

# Anna Diakowska-Czarnota

---

## Typologia drewnianych krosien malarzkich na podstawie kryterium złączy

---

Ochrona Zabytków 37/1 (144), 32-39

---

1984

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Open-Space Land Program i Urban Beautification Program.* Wymienione programy otwierają nieco inne możliwości ochrony dziedzictwa historycznego. Mając na uwadze m.in. potrzeby rekreacji, subwencjonuje się za ich pośrednictwem ochronę środowiska naturalnego i krajobrazu, w tym przede wszystkim utrzymanie otwartej przestrzeni dla uwydatnienia krajobrazu miasta. Dotacja federalna z *Open-Space Land Program* może być przyznana do wysokości 50% kosztów nabycia terenu wolnego, w celu zagospodarowania go w taki sposób, aby pozostał otwarty, lub na urządzenie przestrzeni otwartych w środowisku zabudowanym (zakładanie parków). Środki uzyskane z tego programu mogą pomóc miastu w:

- nabywaniu terenów (na użytkowanie ich w postaci wolnej przestrzeni), które mają wartość historyczną lub, na których znajdują się zabudowania zabytkowe.
- nabywaniu zabudowań historycznych, jeżeli wartość zabudowy nie powiększa oceny rynkowej ziemi,
- nabywaniu miejsc historycznych i usuwaniu z nich zbędnej zabudowy,
- polepszaniu stanu miejsc historycznych, które zakupiono z funduszy federalnych, przez udzielenie

dalszej pomocy na budowę instalacji wodnej, sanitarnej i innej, zbliżających wygląd tych miejsc do założeń parkowych.

*Urban Beautification Program* może natomiast umożliwić miastu upiększenie miejsc historycznych nabytych bez udziału funduszy objętych *Open-Space Land Program*.

Jak to już wspomniano, niezależnie od funduszy federalnych i to w znacznie szerszym zakresie tworzy się bardzo liczne fundusze stanowe i miejskie, przeznaczone wyłącznie lub częściowo na różnorodne cele związane z ochroną stref historycznych i w ogóle zabytków. Środki gromadzone na tych funduszach pochodzą z wielu źródeł. Mogą to być subwencje władz stanowych i miejskich, dotacje wielkiego przemysłu i handlu, fundacje i dary osób prywatnych, zbiórki urządzone przez organizacje społeczne, dochody z wydawnictw, imprez czy specjalnie emitowanych obligacji i wiele innych.

dr Wojciech Kowalski  
Zakład Prawa Międzynarodowego  
i Stosunków Międzynarodowych  
Uniwersytet Śląski

#### **HISTORIC DISTRICT LAW — LAW ON THE COMPLEX RESTORATION AND PROTECTION OF HISTORIC OLD-TOWN COMPLEXES IN THE UNITED STATES OF NORTH AMERICA**

The concept and practice of the protection of historic complexes (old-town districts) in the USA varies greatly from the methods adopted in European countries. It consists in a demarcation of the so-called historic districts which, as a rule, are covered by special legal regulations. Due to a considerable legislative independence of administrative units (including towns) there may exist certain differences. However, even with this in mind, it is still possible to think of the emergence of a new branch of law, namely Historic District Law based on ample practice of American states and towns in the sphere of the creation of regulations on the demarcation and protection of historic zones. The main principles of the said Law may be rendered as follows:

- The historic zone covers a precisely delineated area in the town's zoning map.

— Special Boards of Architectural Review are established which supervise all changes in the buildings situated in a given zone.

— The Boards undertake firm decisions in this field (permissions to build) executed under supervision of municipal administration or specially appointed officers of the historic zone.

— The above decisions are subject to appeal in the court or in a quasi-judicial body brought to life to this end.

— The infringement of the law on historic zones is punished with a fine or imprisonment.

Restoration works in these zones are carried out by owners of the renewed buildings.

They may receive financial assistance from the authorities but only in exceptional cases. Various social organisations and foundations also participate actively in these works.

ANNA DIAKOWSKA-CZARNOTA

#### **TYOLOGIA DREWNIANYCH KROSIEŃ MALARSKICH NA PODSTAWIE KRYTERIUM ZŁĄCZY**

Temat sformułowany w tytule niniejszego artykułu był dotąd pomijany w literaturze polskiej. Jest może mało atrakcyjny, ale wydaje się ważny i to z dwóch powodów: sama konstrukcja krosna ma istot-

ne znaczenie dla stanu zachowania obrazu, a systematyka konstrukcji krosien zawiera wartości poznawcze dla konserwatorów i badaczy dzieł sztuki.

Funkcja krosna malarskiego, jaką jest utrzymanie

plótna w stałym naprężeniu w warunkach zmiennej wilgotności i temperatury, jest wykładnią jego budowy. Stosowane powszechnie do drugiej połowy XVIII w. sztywne połączenia drewnianych listew były powodem znacznych zniszczeń obrazów. Konstrukcja krosien była zbyt sztywna w stosunku do mocno „pracującego” płótna. Reakcje krosna i płótna na zmienne warunki atmosferyczne, a zwłaszcza na wilgoć, są zupełnie przeciwne. Pod wpływem wilgoci płótno kurczy się, a drewniane krosno pęcznieje. Wewnątrz struktury obiektu powstają duże naprężenia prowadzące do spękań, a czasem i rozzerwania płótna. Natomiast pod wpływem spadku wilgotności, a więc wysychania, płótno rozluźnia się, rozciąga, krosno zaś się kurczy. Powstają wtedy duże luzy prowadzące do pofałdowania powierzchni, zwisów i także dodatkowych spękań. Po całej serii takich cykli rozluźniania i naprężania płótno na ogół ulega rozciągnięciu, wskutek czego, oprócz powyższych defektów, w połączeniu z bezpośrednim stykaniem się podobrazia płóciennego z powierzchnią listew krosna po pewnym czasie odciska się ono na licu malowidła. Szczególnie zaś drastycznie uwidocznia się wtedy wewnętrzna krawędź krosna. Poza tym płótno w tych partiach, gdzie styka się z krosnem, inaczej „pracuje” niż jego pozostała część, w wyniku czego, między innymi, powstaje odmienna siatka spękań warstwy malarzkiej.

Problem regulacji naprężenia płótna został rozwiązany przez zastosowanie krosien ruchomych z klinami. Informację tę jako pierwszy podali: J. F. Watin<sup>1</sup> w 1753 oraz A. J. Pernety<sup>2</sup> w 1757 r. Natomiast problem odciskania się wewnętrznej krawędzi na licu obrazu rozwiązano poprzez wprowadzenie fazowania powierzchni listew krosien, co w znacznym stopniu zmniejsza powierzchnię bezpośredniego styku płótna z drewnem, a co za tym idzie, skutecznie przeciwdziała odciskaniu się listew na licu obrazu<sup>3</sup>. Fazowanie jest jednak rzadko spotykane w osiemnasto-, a nawet dziewiętnastowiecznych krosnach. Thomas Brachert, omawiając różne rodzaje krosien klinowych, pisze, że prawie wszystkie z badanych przez niego krosien mają tę wadę, że nie były fazowane i odbijały się na licu<sup>4</sup>.

