

JEDWABNE TAFTY DRUKOWANE I MAŁOWANE Z XVIII WIEKU

TECHNOLOGIA WYTWARZANIA NA PRZYKŁADZIE WZORZYSTEJ TAFTY

Wprowadzenie

Tafty to jedwabne tkaniny o splocie płóciennym¹. Tafty malowane stały się w XVIII wieku popularnymi materiałami odzieżowymi oraz dekoracyjnymi. Ich zazwyczaj florystyczne kompozycje (wzbogacane czasami rajskimi ptakami, motylami, szarfami lub innymi akcentami nawiązującymi często do stylu *chinoiserie*²), dobrze wpisywały się w aktualne gusta. Zachowały się przykłady sukien w stylu francuskim i angielskim odszyte całkowicie z tego typu tkanin³. Malowane tafty, także dekorowane kompozycjami w stylu chińskim, występowały na ówczesnym rynku europejskim jako wyroby europejskich manufaktur (głównie francuskich, włoskich czy angielskich) lub sprowadzane z Chin, ale o wzornictwie opracowywanym pod klientów z Europy⁴.

DOI: 10.4467/23538724GS.23.003.18149

ORCID: 0000-0002-4666-0851

¹ Współcześnie wytwarza się także tafty z jedwabiu chemicznego, tj. ciągłych włókien sztucznych i syntetycznych. W XVIII w. nie wytwarzano jeszcze włókien chemicznych, dlatego tafta to wyłącznie materiał o splocie płóciennym wytkany z przędz z naturalnych włókien jedwabiu; J. Szosland, *Podstawy budowy i technologii tkanin*, WNT, Warszawa 1979; M. Michałowska, *Leksykon włókiennictwa*, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, Warszawa 2006.

² *Chinoiserie* – określenie europejskiego stylu nawiązującego do estetyki Dalekiego Wschodu, szczególnie Chin. Skrzystalizował się on głównie w europejskim rzemiośle artystycznym. Jego pełny rozkwit nastąpił od końca XVII w., kiedy Chiny zaczęły otwierać się na handel z krajami Europy; zob. P.K. Faryś, *Styl chinoiserie na przykładzie osiemnastowiecznych jedwabnych tkanin odzieżowych manufaktur europejskich*, „Res Historica” 2022, nr 54.

³ Victoria and Albert Museum, *Sack and petticoat, 1735–1760*, nr inw. T115&A-1953, kolekcja online, <https://collections.vam.ac.uk/item/O98554/sack-unknown/> (dostęp: 27.03.2023).

⁴ The Metropolitan Museum, *Silk panel*, pocz. XVIII w., 193 × 80 cm, nr inw. 1971.136.2, kolekcja online, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205347> (dostęp: 13.11.2022); The Metropolitan Museum, *Length of painted silk*, poł. XVIII w., 171,5 × 82,6 cm, Chiny, prawdopodobnie Kanton, nr inw. 2013.599, kolekcja online, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/239345> (dostęp: 13.11.2022).

Niewykluczone, że popularność tego typu tkanin wynikała w dużej mierze z rosnącego zainteresowania wyrobami dalekowschodnimi. Odkrywany przez Europejczyków potencjał artystyczny Chin, podsycany sprowadzanymi z tego kraju egzotycznymi wyrobami rzemiosła, przeistoczył się w europejski styl *chinoiserie*, wyrażany najróżniejszymi wariacjami rodzimych rzemieślników. Wśród wyrobów europejskich wytwórni nawiązujących stylem do ornamentyki wschodniej Azji popularne były tapety papierowe oraz jedwabne tafty do obijania ścian. Wyklejanie czy wyściełanie ścian papierem lub materiałami stało się popularne, a wśród nich dużym uznaniem cieszyły się kompozycje *chinoiserie*⁵.

