

Ślesiński, Władysław

Warsztat artysty-malarza z pierwszej połowy XIX wieku

Ochrona Zabytków 22/4 (87), 257-262

1969

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WARSZTAT ARTYSTY-MALARZA Z PIERWSZEJ POŁOWY XIX WIEKU

Ze zmianą pozycji społecznej artysty zmieniała się jego pracownia i jej wyposażenie. Dawniej artysta pracował dla niewielkiej grupy znanych mu zamawiających, z którymi bezpośrednio zawierał umowy. W omawianym okresie coraz częściej dzieło jego pracy upodobniało się do towaru sprzedawanego na rynku nieznanemu nabywcy, przy udziale pośredników-agentów i handlarzy dziełami sztuki. Produkcją artystyczną zaczęły rządzić prawa ekonomiki kapitalistycznej, tj. wolnej konkurencji oraz popytu i podaży. Zrozumiałe, iż tego rodzaju przeobrażenia — głównie w wyniku powstania rynku artystycznego a z nim wolnej konkurencji — pociągnęły za sobą zmiany w sposobie „produkcji” dzieł sztuki, jak również wpłynęły na dotychczasowy warsztat malarza i rzeźbiarza. Artysta zmuszony tworzyć szybko i tanio oraz błyskawicznie dostosowywać się do potrzeb rynku artystycznego, zrezygnował z dotychczasowej samowystarczalności — zaniechał wyrobu farb, zapraw, werniksów itd. we własnym zakresie. Zaczęły w tym wyręczać artystę specjalnie powstające wówczas fabryki i fabryczki. Równocześnie coraz częstsze powstawanie wydziałów sztuk pięknych przy uniwersytetach lub osobnych akademii powoduje przeobrażenie się i upadek dotychczasowego systemu warsztatów artystycznych, opartych na organizacji warsztatów rzemieślniczych, gdzie był mistrz, czeladnik i uczniowie. Działające w życiu codziennym prawa ekonomiki kapitalistycznej powodowały, że powodziło się dobrze tylko tym artystom, którzy potrafili się do nich dostosować. Ilustracją panującego na ogół wśród artystów ubóstwa były oferty ogłaszane przez nich w ówczesnej prasie codziennej¹. Przejawiała się w ofertach tych gotowość wy-

konywania wszystkich czynności mieszczących się zarówno w obecnym pojęciu zawodu artysty-malarza, jak też lakiernika i malarza pokojowego lub artysty-rzeźbiarza, kamieniarza i sztukatora, byleby zarobić parę groszy.

Przeciwagę do swego materialnego ubóstwa i wypływającego stąd lekceważącego stosunku społeczeństwa znajdowali artyści w filozofii. Już preromantyzm angielski wprowadził do teorii sztuki koncepcję „geniusza” i poprzez Kanta przeniknęła ona na kontynent. Dla przedstawicieli idealizmu pokantowskiego artysta był twórcą. Koncepcję geniuszu artysty jako twórcy oraz talentu jako rzeczy nadprzyrodzonej rozwijali tacy filozofowie jak Kant, Schelling, Hegel i Schopenhauer, a z Polaków głównie Karol Libelt, piszący m.in. „Sztukmistrz naśladowuje Stwórcę w dziele tworzenia ... sztukmistrze są narzędziami ducha”² lub w innym miejscu „Sztukmistrze są duchowe hermafrodyty, żyją i czują w dwóch światach i dlatego to w ich życiu taka odstępność od trybu zwyczajnych ludzi”³. Za Libeltem na terenie Krakowa cała plejada filozofów, jak Ignacy Mieroszewski wynoszą artystę nad społeczeństwo ludzkie⁴. Józef Kremer twierdził wręcz „Mistrz, wieszcz, gdy stwarza, przestaje być człowiekiem zwyczajnym, bo geniusz piękności gdy wstąpi w śmiertelnego człowieka, przeistacza go na wróżbitę rzeczy wielkich, nieśmiertelnych”⁵. Nawet sami artyści filozofując nie inaczej przedstawiali swój zawód i „misię” (np. Wojciech Korneli Stattler)⁶.

Artysta traktowany do końca XVIII wieku w Polsce na równi z rzemieślnikiem, był krótko nazywany pictor lub sculptor⁷. W krakowskim

¹ np. Gazeta Krakowska z dn. 20.VII.1823, nr 58 i z dn. 26.VI. 1838, nr 143.