Można więc stwierdzić, że w konstrukcji krosna malarzkiego istotny wpływ na stan zachowania obrazu ma sposób łączenia drewnianych listew oraz występowanie lub brak fazowania. W drugiej połowie XVIII w. i na początku wieku XIX spotyka się zarówno krosna o połączeniach stałych, jak i ru-

chomych z klinami. Wszystkie rodzaje krosien są w większości pozbawione fazowania.

Osiemnastowieczna idea zbudowania ruchomej konstrukcji, regulowanej klinami okazała się najlepszym, najtańszym i najprostszym do zastosowania spośród wszystkich, mnożących się w końcu XIX i XX w. pomysłów. Nie zostały zastosowane na szeroką skalę nowoczesne krosna metalowe o skomplikowanej konstrukcji narożników regulowanych różnego rodzaju śrubami, sprężynami itp. Wady krosna drewnianego okazały się wcale nie większe niż np. krosien metalowych. Doświadczenie zaś wykazało, że można je przy dużym stamaniu ograniczyć. Zapewnienie obrazowi odpowiednich, ustabilizowanych warunków klimatycznych zmniejsza do minimum „pracę” drewna wywołaną higroskopijnością materiału, jak i ochroni przed destrukcyjnym działaniem czynników biologicznych (bakterii, grzybów, owadów). Stamanny zaś dobór drewna i prawidłowe wycięcie listew pozwoli na wyeliminowanie wad związanych z budową morfologiczną samego drewna (sęki, nieregularność budowy słoju, nieprawidłowy przebieg włókien).

Historia budowy krosien stanowić może klucz do historii obrazu, chociaż w mniejszym stopniu niż np. historia technik malarskich czy historia pigmentów. Budowa krosien może — jak to określa R.D. Buck<sup>5</sup> — wskazać miejsce czy też czas pochodzenia obrazu, a przynajmniej czas jego konserwacji. Niestety, dwudziestowieczna literatura dotycząca tego tematu jest bardzo skąpa; literatura polska zawiera jedynie krótkie wzmianki, zaś opracowania obcojęzyczne są u nas trudnodostępne. Poza tym żadne z opracowań nie daje pełnego obrazu różnorodności rozwiązań konstrukcyjnych. Celowe zatem wydało się zebranie dotychczasowych wyników i dokonanie kolejnej próby pewnej systematyki konstrukcji drewnianych krosien, jak również systematyki w zakresie nazewnictwa tych konstrukcji. Wszystkie typy połączeń drewnianych listew nazwane są terminami stolarskimi, ale w ich obrębie istnieje wiele terminów bliskoznacznych, często różnych dla różnych regionów kraju, co powoduje pewien zamęt terminologiczny, który ujemnie wpływa na wyniki podejmowanych analiz. Istnieje więc potrzeba uporządkowania podstawowych pojęć.

Niniejsza typologia krosien jest efektem krytycznej analizy prac R.D. Bucka<sup>6</sup>, T. Bracherta<sup>7</sup>, J. Gałaszka<sup>8</sup>, A. Diakowskiej-Czarnoty<sup>9</sup>; opiera się na schemacie metodologicznym typologii krosien dokonanej w 1972 r. przez R. D. Bucka, który dzieli krosna na sześć typów mających wspólną cechę, wyróżnia

<sup>1</sup> J.F. Watin, *Nauka teoretyczno-praktyczna malarza, polszarza i lakiernika...*, tłum. W. Siekierzyński, Wilno 1854, s. 96.

<sup>2</sup> Wg E. Berger, *Istorijsz razwitijsz tiechniki maslianoj żywopisi*, Moskwa 1964, s. 446—447.

<sup>3</sup> Przy okazji gromadzenia danych do typologii połączeń drewnianych listew w krosnach istotne wydaje się dokumentowanie profilu poprzecznego listew krosien. Rodzaje fazowania, jednak bez datowania, wyróżnia w swojej pracy magisterskiej J. Gałaszek (*Krosna malarzkie i ich wpływ na stan zachowania obrazów na płótnie*, praca magisterska, maszynopis, Toruń 1973, s. 77, fot. 115).

<sup>4</sup> T. Brachert, *Historische Keilrahmensysteme*, „Maltechnik”, nr 4, 1973, s. 235.

<sup>5</sup> R.D. Buck, *Stretcher Design, A brief preliminary survey*, ICOM. Congress-Paper, Oct. 1972, Oberlin, Ohio, USA, s. 1.

<sup>6</sup> R.D. Buck, op.cit.

<sup>7</sup> T. Brachert, op.cit.

<sup>8</sup> J. Gałaszek, op.cit.

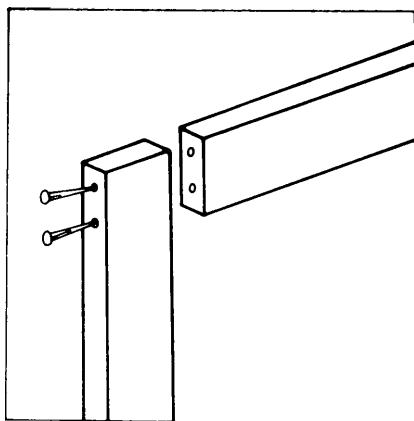
<sup>9</sup> A. Diakowska-Czarnota, *Krosna, płótna i zaprawy w obrazach M. Bacciarellego na podstawie dzieł stanowiących własność Muzeum Narodowego w Poznaniu*, praca magisterska, maszynopis, Toruń 1979, s. 53.

też podtypy. Do powyższego schematu wprowadzono jedną modyfikację: wszystkie wyodrębnione typy połączeń podzielono na dwie grupy: 1 — połączenia sztywne, 2 — połączenia ruchome. Pod każdym rysunkiem ilustrującym rodzaj połączenia podano w sposób bardzo ogólny teren i czas jego występowania,

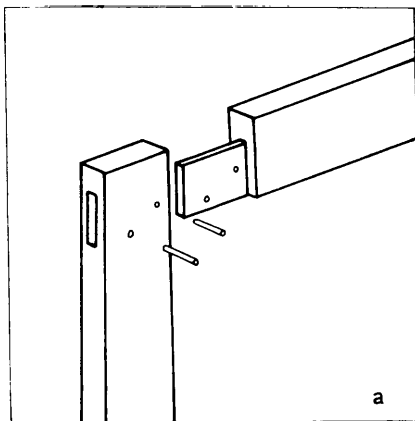
w przypisach wymieniono przykłady; dla niektórych ilustracji tych szczegółowych danych zabrakło.