Sprowadzane do Europy dekoracyjne arkusze papierowych tapet wytwarzanych przez chińskie manufaktury oraz tafty zazwyczaj miały drukowany i malowany desień. Kompozycje w postaci wijącej się roślinności, w którą wprowadzano egzotyczne ptactwo, motyle oraz inne elementy azjatyckiej fauny i flory (ryc. 6) dobrze odnajdywały się w ówczesnie modnym stylu rokokowym, dlatego rodzimi projektanci deseni sprawnie łączyli oba style. Obok tego typu wyrobów pojawiły się na rynku odzieżowe tafty o wzorach florystycznych nawiązujących mniej lub bardziej do mody na *chinoiserie*.

Trudno obecnie przesądzić, czy zachowane do naszych czasów odzieżowe tafty malowane w stylu dalekowschodnim były wyrobami chińskich manufaktur wyspecjalizowanych w wytwarzaniu materiałów na rynek zachodni, czy towarami rodzimych europejskich rzemieślników. Dostępne były z pewnością tafty krajowe i z importu. Ówczesny stan technologii produkcji jedwabnych tkanin odzieżowych (różnego typu) w europejskich manufakturach jedwabniczych (szczególnie we Francji, Włoszech i Anglii) był wysoce rozwinięty i mógł sprostać potrzebie wytwarzania tego typu tkanin odzieżowych⁶.

Niemniej jednak osiemnastowieczne jedwabne tafty o wzorach malowanych wyróżniały się na tle dostępnych ówczesnie typów tkanin odzieżowych. Ich wyjątkowa delikatność była podyktowana bardzo małą masą powierzchniową taft⁷, która w połączeniu z finezją utrwalanych ręcznie wielobarwnych kompozycji

⁵ P.K. Faryś, *Styl chinoiserie...*, s. 199–201.

⁶ O rozwoju technologii tkackiej w europejskim jedwabnictwie zob. m.in.: P.K. Faryś, *Jedwabne tkaniny odzieżowe 1700–1800. Produkcja – wzornictwo – handel*, Wydawnictwo Naukowe FNCE, Poznań 2021; I. Turnau, *Moda i technika włókiennicza w Europie od XVI do XVIII wieku*, Instytut Historii Kultury Materialnej PAN, Ossolineum, Wrocław 1984. Na temat historii osiemnastowiecznych tkanin jedwabnych zob. m.in. P. Thornton, *Baroque and Rococo Silks*, Faber & Faber, London 1965.

⁷ Masa powierzchniowa – podstawowy parametr budowy wszystkich płaskich materiałów tekstylnych, w tym tkanin. Masa powierzchniowa określa masę (wyrażoną w gramach) 1 m² materiału. Na wartość masy ma wpływ szczególnie masa liniowa wykorzystanych przędz (jeśli chodzi o tkaniny czy dzianiny) oraz struktura wyrobu. Szerokość materiału nie ma znaczenia w ustaleniu masy powierzchniowej, ponieważ wyrażana jest w stosunku do określonej jednostki powierzchni (m²); J. Szosland, *Podstawy budowy...*

florystycznych wpływała na odbiór tych tkanin jako materiałów bardzo delikatnych, przeznaczonych na damskie stroje (bardziej codzienne niż formalne). Zapewne ich delikatność spowodowała, że niewiele zachowało się strojów uszytych z tego typu tkanin. Rzadkością są także pełne bryty⁸, które pozwalają prześledzić raporty deseni. W niniejszym artykule zostanie poddany analizie przykład jednej z tego typu tkanin z XVIII wieku.

Chiński rynek wytwarzania malowanych i drukowanych tkanin – zarys

Najstarsze drukowane barwnie tkaniny chińskie są datowane na wczesną dynastię Han (206 r. p.n.e. – 9 r. n.e.)⁹. W zbiorach Hunan Museum w mieście Changsha (prowincja Hunan) znajduje się zbiór artefaktów wydobyty z grobowca Xin Zhui¹⁰. Wśród nich są zachowane fragmenty strojów, w tym jedwabna gaza drukowana i malowana. Przedstawiony na niej wzór to wijące się pnącza z kwiatami, pąkami kwiatów i liśćmi. Pnącza zostały nadrukowane na tkaninę, a kwiaty, pąki i liście – namalowane¹¹. W grobowcu zachowały się także liczne przykłady strojów i całych brytów jedwabnych tkanin, także wzorzystych (o wzorach tkanych) gaz jedwabnych¹².