² K. Libelt, *Filozofia sztuk pięknych*, „Biblioteka Warszawska”, 1842, s. 99.

³ K. Libelt, *Filozofia...* o.c., s. 574.

⁴ I. Mieroszewski, *Rozprawa o malarstwie*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego-Krakowskiego”, 1818, t. 3, s. 211.

⁵ J. Kremer, *Kilka słów o epoce w której rozkwitała sztuka bizantyńska*, Kraków 1856, s. 85—86.

⁶ W. K. Stattler, *O Akademii malarstwa i rzeźbiarstwa w Rzymie*, „Rozmaitości Naukowe” 1829, t. 2, s. 75.; tenże, *Projekt do urządzenia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 1832, s. 3—4.

⁷ A. Bruckner, *Encyklopedia Staropolska*, Kraków 1939, s. 47—48.



1. Pracownia artysty-malarza z I poł. XIX w. (wg A. Adama)

1. Atelier d'un artiste-peintre de la première moitié du XIXe s. (selon A. Adam)

cechu malarzy rozdział na wirtuozów (artystów) i malarzy (rzemieślników) nastąpił dopiero w r. 1784⁸. Wiek XIX przez określenie sztukmistrz, sztukmajster i 'kunstmistrz doszedł do pojęcia artysta, o którym jeszcze w drugim wydaniu „Słownika” Lindego z 1854 r. czytamy, że jest „wyraz ten dotychczas nie dosyć utarty”⁹. Ślady ewolucji stosunku społeczeństwa do artystów spotykamy też w innych wypowiedziach ówczesnych m.in. Kazimierza Komornickiego. Pisał on „dzisiejsza Europa otrząsając się powoli z przesądów średnich wieków, otwiera wrota dzielące klasy społeczeństw i pojedynczo z jednej gromady do drugiej wbiegać pozwała...”¹⁰: Równocześnie jednak zastrzegali się Komornicki, że dla arystokracji posiadanie w rodzinie artysty jest nadal uważane za dyshonor, bowiem „lubo zaszyły w zdaniach znaczne modyfikacje, otrząść się nie możemy z nałogów dawnych”.

Ponad ogół społeczeństwa wynosił artystę również fakt odbywania studiów wyższych. Wzrost znaczenia artysty łączył się więc z rozwojem akademii sztuk pięknych, które wydawały swym absolwentom „patenty” artystów wyższego rzędu lub wręcz tytuły magistrów sztuk pięknych. Jak doniosłe znaczenie zyskały sobie owe dyplomy w życiu społecznym, niech posłuży fakt, iż na terenie Krakowa w I połowie XIX wieku artysta pochodzenia żydowskiego uzyskawszy taki „patent”, miał prawo mieszkać w dowolnym miejscu miasta oraz ubierać się w strój „europejski”¹¹.

Artyści buntowali się przeciw światu oceniającemu wszystko wartością materialną. Dla obrony „wspólnych interesów”, więcej nawet prestiżowych niż materialnych, artyści tworzyli grupy. „Złączeni węzłami koleżeństwa zawodowego, wspólnym niedostatkiem i postawą buntu wobec społeczeństwa mieszczańskiego „cyganie” różnią się pod wieloma względami od mieszczan. Prowadzą mniej regularny tryb życia. Mają bardziej swobodne formy życia towarzyskiego i erotycznego. Miejscem ich spotkań i nieraz nawet ich pracy jest kawiarnia. Ich ulubionymi podnietami do pracy są alkohol lub czarna kawa. Swą odrębność ... podkreślają przy pomocy osobliwego bardziej malowniczego i fantazyjnego uczesania ... i stroju ...”¹².