mgr Anna Diakowska-Czarnota  
Zakład Konserwacji Malarstwa  
i Rzeźby Polichromowanej  
UMK w Toruniu

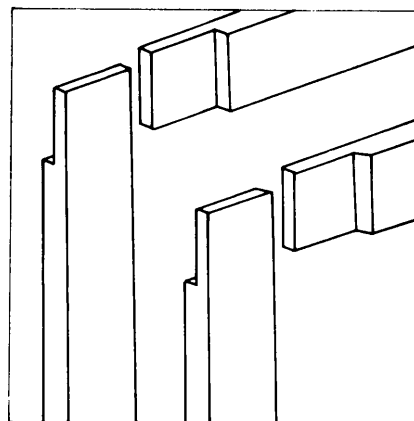
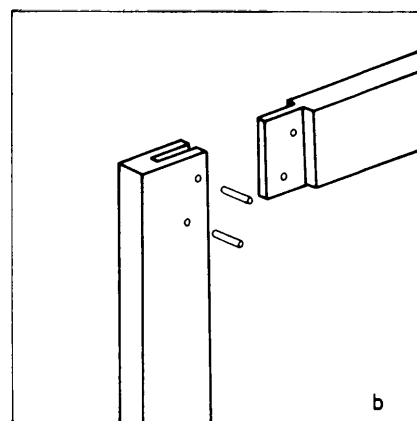
## POŁĄCZENIA SZTYWNE



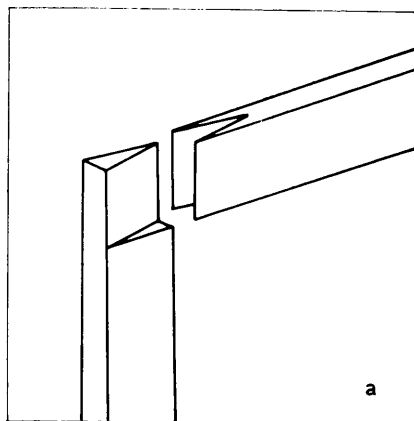
1. Typ 1 — połączenie stykowe z gwóźdźmi; przykłady: USA, XIX w.<sup>1</sup>



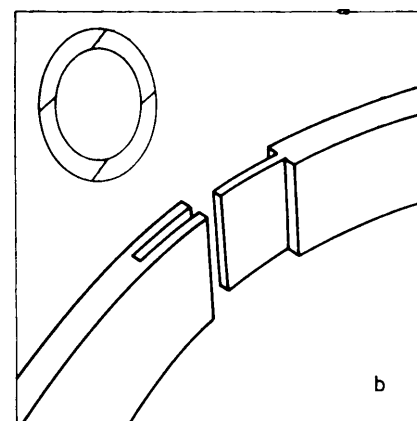
3. Typ 3 — połączenie czopowe: a — czop środkowy przelotowy; przykłady: USA, koniec XVIII w.<sup>6</sup>; Polska, XVIII w.<sup>6</sup>; b — czop półkryty; przykłady: Polska, połowa XVIII w.<sup>7</sup>.



2. Typ 2 — połączenie na nakładkę prostą lub ściętą; przykłady: USA, początek XIX w.<sup>2</sup>; Francja, XIX w.<sup>3</sup>; Polska, druga połowa XVIII w.<sup>4</sup>



4. Typ 4 — połączenie widlicowe klejone; a — pojedyncza widlica klinowa; przykłady: USA, XIX w.<sup>8</sup>; b — pojedyncza widlica prosta; przykłady: Polska, koniec XVIII w.<sup>9</sup>



<sup>1</sup> R.D. Buck, *Stretcher Design, A brief preliminary Survey*, ICOM. Congr. — Paper, Oct. 1972, Oberlin Ohio, s. 5 — typ 1 a.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 7 — typ 1 c:

— amerykański portret, ok. 1845 r.,

— Ralph Earle, Amerykanin, pocz. XIX w.

<sup>3</sup> J. Gałaszek, *Krosna malarskie i ich wpływ na stan zachowania obrazów na płótnie*, praca magisterska, masz., Toruń 1973, s. 52, fot. 11:

— „Martwa natura” P. Cezanne — Musee du Jeu de paume, Paryż (nakładka prosta).

<sup>4</sup> A. Diakowska-Czarnota, *Krosna, płótna i zaprawy w obrazach M. Bacciarellego na podstawie dzieł stanowiących własność Muzeum Narodowego w Poznaniu*, praca mag., masz., Toruń 1979, s. 36—39, 43, 45:

— M. Bacciarelli, „Portret Andrzeja Mokronowskiego”, 1776—1780, Muzeum Narodowe w Poznaniu,

— M. Bacciarelli, „Portret Julii Duhamel-Manteuffel”, 1781, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

<sup>5</sup> R.D. Buck, op. cit., s. 6 — typ 1 b.

<sup>6</sup> J. Gałaszek, op. cit., s. 51, fot. 6:

— „Męczeństwo św. Szczepana”, XVIII w., kościół par. w Mokrem k. Mikołowa.

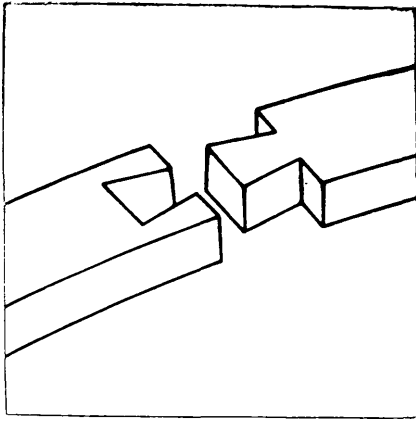
<sup>7</sup> Ibidem, fot. 8:

— „Pejzaż”, poł. XVIII w., Pracownia PKZ — Kraków.

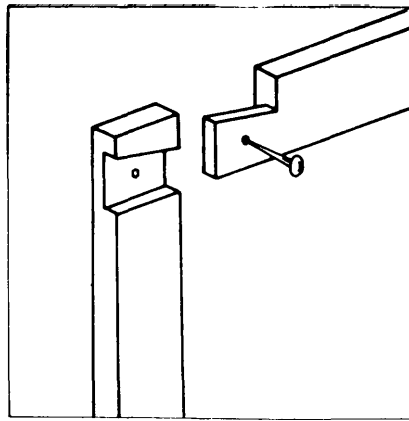
<sup>8</sup> R.D. Buck, op. cit., s. 8 — typ 1 d.