Od dynastii Tang (618–907 r.) coraz częściej spotyka się drukowane i malowane tkaniny jedwabne. W tym czasie wyraźnie poszerza się gama stosowanych we wzornictwie tkanin odcieni barw – około sześćdziesięciu, a wśród nich powszechnie stosowane indygo¹³. Nadal jednak tkane i haftowane wzory stanowiły główny trzon chińskiego wzornictwa. W zależności od rodzaju tkaniny i jej przeznaczenia stosowano najróżniejsze sploty i techniki wzornicze. Wśród tkanin jedwabnych z czasów chińskich dynastii przypadających na okres europejskiego średniowiecza i renesansu najczęściej stosowanymi splotami były: gazejski (gaza), adamaszkowy (adamaszek), skośny, płócienny (tafta). Wytwarzano także brokaty oraz wzorzyste jedwabie o deseniach tkanych z wykorzystaniem technik tapiseryjnych¹⁴. Osobną grupę stano-

⁸ Bryt – techniczne określenie odnoszące się do tkaniny o pełnej szerokości (wraz z krajkami).

⁹ M. Prodan, *Sztuka chińska*, PWN, Warszawa 1975, barwna wkładka pomiędzy stroną 56 a 57. Prodan błędnie określa, jak się zdaje, w oparciu o opis tej tkaniny na stronie internetowej Hunan Museum, że tkanina ta to muślin, a nie gaza.

¹⁰ Xin Zhui (zwana też jako Lady Dai) – chińska szlachcianka żyjąca w latach 217–168 p.n.e. Jej grobowiec odkryto przypadkowo w 1968 r. w pobliżu chińskiego miasta Changsha.

¹¹ Drukowana i malowana gaza w zbiorach Hunan Museum, <http://www.hnmuseum.com/gallery/node/1048/4> (dostęp: 16.04.2023).

¹² Sh. Vainker, *Chinese silk a cultural history*, The British Museum Press, London 2004, s. 49–53.

¹³ *Ibidem*, s. 83–85.

¹⁴ *Ibidem*, s. 85.

wyły jedwabne tkaniny z haftowanymi wzorami, które przez stulecia były bardzo popularne.

W XVII i XVIII wieku doszło w Chinach do wyraźnego wzrostu liczby manufaktur – zarówno tych kontrolowanych przez dwór cesarski, jak i niewielkich domowych warsztatów prowadzonych przez ludność wiejską. Popyt wewnętrzny i zewnętrzny wzrastał. Mniejsi wytwórcy coraz częściej zaczęli wytwarzać tkaniny nie tylko na lokalny użytek, ale też na eksport¹⁵. Poszerzał się rynek sprzedaży, a wyroby chińskiego rzemiosła, w tym jedwabie, za sprawą europejskich kompanii handlowych stawały się wartościowymi i poszukiwanymi wyrobami eksportowymi, sławiącymi chińską estetykę na rynku euro-amerykańskim¹⁶. Rosnący zbyt narzucał konieczność dostępu do wielu typów tkanin według gustów najróżniejszej klienteli zagranicznej. O ile styl ubierania się Chińczyków regulował dwór za pomocą urzędników nadzorujących poszczególne prowincje¹⁷, o tyle zewnętrzne rynki oczekiwały określonego wzornictwa pasującego do aktualnych gustów zagranicznej klienteli. To zapewne wymusiło stopniową specjalizację chińskich manufaktur czy małych warsztatów w wytwarzaniu ściśle określonych typów materiałów. Zamówienia na nie składali kupcy obsługujący określonych zagranicznych odbiorców. Oni także zapewne mieli wpływ na style wzornicze chińskich tkanin na eksport¹⁸. Przykładowo dostarczali chińskim wytwórniom malowanych jedwabi wzorniki aktualnie modnych brytyjskich deseni, na podstawie których mogli się wzorować w opracowywaniu pseudo-chińskich deseni¹⁹. Na mapie ówczesnego przemysłu jedwabnictwa chińskiego można było wyróżnić prowincje, które wsławiły się w wytwarzaniu najróżniejszych typów tkanin o określonych deseniach, kolorach czy przeznaczeniu na konkretne typy odzieży²⁰. Tafty czy satyny o malowanych deseniach w stylu bardzo podobnym do omawianej tafty przypisuje się wytwórniom z chińskiej prowincji Guangdong²¹.