Pracownie artystów w I poł. XIX wieku wyglądały bardzo różnie (il. 1), w dużej mierze choć nie wyłącznie — zależało to od sytuacji materialnej artysty. W XV i XVI wieku miejsce pracy artysty znajdowało się w zwyczajnym wnętrzu mieszkalnym. W XVII stuleciu dają się wyróżnić dwa typy pracowni. Pierwszy mieścił się w normalnym wnętrzu domu i stanowił pokój podobny do salonu, drugi był prostą i prymitywną pracownią, często w stodołach lub szopach. Typ pracowni-salonu stał się dominujący w XVIII wieku. Wiek XIX a szczególnie jego pierwsza połowa, zaczęła precyzować wymogi w stosunku do pracowni malarza. Przypomniano sobie wówczas m.in. myśl, którą głosił już Witruwiusz, że „ku północy powinny być zwrócone pinakoteki, warsztaty tkackie i pracownie malarskie, aby barwy w czasie pracy pozostawały niezmienione dzięki równomiernemu oświetleniu”¹³. W podręcznikach technologii i technik malarskich z początków XIX wieku z reguły znajdować zaczęły się opisy poprawnej pracowni i jej wyposażenia. I tak Violet pisał, że pokój w którym pracuje artysta może być oświetlony tylko przez jedno okno i że winno się siadać tak blisko niego jak tylko jest to możliwe i to tak by światło padało od lewej strony w równym stopniu, tak na model jak i na wykonywaną pracę¹⁴. Według Bouviera pomieszczenie pracowni miało mieć okno od strony północnej, gdyż wówczas nie ma silnego nasłonecznienia i refleksów. Okno oświetlające pracownię powinno się być mieścić w połowie sufitu i sięgać prawie do podłogi. W trakcie pracy malarz miał mieć okno po lewej ręce, zaś możliwość odejścia od pracy na 5 do 6 stóp (tj. 1,5 — 2 m.). Cała zaś pracownia winna była

⁸ Prawo o urządzeniu kunsztów, rzemiosł i profesji, L. dz. 78, 8. I. 1821, „Dziennik Praw Rzeczypospolitej Krakowskiej” 1821, s. 11.

⁹ M. S. B. Linde, Słownik języka polskiego, Lwów 1854, t. 4, s. 615.

¹⁰ K. Komornicki, Słowo o sztuce i artystach, „Athenaeum”, Wilno 1842, t. 4, s. 198—199.

¹¹ Prezes Senatu do Komisarza Rządowego, 9.X.1834, Rps Arch. Uniw. Jagiel. 172/d/79 I.

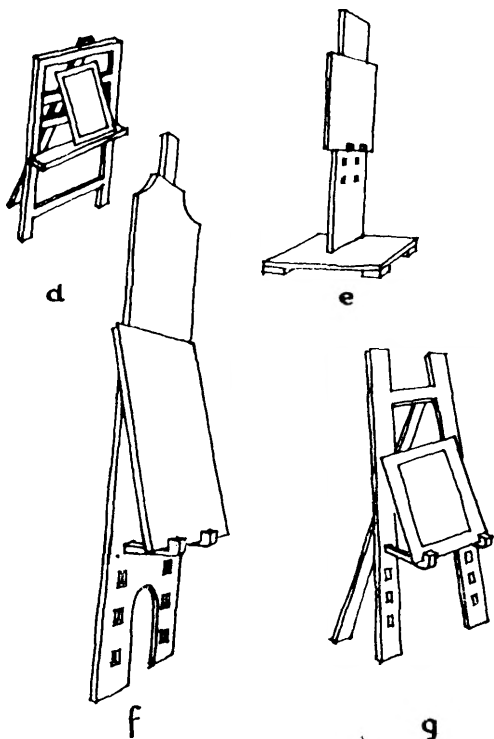
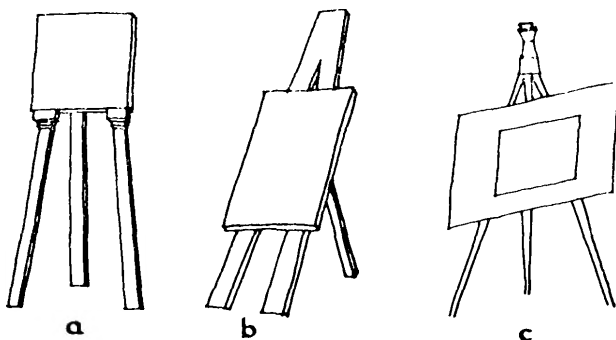
¹² M. Wallis, Podłoże społeczne autoportretu, „Wiedza i Życie” 1948, s. 543.

¹³ Witruwiusz, O architekturze ksiąg dziesięć, Warszawa 1956, ks. VI, roz. 5, s. 108.