<sup>9</sup> J. Gałaszek, op. cit., s. 11, 52, fot. 10:

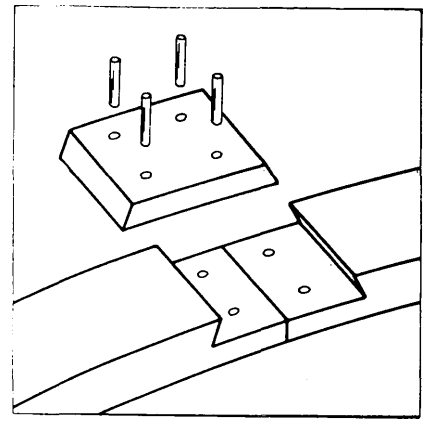
— „Portret mężczyzny”, kon. XVIII w., Pszczyzna — Muzeum Wnętrz Zabytkowych.



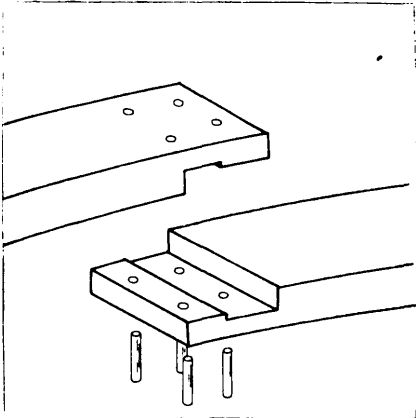
5. Typ 5 — połączenie wczepowe na „jaskółczy ogon”; przykłady: Polska, XVIII w.<sup>10</sup>



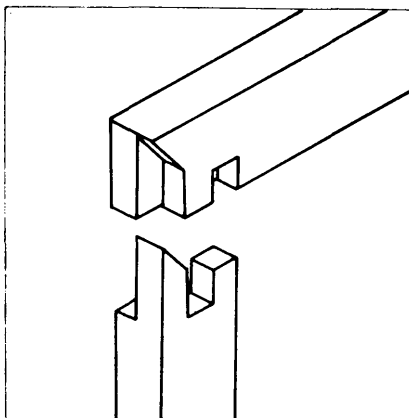
6. Typ 6 — połączenie stykowo-wczepowe; przykłady: Włochy, koniec XVI w.<sup>11</sup>



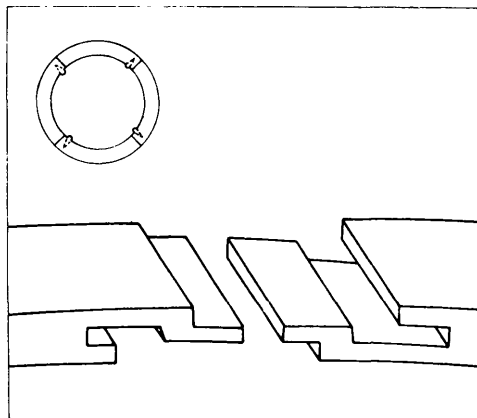
7. Typ 7 — zetknięcie z zasuwą z kołkami drewnianymi; przykłady: Polska, koniec XVII w. oraz lata trzydzieste XVIII w.<sup>12</sup>



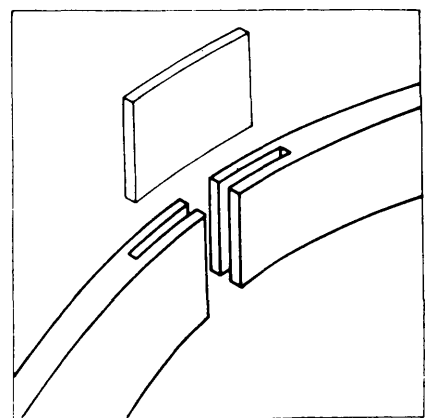
8. Typ 8 — połączenie na felc (felcowanie); przykłady: Polska, XIX w.<sup>13</sup>



9. Typ 9 — połączenie na zamek stolarski; przykłady: Polska, brak datowania<sup>14</sup>



10. Typ 10 — połączenie na tzw. zamek z wpustem; przykłady: Polska (1 przykład nie datowany)<sup>15</sup>



11. Typ 11 — połączenie „na pióro”; przykłady: Polska druga połowa XVIII w.<sup>16</sup>

<sup>10</sup> Ibidem, s. 12, 52, fot. 9:

— „Ukrzyżowanie”, XVIII w., kościół Św. Andrzeja w Jankowicach Śl.

<sup>11</sup> „Portret papieża”, kon. XVI w., szkoła rzymska, własność prywatna.

<sup>12</sup> J. Gałaszek, op. cit., Ibidem, s. 54, fot. 20, 21, 22:

— „Matka Boska”, kon. XVII w., Włochy, Kalisz (fot. 20, 21),

— „Portret młodego mężczyzny”, lata trzydzieste XVIII w., Kraków Muzeum Narodowe (fot. 22).

<sup>13</sup> Ibidem, s. 12, 53, fot. 19:

— „Pejzaż”, poł. XIX w., Pszczyna — Muzeum Wnętrz Zabytkowych.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 53, fot. 17, 18:

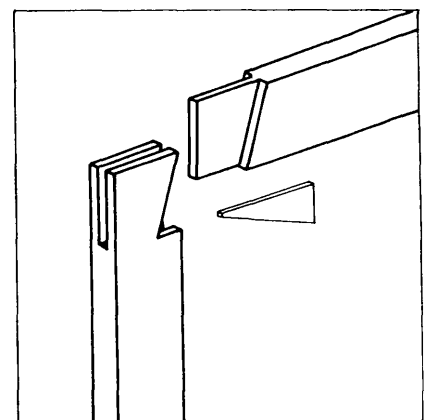
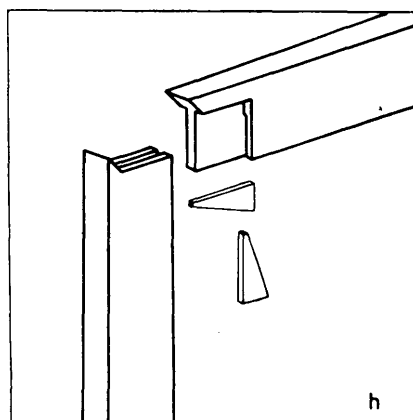
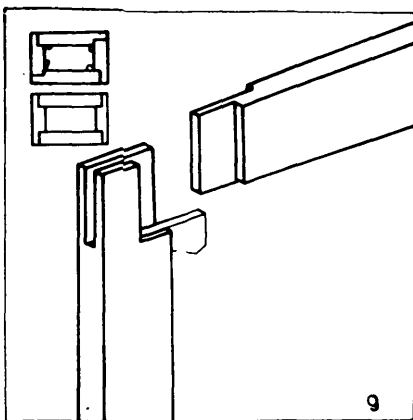
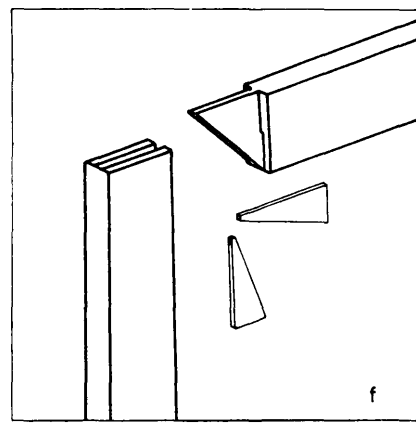
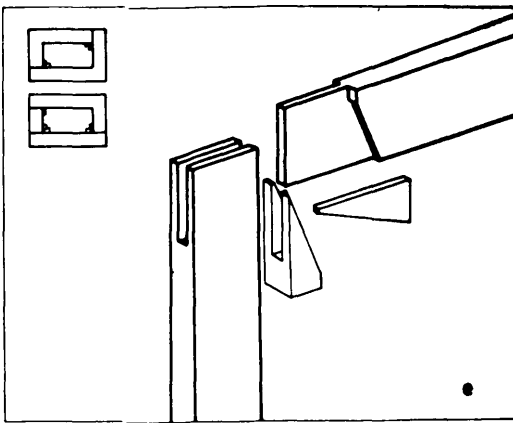
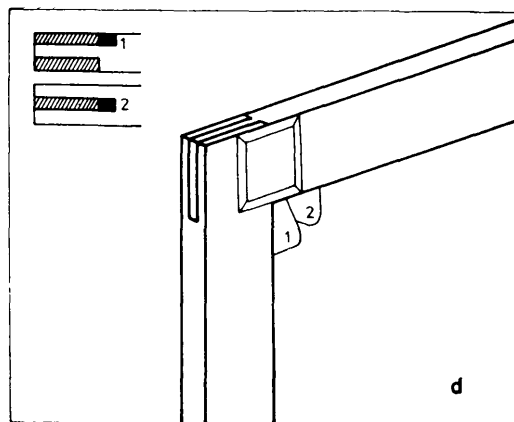
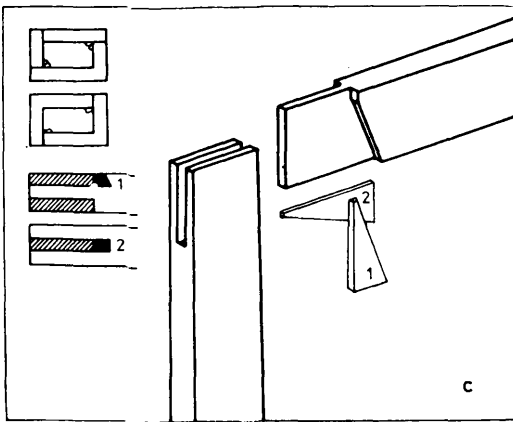
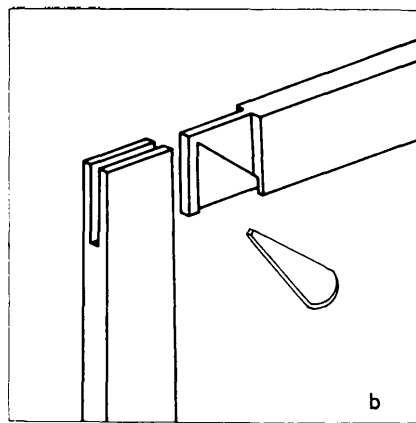
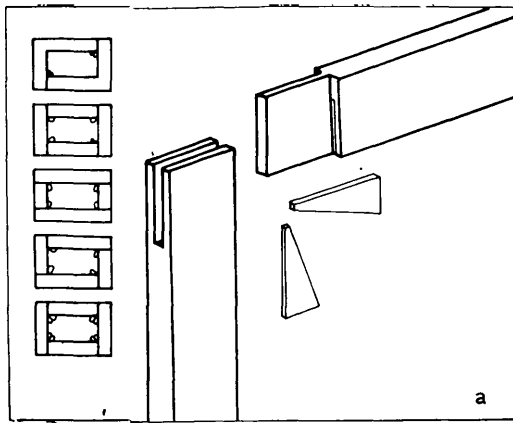
— „Św. Bartłomiej”, kościół Józefa w Klimontowie.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 53, fot. 16:

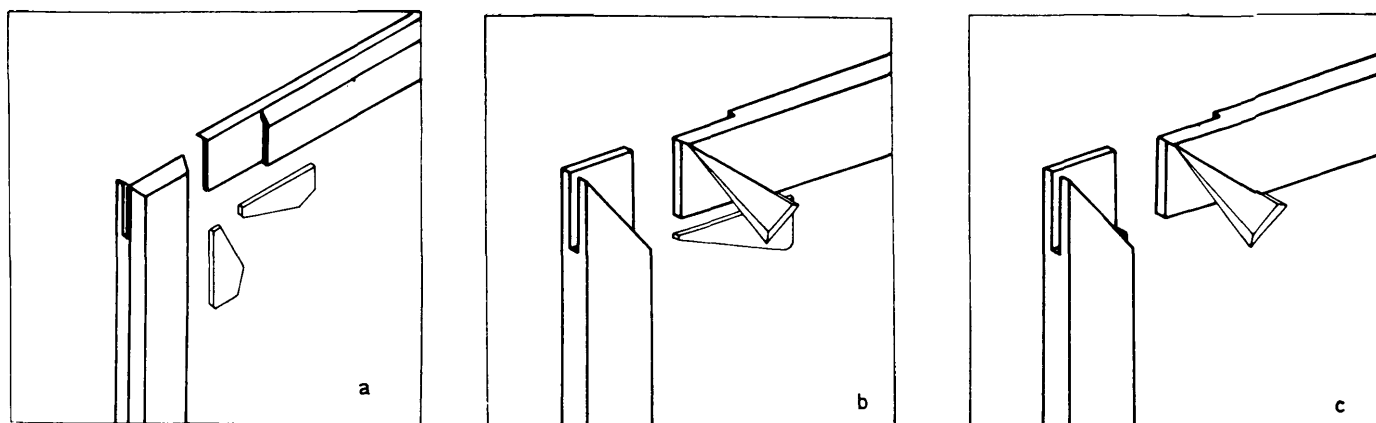
— kościół parafialny, Weszczyca k. Zagórza.

<sup>16</sup> A. Diakowska-Czarnota, op. cit., s. 41:

— M. Bacciarelli, „Portret Michała Poniatowskiego”, 1785, Muzeum Narodowe w Poznaniu.