¹⁵ *Ibidem*, s. 184.

¹⁶ P.K. Faryś, *Jedwabne tkaniny odzieżowe...*, s. 114.

¹⁷ Sh. Vainker, *Chinese silk...*, s. 184.

¹⁸ *Ibidem*, s. 184.

¹⁹ Opis szczegółowy sukni z lat 60. XVIII w. ze zbiorów Victoria and Albert Museum, nr inw. T.115&A-1953, <http://collections.vam.ac.uk/item/O98554/sack-back-gown-unknown/sack-unknown/> (dostęp: 19.04.2023).

²⁰ Sh. Vainker, *Chinese silk...*, s. 185.

²¹ Opis szczegółowy sukni z lat 60. XVIII w. ze zbiorów Victoria and Albert Museum, nr inw. T.115&A-1953, <http://collections.vam.ac.uk/item/O98554/sack-back-gown-unknown/sack-unknown/> (dostęp: 19.04.2023).

Tafta malowana z drugiej połowy XVIII wieku – analiza obiektu

Ukazana na rycinie 1 wzorzysta tafta została użyta do uszycia sukni (niewykluczone, że sukni w stylu angielskim). Wskazują na to zachowane pionowe ślady kurzu, równo rozłożone przy górnej krawędzi tkaniny. Bryt ten był u góry plisowany i doszyty do stanika sukni. Ostre linie plisowania sugerują, że materiał nie był marszczony, lecz plisowany przy linii zszycia dołu sukni ze stanikiem. Chodziło zapewne o układalność²² materiału, determinującą sposób formowania tkaniny przy szwach²³. Możliwe, że zdecydowano się na plisowanie ze względu na wybrany fason ubioru. Dolna krawędź tkaniny (stanowiąca rąbek sukni) została wykończona łukowo (podwinięta, zaprasowana i delikatnie przesyta ręcznie). Lewa krawędź tkaniny także została podwinięta i ręcznie przesyta (podwinięcie dwukrotne – raz krajka zawinięta do spodu i raz jeszcze zawinięty materiał na szerokość wcześniej podwiniętej krajki, zatem podwinięcie lewej krawędzi tkaniny skrywa w sobie krajkę materiału). Dolna, łukowo wykończona krawędź materiału oraz lewa krawędź wskazują, że bryt tafty był ulokowany w określonym miejscu spódnicy sukni²⁴. Łukowa krawędź dołu wskazuje także, że suknia była lekko przedłużana po bokach i z tyłu.

Kompozycja desenia jest sieciowa²⁵. Został on tak zaprojektowany, aby po pełnej szerokości mieścił się tylko jeden raport. Po długości zachowanego materiału znajdują się prawie dwa pełne raporty. Wymiary raportu wzoru wynoszą po szerokości – 72 cm (nie wliczając kraje), a po długości ok. 75 cm. Wymiary te pozwalają określić wzór jako wielkoraportowy.