¹⁴ H. Violet, Anweisung zur Miniatur..., 1793, s. 81.

liczyć 15—18 stóp (tj. 5—6 m.)¹⁵. O pracowniach pisał w omawianym czasie również J. S. Templeton w *The Guide to Oil Painting* (Londyn 1845) i wielu innych.

Do najbardziej niezbędnego sprzętu w warsztacie artysty-malarza należą sztalugi, których zadaniem było utrzymywanie w stałym położeniu podobrazia, na którym malowano. Utarło się przekonanie, że w sprzeczcie tym nie zaszyły prawie żadne zmiany w ciągu wieków. Tymczasem zestawienie obok siebie kilku przykładów z różnych stuleci pozwala zaobserwować pewną ewolucję (il. il. 2, 3, 4). Oczywiście wspólną stałą cechą dla wszystkich sztalug była zawsze ich dobra statyczność, ale równocześnie widocz-



2. Sztalugi. a — rzymska; b — I w.; c — z rys. Dioskoridesa; d, e — XV w.; f — z lat 1514—1516; g — 1549. (a—c wg Bergera, d—e wg Cieńskiego, f—g wg Constabla)

2. Chevalets, a — romaine, b — Ie s.; c — selon le dessin de Dioskorides; d, e — XVe s., f — des années 1514—1516, g — 1549 (a—c selon Berger, d—e selon Cienski, f—g selon Constable)



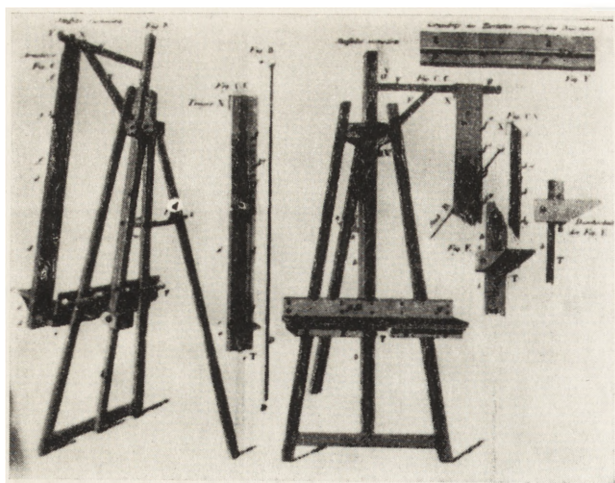
3. Sztaluga z pocz. XVIII w. (wg Crokera)

3. Chevalet des débuts du XVIIIe s. (selon Croker)

na jest tendencja do uczynienia ich piękniejszymi czy zdobniejszymi, lżejszymi i łatwiejszymi w przenoszeniu. W początkach XIX wieku występuje wiele typów sztalug. Ogólnie biorąc, już wówczas można było podzielić je na dwie grupy. Pierwsze to sztalugi pracowniane lub tzw. domowe, w których bardzo istotną rolę odgrywało urządzenie umożliwiające obniżanie i podwyższanie umieszczonego na nich podobrazia oraz wykonywania prac o dużym nawet formacie. Drugi rodzaj sztalug to tzw. polowe, przewidziane do pracy w terenie, tak bardzo istotne dla coraz modniejszego malarstwa plenerowego. Od tego typu sztalug wymagano by były lekkie i o takiej konstrukcji, aby złożone stanowiły nieduży przedmiot, łatwy w noszeniu i nie ciężki, a równocześnie rozłożone w plenerze nie przewracały się od podmuchu wiatru i dobrze trzymały podobrazia (il. 5).

Narzędziem ściśle związanym ze sztalugami „domowymi” była laska malarska tzw. Malstock. Przedmiot obecnie zupełnie wyparty z pracowni malarza, ale w I połowie XIX wie-

¹⁵ M. B. L. Bouvier, *Vollständige, Anweisung zur Ohlmalerei*, Halle 1826, s. 343—359.