12. Typ 1 — połączenie widlicowe pojedyncze: a — proste z dwoma klinami wewnętrznymi; przykłady: USA, XIX w.<sup>17</sup>; Francja, XVIII—XX w.<sup>18</sup>; Polska, XVIII—XX w.<sup>19</sup>; b — proste z jednym klinem wewnętrznym; przykłady: Szwajcaria, XIX w. (dwa przykłady)<sup>20</sup>; Polska, koniec XIX w.<sup>21</sup>; c — proste z dwoma klinami: zewnętrznym i wewnętrznym oraz z nakładką; przykłady: Skandynawia, północne Niemcy, XIX w.<sup>22</sup>; d — proste z dwoma klinami: zewnętrznym i wewnętrznym oraz z nakładką; przykłady: Skandynawia, północne Niemcy, XIX w.<sup>23</sup>; e — proste z dwoma klinami; przykłady: Francja, Szwajcaria (ok. 1800 r.), we Florencji jeszcze dziś produkowane<sup>24</sup>; Włochy, połowa XIX w.<sup>25</sup>; f — widlica z wewnętrznym uciosem oraz z dwoma wewnętrznymi klinami; przykłady: USA, XIX w.<sup>26</sup>; g — z jednym klinem wewnętrznym; przykłady: Włochy, połowa XIX w.<sup>27</sup>; Polska (brak datowania)<sup>31</sup>; h — kryte (1/3) z dwoma klinami wewnętrznymi; przykłady: Szwajcaria (?), Holandia, XIX w.<sup>32</sup>; Rosja, XIX w. (?)<sup>33</sup>; Włochy, XIX w. (?)<sup>34</sup>; Polska, koniec XVIII w.<sup>35</sup>; i — widlicowe, wcięte z jednym klinem wewnętrznym; przykłady: Szwajcaria, koniec XVIII w. do końca XIX w.<sup>36</sup>; Holandia, XIX—XX w.<sup>37</sup>; Polska, druga połowa XVIII w.<sup>38</sup>



13. Typ 2 — połączenie widlicowe pojedyncze z pojedynczym uciosem: a — z dwoma klinami wewnętrznymi; przykłady: USA, XIX—XX w.<sup>39</sup>; Francja, XIX—XX w.<sup>40</sup>; Polska, XIX w.<sup>41</sup>; Anglia, Szwajcaria, XIX—XX w.<sup>42</sup>; b — z dwoma klinami: zewnętrznym i wewnętrznym; przykłady: Niemcy, ok. 1990 r.<sup>43</sup>; c — z jednym klinem zewnętrznym; przykłady: Polska, XIX w. (1878 r.)<sup>44</sup>; Polska (1 przykład nie datowany)<sup>45</sup>

<sup>17</sup> R.D. Buck, op. cit., s. 9 — typ 2 a:

— Chester Hardin, USA, ok. 1821,

— Vigee Lebrun, Francja;

T. Brachert, *Historische Keilrahmensysteme*, „Maltechnik”, nr 4, 1973, s. 235, fig. 1.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> A. Diakowska-Czarnota, op. cit., s. 42:

— M. Bacciarelli, „Portret Karola Gravier de Vergennes”, 1784, Muzeum Narodowe w Poznaniu;

J. Gałaszek, op. cit., s. 56, 57, 59, 60, fot. 32, 33, 42, 53:

— „Portret hr. J. Kmitowicza”, 1865, Muzeum Narodowe w Krakowie,

— „Portret barona Fryderyka v. Frei”, kon. XVIII w., Pszczyna — Muzeum Wnętrz Zabytkowych.

<sup>20</sup> T. Brachert, op. cit., s. 238, fig. 13.

<sup>21</sup> J. Gałaszek, op. cit., s. 17, poz. 5. Autor wymienia krosna z jednym klinem środkowym lub wewnętrznym jako występujące w Polsce do połowy XIX w., nie podaje jednak konkretnego przykładu ilustrującego typ 1 b dla połączeń ruchomych, wyróżniony w niniejszej typologii.

<sup>22</sup> A. Diakowska-Czarnota, op. cit., s. 46:

— M. Bacciarelli, „Portret wnuczki Bacciarellego”, 1815, Muzeum Narodowe w Poznaniu;

J. Gałaszek, op. cit., s. 57, fot. 40, 41:

— „Portret Henrietty Fryderyki von Hochberg”, kon. XVIII w., Pszczyna — Muzeum Wnętrz Zabytkowych.

<sup>23</sup> A. Szymański, „Portret Joanny z Jezińskich Szymańskiej”, Pleszew 1928, własność prywatna.

<sup>24</sup> T. Brachert, op. cit., s. 236, fig. 2.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 238, fig. 12.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 238, fig. 11.

<sup>27</sup> R.D. Buck, op. cit., s. 10 — typ 2 b.

<sup>28</sup> J. Gałaszek, op. cit., s. 59, fot. 51:

— „Pejzaż”, druga poł. XIX w., Muzeum Narodowe w Krakowie.

<sup>29</sup> R.D. Buck, op. cit., s. 11 — typ 2 c:

— Waugh, Amerykanin, XIX w.

<sup>30</sup> T. Brachert, op. cit., s. 237, fig. 7.

<sup>31</sup> J. Gałaszek, op. cit., s. 60, fot. 54:

— „Portret Katarzyny Daniel, żony Władysława de Marz”, Pszczyna — Muzeum Wnętrz Zabytkowych (brak informacji o klinach).

<sup>32</sup> T. Brachert, op. cit., s. 237, fig. 6.

<sup>33</sup> R.D. Buck, op. cit., s. 14 — typ 2 e:

— de Heem — z rosyjskiej kolekcji, krosno prawdopodobnie zrobione w Rosji,

— Bassano (krosno prawdopodobnie wtórne).

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> J. Gałaszek, op. cit., s. 58, fot. 47, 48:

— „Portret mężczyzny”, brak datowania, Zakład Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu;

A. Diakowska-Czarnota, op. cit., s. 44:

— M. Bacciarelli, „Portret Anny Doroty Biron, z d. Meдем księżniczki Kurlandzkiej”, 1790—1792, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

<sup>36</sup> T. Brachert, op. cit., s. 237, 238, fig. 9.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> J. Gałaszek op. cit., s. 62, fot. 60, 61:

— „Portret Jana Kantego Moszyńskiego”, druga poł. XVIII w., Pszczyna — Muzeum Wnętrz Zabytkowych.

<sup>39</sup> R.D. Buck op. cit., s. 15 — typ 3 a:

— James, Peale, Amerykanin, wczesny XIX w.,

— koloryści Edward Dechaux i Theodore Kelley kupowali tego typu krosna od 1840 do 1860 r.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> J. Gałaszek, op. cit., s. 57—58, fot. 43:

— „Portret Augusta II Mocnego Sasa”, Pszczyna — Muzeum Wnętrz Zabytkowych,

— Gustaw Richter, „Scena batalistyczna”, 1869, Muzeum Śląskie we Wrocławiu.