Tematyka jest wyłącznie florystyczna. Wijące się we wszystkie strony cienkie lodygi zapelniają obficie perłowe tło tafty. Przy dokładniejszej obserwacji można dostrzec, że bazę kompozycji tworzy tylko jedno pnące wijące się faliście w sposób niesymetryczny (bardziej naturalistycznie) po długości materiału. Wyrastające boczne lodygi o identycznym wyglądzie (proporcje, kolory, charakter linii), zapelniając tło materiału, zatracają osiową kompozycję i nadają jej sieciowy wyraz. Z cienkich lodyg pomiędzy liśćmi wyrastają kwiaty w różnych stadiach rozwoju – od drobnych

²² Układalność materiału – jeden z podstawowych parametrów fizycznych płaskich materiałów włókienniczych, np. tkanin. Mówi on o tym, jak materiał poddaje się formowaniu nie tylko podczas szycia, ale i noszenia. Jeśli materiał cechuje się dobrą układalnością, to łatwiej poddaje się deformacji, układa się i „pracuje” podczas użytkowania. Układalność jest związana także z tzw. komfortem sensorycznym (czyli dotykowym) zachodzącym pomiędzy materiałem a użytkownikiem podczas noszenia; zob. I. Krucińska, W. Konecki, M. Michalak, *Systemy pomiarowe we włókiennictwie*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2006.

²³ P.K. Faryś, *Jedwabne tkaniny odzieżowe...*, s. 32.

²⁴ Umiejscowienie brytu w sukni zostało ukazane na rycinie 2.

²⁵ Zbliżone kompozycje oraz tematykę deseni miały w tym czasie także chińskie lub w stylu chińskim (*chinoiserie*) jedwabne lub papierowe tapety (ryc. 9).

pąków po w pełni rozwinięte. W raporcie znajduje się ich aż 285. Liści na raport przypada jeszcze więcej. Wśród najróżniejszych kwiatów można rozpoznać: konwalie, chryzantemy (tak istotne w kulturze azjatyckiej), goździki czy gloriozę²⁶. Pomimo ogromnej liczby elementów nie odczuwa się przeladowania i chaosu. Wpływ na to ma przemyślane rozłożenie całości, niewielkie paki kwiatów oraz delikatność lodyg. Deseń swoim „ciężarem” został odpowiednio dopasowany do fizycznej delikatności tafty (materiał jest bardzo cienki).

Wnikliwa analiza wzoru pozwala dostrzec podstawowe szczegóły techniczne wykonania desenu. Na jedwabnej tafcie wzór najpierw ręcznie nadrukowano, a następnie pomalowano²⁷. Przyglądając się z bliska budowie cienkich lodyg (ryc. 3–4), widać, że składają się one z dwóch linii – wewnętrznej bardzo cienkiej (jakby rdzenia) i grubszej naniesionej na cieńszą. Precyzja i dokładna powtarzalność krzywizn najcieńszej „rdzeniowej” linii pomiędzy raportami wzoru może wskazywać, że wszystkie te linie zostały nadrukowane na tafcie, a nie odręcznie namalowane za pomocą odpowiedniego pędzelka. Użycie druku ręcznego jest uzasadnione technicznie oraz wywodzi się z tradycji wzorniczej.

Dlaczego zastosowano druk, a nie ręczne malowanie, dla cienkich rdzeni wijącej się roślinności? Wybór, na pierwszym etapie, druku (możliwe, że opartego na technice sitodruku) pozwolił szybko i co najważniejsze, w sposób powtarzalny nanieść zasadniczy szkic całej kompozycji. Mając do czynienia z wyrobem metrażowym o deseni raportowanym, a tym samym – powtarzalnym, należy dążyć do szybkiego uzyskania pożądanego efektu i powtarzalności raportowanego desenu na pełnej długości tkaniny. Zapewne wytkana tafta (niebarwiona lub barwiona) o określonej długości trafiała w ręce drukarza, który nadrukowywał szkic wici roślinnych. Tak wydrukowana tkanina (w całej swej długości) trafiała następnie do malarni, w której, według nadrukowanego szkicu wici roślinnych, domalowywano ręcznie kwiaty.