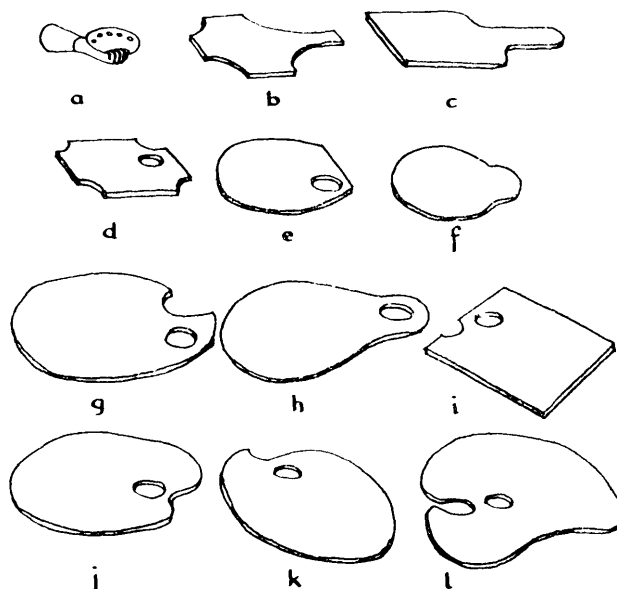


4. Sztalugi z I poł. XIX w. (wg Bouviera)
4. Chevalets de la première moitié du XIXe s. (selon Bouvier)



5. Artysci z pocz. XIX w. w plenerze. (wg Kleina)
5. Artistes des débuts du XIXe s. travaillant en plein air (selon Klein)

ności np. w Egipcie używano jako palety mniejszych lub większych muszli. W „Księdze z góry Athos” znajdujemy już opis palety z otworem na palec. Twierdzenie jakoby palety początkowo były prostokątne a od XVIII wieku owalne jest nieścisłe¹⁶. Używanie palet ciemnych, brązowych, w kolorze naturalnym drewna datuje się dopiero od XVII wieku, kiedy to zaczęto malować prawie wyłącznie na barwionych zaprawach malarskich np. bolusowych. Wcześ-

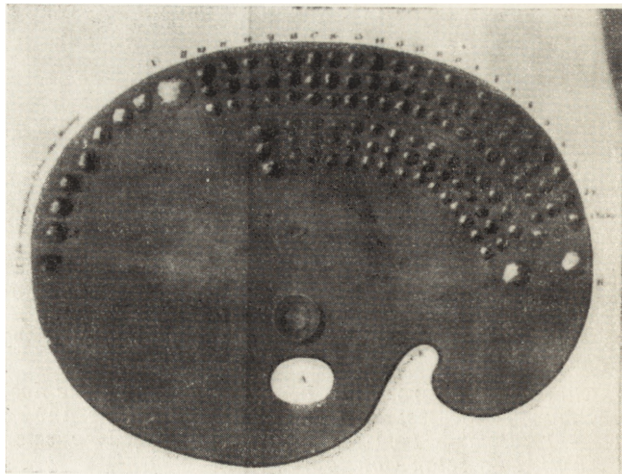


6. Palety. a — I w.; b, c, d, — XV w.; e — XVI w.; f — XVII w.; g — 1620; h — ok. 1730; i — 1782; j — ok. 1790; k — 1835; l — XIX—XX w.; (a, g wg Bergera; b, c, d, e, f, k wg Gettensa i Stouta; h wg Crokera; i wg Gcheyera; j z obrazu Ch. W. Peale; l wg Luźjeckiej)

6. Palettes. a — I s., b, c, d, — XVe s., e — XVIe s., f — XVIIe s., g — 1620, h — env. 1730, i — 1782, j — env. 1790, k — 1835, l — XIX—XXe s., (a, g selon Berger, b, c, d, e, f, k selon Gettens et Stout, h selon Croker et Gcheyer, j du tableau Ch. W. Peale, l selon Luźjecka).

7. Paleta ze schematem rozmieszczenia farb (wg Bouviera)

7. Palette avec le schéma de disposition des couleurs (selon Bouvier)



ku jeszcze bardzo potrzebny i chętnie używany. Był to drążek z drewna, długości od 132 do 165 cm z gałką zrobioną z wełny, owiniętej w skórkę. Zadaniem tego narzędzia było podtrzymywanie ręki artysty, zwłaszcza przy wykonywaniu partii malowidła bardziej drobiazgowych i wymagających szczególnej precyzji.