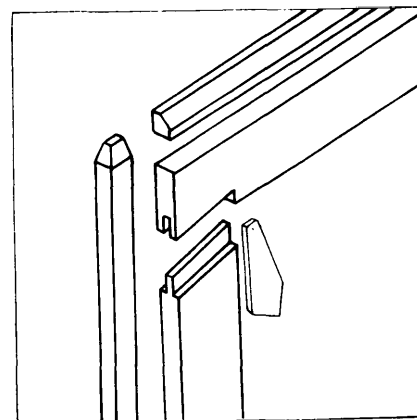
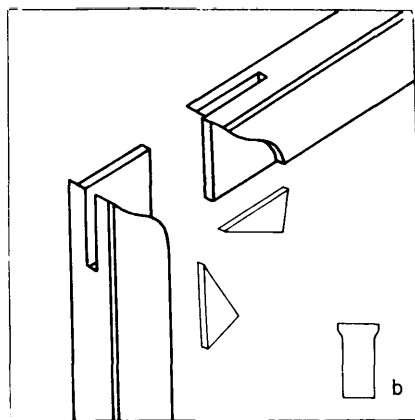
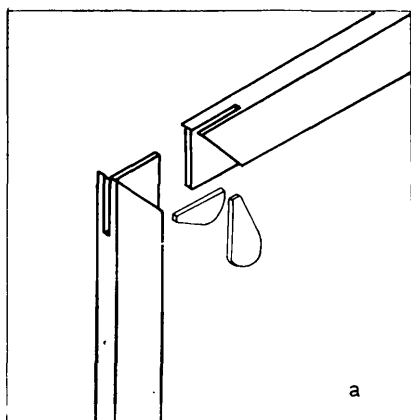
<sup>42</sup> T. Brachert, op. cit., s. 236, fig. 5.

<sup>43</sup> Ibidem s. 238, fig. 14.

<sup>44</sup> J. Gałaszek, op. cit., s. 60, fot. 55:

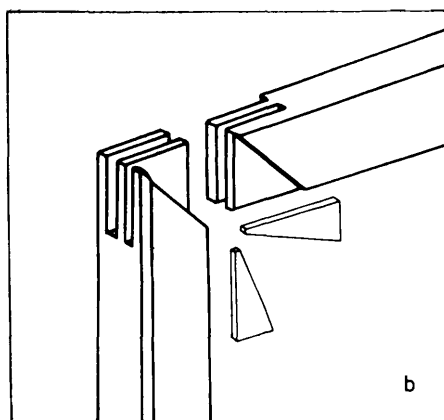
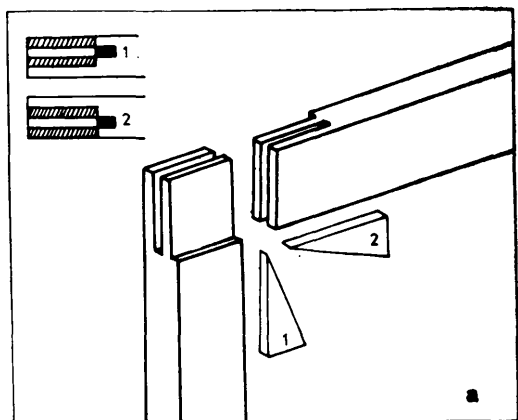
— Walery Brochocki, „Pejzaż z karczmą”, 1878, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu (z jednym klinem zewnętrznym)

<sup>45</sup> „Widok Moritzburga” (brak datowania), Muzeum Narodowe w Gdańsku (nr inw. MNG SD 108 M).

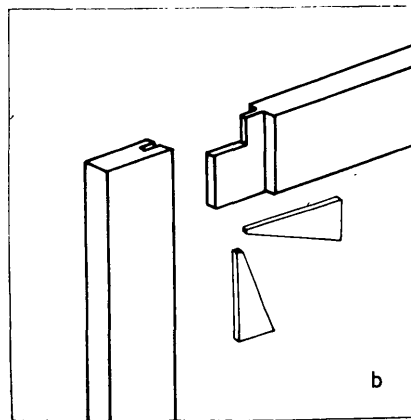
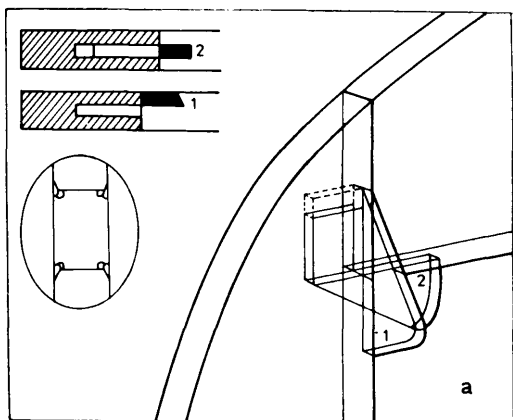


14. Typ 3 — połączenie półtorawidlicowe z podwójnym uciosem: a — z dwoma klinami wewnętrznymi; przykłady: Szwajcaria, XX w.<sup>46</sup>; północna Francja, zachodnia Szwajcaria, XIX i XX w.<sup>47</sup>; b — z podwójnym uciosem profilowanym i dwoma klinami wewnętrznymi; przykłady: USA, XIX w.<sup>48</sup>

16. Typ 5 — połączenie wpustowe pod kątem z jednym klinem wewnętrznym; przykłady: Niemcy, XIX—XX w.<sup>51</sup>; USA, XIX w.<sup>52</sup>



15. Typ 4 — połączenie podwójnie widlicowe: a — z dwoma klinami wewnętrznymi; przykłady: zachodnia Szwajcaria, północna Francja, XIX i XX w.<sup>49</sup>; b — z pojedynczym uciosem i dwoma klinami wewnętrznymi; przykłady: zachodnia Szwajcaria, północna Francja, XIX i XX w.<sup>50</sup>



17. Typ 6 — połączenie czopowe: a — z dwoma klinami: zewnętrznym i wewnętrznym; przykłady: Polska, koniec XVIII w.<sup>53</sup>; b — czopowe odsadzone z dwoma klinami wewnętrznymi; przykłady: Francja, XIX w.<sup>54</sup>; Szwajcaria, XIX w.<sup>55</sup>

<sup>46</sup> R.D. Buck, op. cit., s. 16 — typ 4 a:  
— Schmitt Rutloff, XX w., szwajcarski patent na krośna.

<sup>47</sup> T. Brachert, op. cit., s. 236, fig. 3.

<sup>48</sup> R.D. Buck, op. cit., s. 17 — typ 4 b.

<sup>49</sup> T. Brachert, op. cit., s. 236, fig. 3.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> R.D. Buck, op. cit., s. 18 — typ 5 a:

— A.M. Gorter, Niemcy, XIX—XX w.,

— Edward Gay, USA, 1856.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> J. Gałaszek, op. cit., s. 54, fot. 24—29:

— „Św. Roch”, kon. XVIII w., kościół par. w Bąkowie.

<sup>54</sup> R.D. Buck, op. cit., s. 13 — typ 2 d:

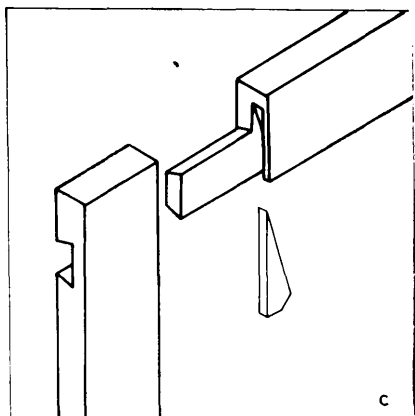
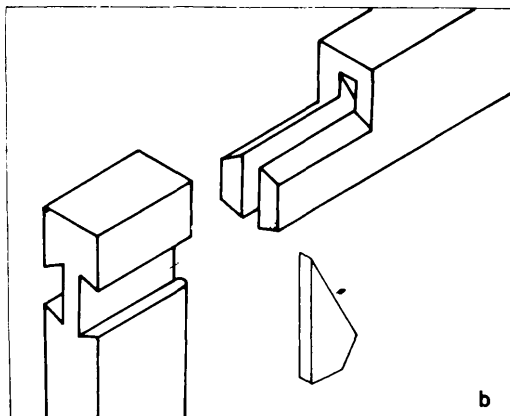
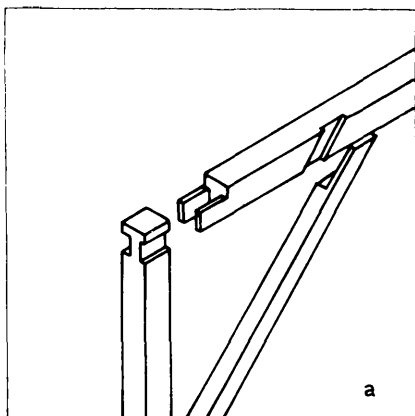
— Sebastian Bourdon, Francja (prawdopodobnie zmienione),

— Berthe Morissot, Francja, XIX w.,

— Romanelli (prawdopodobnie zmienione).

<sup>55</sup> T. Brachert, op. cit., s. 236, fig. 4.





18. Typ 7 — rozwidlone połączenie czopowe: a — podwójnie rozwidlone połączenie czopowe proste z klinem lub bez; przykłady: Meksyk, XVII—XVIII w.<sup>56</sup>; Włochy, Hiszpania, Szwajcaria, Francja (?), druga połowa XVIII w. do dziś<sup>57</sup>; b — podwójnie rozwidlone połączenie czopowe „na jaskółczy ogon” z jednym klinem wewnętrznym; przykłady: Hiszpania, XX w.<sup>58</sup>; Francja, Hiszpania, Włochy, Szwecja, druga połowa XVIII i XIX w.<sup>59</sup>; c — pojedynczo rozwidlone połączenie czopowe „na jaskółczy ogon” z jednym klinem wewnętrznym; przykłady: Hiszpania, XX w.<sup>60</sup>; Francja, Hiszpania, Włochy, Szwecja, druga połowa XVIII w.<sup>61</sup>; Polska, XIX w.<sup>62</sup>

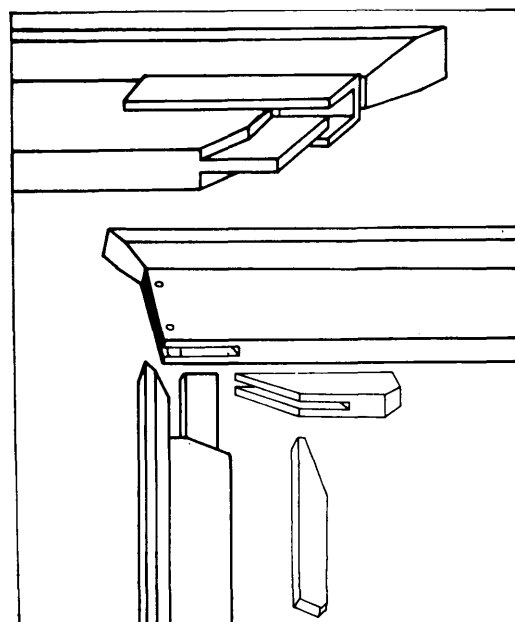
<sup>56</sup> R.D. Buck, op. cit., s. 20 — typ 6 b: — Bassano (prawdopodobnie zmienione).

<sup>57</sup> T. Brachert, op. cit., s. 238, fig. 10.

<sup>58</sup> R.D. Buck, op. cit., s. 21 — typ 6 c: — Rueda, Hiszpania, XX w.

<sup>59</sup> T. Brachert, op. cit., s. 237, fig. 8.

<sup>60</sup> R.D. Buck, op. cit., s. 19 — typ 6 a: — Tharrats, Hiszpania, 1962.



19. Typ 8 — połączenie „systemem florenckim”; przykłady: Polska, druga połowa XIX w.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> T. Brachert, op. cit., s. 237, fig. 8.

<sup>62</sup> J. Gałaszek, op. cit., s. 60—61, fot. 56, 57:

— J. Brandt, „Scena batalistyczna”, 1866, Muzem w Bielsku.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 59, fot. 51, 52:

— „Pejzaż”, druga poł. XIX w., Mauzeum Narodowe w Krakowie (analogia do typu 1 e dla połączeń ruchomych).

## A TYPOLOGY OF WOODEN PAINTERS' STRETCHERS ON THE BASIS OF THE CRITERION OF THE CONSTRUCTION OF JOINTS

The object of the article is to present results of the studies on the history of the construction of wooden painters' stretchers and to make a further attempt to systematize their names. The present typology of the stretchers is the result of a critical analysis of the works by R.D. Buck, J. Brackert, J. Gałaszek and A. Diakowska-Czarnota. It is based on a methodological typology of stretchers drawn by R.D. Buck in 1972, who divided the stretchers into 6 types having some features in common. He also distinguished out sub-

pes. The above scheme has been slightly modified, namely all singled-out types of joints got divided into two groups, i.e. 1 — rigid and 2 — movable connections. Each drawing illustrating the kind of the connection has been supplemented with a general description of the place and time of its occurrence. The examples have been given in annotations. Unfortunately, it has not been possible to have such detailed information for all of the illustrations.