Bardzo ważna rola przypada wśród narzędzi w warsztacie malarza palecie. Musi być ona lekka, cienka, twarda, o kształcie, który pozwalałby na wygodne trzymanie jej w rękę przez malującego i odpowiednie rozmieszczenie farb oraz ich mieszanie. Paleta musi być tak skonstruowana aby przy trzymaniu jej, nie ciążyła w którymkolwiek kierunku, a otwór na duży palec był wygodny i nie uciskał. W starożyt-

¹⁶ Pod red. S. Kozakiewicza — Słownik terminologiczny Sztuk Pięknych, Warszawa 1969, s. 265.

niejsze palety były białe. Olbrzymie palety ze spiczastym wybiegiem, sięgającym artystyce prawie aż po plecy są wynalazkiem XIX wieku¹⁷. Palety bywają wykonywane z rozmaitych materiałów i mają różne formy i wielkości (il. 6). Do wykonania palet drewnianych najczęściej stosowano drewno gruszy, jabłoni, jaworu i buku. Natomiast mahoń okazywał się w praktyce za lekki i za łamliwy, zaś orzech zbyt łatwo się paczył. Praktyka również wykazywała, że do większych prac sztalugowych lepsze było użycie palety kwadratowej zaś do malowideł średniej wielkości owalnej. Do malowania miniatur, a często w ogóle do techniki akwarelowej i gwaszowej używali bogatsi malarze kwadratowej palety z kości słoniowej o wymiarach 7×4 cale. Biedniejsi zaś posługiwali się w tych samych celach szkłem mlecznym, porcelaną lub fajansem. W najgorszym razie stosowano szybę szklaną podmalowaną od odwrocia białą farbą olejną i podklejoną kartonem lub drewnem. Farby na palecie kładzione były według pewnego ustalonego porządku. Od utrzymywania palety w czystości w dużym stopniu zależała czystość kolorów. Rozumiano to w 1 połowie XIX wieku i przestrzegano tego (il. 7). Prawie w każdym ówczesnym podręczniku dla malarzy zawarte były uwagi o sposo-

bach czyszczenia palety. Z reguły powtarzały się następujące recepty: a. ściąganie mechaniczne za pomocą szpachli, b. ścieranie solą kuchenną osadzoną na szmatce i c. zmywanie olejem z solą kuchenną i tarcie korkiem. Równocześnie przestrzegano przed używaniem terpentyny do zmywania palety jako środka szkodliwego dla samego drewna palety¹⁸.

Do najważniejszych narzędzi, używanych przez malarza od starożytności, należały pędzle. W 1 połowie XIX wieku wykonywano je zarówno z włosia jak i ze szczeciny. Najwyżej cenione były pędzle z włosia wydry (zwane przez Niemców Fischpinsel), szczególnie zaś wyrabiane w Monachium i Paryżu¹⁹. W dalszej kolejności, zrobione z włosia borsuczego, sobolego, kozłego, kuniego, tzw. z miękkiego i sprężystego, z którego sporządzano pędzle nadające się do technik o spoiwach organicznych, laserunków, werniksowania i pozłacania. Często nosiły one nazwę pędzli marderowych. Wyrabiano je w różnych kształtach, wielkościach i długościach. Poważnym zagadnieniem dla malarzy było czyszczenie i konserwacja pędzli. Na przykład Hebra przestrzegał przed myciem w terpentynie, która bardzo wysusza włos. Zalecał natomiast podobnie jak i Bouvier zanu-

¹⁷ G. Ulrich, *Welt der Malerei*, Berlin 1962, s. 197.

¹⁸ (Meynier), *Die Kunst zur Tuschen und mit Wasserfarben...* Leipzig 1799, s. 107; S. F. Constant — Vignier, *Handbuch der Miniatur und Gouache-Malerei*, Lipsk 1841, s. 19; H. Violet, *Anweisung...* o.c.,

s. 223—224.; J. M. Croker, *Der Wohl Anführende Mahler...*, 1736, s. 42—45.

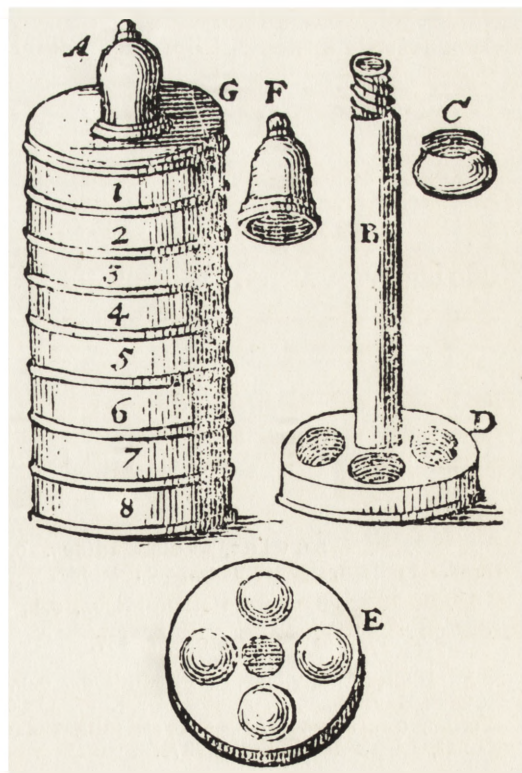
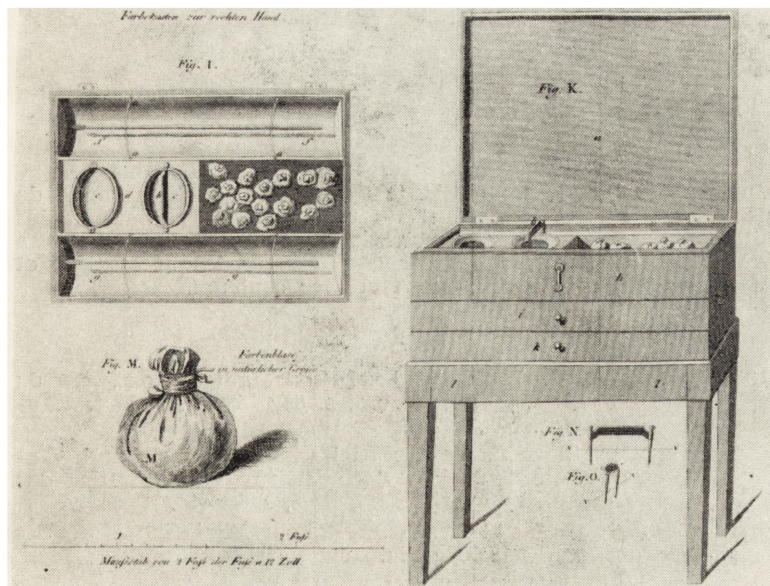
¹⁹ Bowles, *Kunst mit Wasser-, Oel- und Pastellfarben zu Malen*, Lipsk 1800, s. 268.; H. C. Hebra, *Handbuch für Maler und Dilettanten*, Stuttgart brw., s. 338.

8. Kasetta malarska z woreczkami do przechowywania farb (wg Bouviera)

8. *Cassette de peintre avec sachets pour couleurs (selon Bouvier)*

9. Pojemnik ośmiotarczowy na farby akwarelowe (wg Crokera)

9. *Récipient à huit disques pour les aquarelles (selon Croker)*



rzanie pędzla w oleju makowym lub oliwie, a następnie delikatne wytarcie w szmatkę²⁰.

Ostatnim z ważniejszych narzędzi malarza była szpachla. Wykonywano ją ze stali, kości lub drewna i nadawano jej różne kształty, zawsze jednak zbliżone do formy noża. Szpachla malarska służyła w omawianym okresie z reguły do przenoszenia farb z płyty na której były ucierane do naczyń w których farby przechowywano²¹. Miała ona również zastosowanie przy wykonywaniu gładkich zapraw, a w końcu zaczęto używać jej do malowania, ściślej do nakładania lub ujmowania farby z malowidła, jak to czynił już Rembrandt. Fakt, iż stalowa szpachla malarska nie może być używana do wszystkich bez wyjątku farb, a zwłaszcza do żółtych, dostrzeżono dość wcześnie²². Do wszystkich natomiast farb można było stosować szpachle kościane. Drewnianych, jako gorszych, używali właściwie tylko lakiernicy.

W dalszej kolejności omawiania warsztatu malarza należy wspomnieć o płycie i wurniku do ucierania farb, stanowiących jeszcze w 1 połowie XIX wieku ważny element w wyposażeniu pracowni. Bouvier zalecał, by każdy artysta posiadał dwie płyty do ucierania farb i dwa wurniki, mniejszy i większy. Płyty wykonywano z kamienia i to bardzo twardego, drobnoziarnistego jak porfir, agat, marmur itp. Stopniowo jednak w ciągu XVIII i XIX stulecia płyty kamienne zastępowano szklanymi, tańszymi, wygodniejszymi w użyciu i twardszymi, a tym samym bardziej odpornymi na destrukcyjne działanie ucieranych ziarenek pigmentów²³. Wurniki wykonywano z porfiru, marmuru, porcelany, szkła lub kryształu²⁴.

Na zakończenie tego skrótowego wyliczenia wyposażenia pracowni artysty-malarza z 1 po-

łowy XIX wieku należy jeszcze wspomnieć o naczyniach i pojemnikach dla przechowywania farb. Wcześniej służyły do tego celu rogi bydłce, a następnie woreczki ze skóry koziej lub pęcherze z jelit, głównie stosowane do farb olejnych (il. 8). Po nakłuciu i pod wpływem nacisku farba wydobywała się z pęcherza. Równocześnie jednak powstawały warunki powodujące szybsze wysychanie farby, często czyniąc ją bezużyteczną do dalszego użycia. Ujemnym następstwem przechowania farb w pęcherzach zapobiegał dopiero wynalazek Anglika Jamesa Harrisa z Plymouth (ok. r. 1821), polegający na wprowadzeniu do przechowywania farb olejnych małych tub cynowych lub mosiężnych, ocynkowanych wewnątrz i zamykanych na zakrętkę. Wynalazek ten pozwalał na zachowanie większej czystości farb, wyciskanie ściśle określonej potrzębami ilości i ponowne szczelne zamknięcie tuby²⁵. Farby w metalowych tubach występują już około roku 1840 w katalogu firmy C. Roberson i Co.²⁶. Sposoby przechowywania farb akwarelowych były przez dłuższy czas konserwatywne, ale równocześnie bardziej wyszukane, o czym mogą świadczyć choćby pojemniki przedstawione przez Crokera w roku 1736²⁷ (il. 9). W niniejszym artykule autor usiłował ukazać pokrótce związek istniejący między pozycją społeczną artysty a jego warsztatem w początkach XIX stulecia, a z kolei przedstawić zmiany, jakie następowały w wyposażeniu pracowni oraz poszczególnych narzędziach i sprzętach, traktując tę pracę jako kontynuację swych badań nad technologią i technikami malarskimi w początkach XIX wieku.

doc. dr Władysław Slesiński
Akademia Sztuk Pięknych
Kraków

ATELIER D'UN ARTISTE-PEINTRE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE

L'auteur, continuant ses recherches sur la technologie et les techniques picturales des débuts du XIX^e siècle, s'occupe à présent du lien existant entre la position sociale de l'artiste et son atelier. Il examine ensuite les changements qui s'opèrent dans l'équipement de

l'atelier, des outils, tels que le chevalet, la canne de peintre, la palette, les pinceaux, les plaques et les pilons pour la trituration des couleurs. L'article se termine par des informations sur les accessoires et récipients pour conserver les couleurs.

²⁰ M. B. L. Bouvier, *Vollständige...* o.c., s. 368.; H. C. Hebra, *Handbuch...* o.c., s. 339.

²¹ M. B. L. Bouvier, *Vollständige...* o.c., s. 167.

²² (Meynier), *Die Kunst...* o.c., s. 137.

²³ M. B. L. Bouvier, *Vollständige...* o.c., s. 91—93.; Bowles, *Kunst...* o.c., s. 63—64.; J. M. Croker, *Der Wohl...*, o.c., s. 34—37.; — Anweisung zur der Mahler Kunst, Lipsk 1756, s. 270—272.

²⁴ M. B. L. Bouvier, *Vollständige...* o.c., s. 96.; Bowles, *Kunst...* o.c., s. 64.; H. Violet, *Anweisung...* o.c., s. 225.

²⁵ Aufbewahrung der Oelfarben, „Kunst und Gewerbe-Blatt des polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern” 1827, nr 4, s. 58—59.

²⁶ R. J. Gettens, G. L. Stout, *Painting Materials a Short Encyclopaedia*, New York 1942, s. 318.

²⁷ J. M. Croker, *Der Wohl...* o.c., s. 45—49.