Pod względem technologicznym ręczny druk był bardzo istotnym etapem, pozwalającym uzyskać na materiale szkic pełnej kompozycji, którą zapelniano następnie poprzez ręczne malowanie. Pod względem wzorniczym nadrukowany rdzeń wici roślinnej stawał się, w gotowym deseni, trzecioplanowym dodatkiem wzbogacającym dynamicznie przedstawioną, wielobarwną wic roślinną. Gdyby zastąpiono druk malowaniem, wówczas malarz stanąłby przed karkołomnym zadaniem identycznego odwzorowania skomplikowanych linii wici dla każdego raportu desenu. Taka praca byłaby niepotrzebnie czasochłonna i bardzo trudna do wykonania. Na tkaninie widać wyraźnie powtarzalność wici. Ich krzywizny są takie same w raportach, co

²⁶ Czasem gatunek kwiatu odwzorowany jest tylko za pomocą kształtu, a czasem kształtu i koloru.

²⁷ Szkicowe wykorzystanie druku, które posłużyło do namalowania desenu, zostało także dostrzeżone w opisie sukni z lat 60. XVIII w., uszytej z podobnie malowanej tkaniny jedwabnej; zob. Victoria and Albert Museum, *Sack and petticoat*, 1735–1760, nr inw. T.115&A-1953, <http://collections.vam.ac.uk/item/O98554/sack-back-gown-unknown/sack-unknown/> (dostęp: 19.04.2023).

skłania do wniosku, że proces malowania deseni zapoczątkowany był szkicowym drukiem wici²⁸.

Kierując się chińską proweniencją omawianego brytu tafty, warto wskazać, że Chińczycy rzemieślnicy stosowali od setek lat ręczny druk na najróżniejsze typy tkanin odzieżowych. Popularny był druk na delikatnych gazach (wykonywany także złotem)²⁹. Uważa się, że za czasów panowania dynastii Song (w Europie to okres średniowiecza) chińskie wytwórnie wyrobów jedwabnych wprowadziły nowy typ druku, który dziś można porównać z sitodrukiem. W minionych wiekach miał on charakter druku szablonowego, polegającego na tym, że poszczególne elementy wzoru nakładano dzięki przygotowanym szablonom³⁰. Taki sam opis technologii należałoby przytoczyć przy założeniu, że tkanina nie powstała w Chinach, lecz w jednej z europejskich manufaktur. Szeroko pojmowany druk szablonowy przywędrował z Azji do Europy za sprawą wymiany handlowej prowadzonej na tzw. jedwabnym szlaku³¹.

Nadrukowanie szkicu wici roślinnych w analizowanej tkaninie przeprowadzono za pomocą drewnianych stempli lub, co bardziej prawdopodobne, przy użyciu papierowych szablonoń z wyciętym motywem wzoru (kładziono je na tkaninie i za pomocą nasiąkniętego farbą lub tuszem tamponu delikatnie przecierano szablon tak, aby kolor przeszedł na materiał w miejscach wyciętych w szablonie)³². Praca z szablonem była zapewne prostsza i szybsza. Przypuszczalnie wymagała prostszego warsztatu w postaci rozpinania, a nie kładzenia na stole drukarskim, jedwabnej tkaniny³³.

Mając całościowy, przedrukowany szkic wzoru (obejmujący cienkie lodygi, kontury liści i kwiatów), przystąpiono zapewne do malowania całości. Najpierw odręcznie, bardzo precyzyjnie, nadrukowany szkic lodyg delikatnie podmalowano na

²⁸ Podobne spostrzeżenie (w oparciu o odwrotną interpretację) wskazano w opisie tkanej, haftowanej i malowanej podszewki/chusty chińskiej z XIII w. Autorzy rozpoznają jeden z fragmentów jako tkaninę malowaną, a nie drukowaną, ponieważ dostrzegalne są różnice w poszczególnych raportach wykonanego deseni; J. Watt, A. Wardwell, *When Silk Was Gold. Central Asian and Chinese Textiles*, The Metropolitan Museum of Art – Cleveland Museum of Art, New York 1997, s. 184.

²⁹ Przykłady tekstyliów z różnych dynastii chińskich ze zbiorów China National Silk Museum: zakiet, gaza ze złotym nadrukiem, https://www.chinasilkmuseum.com/zggd/info_103.aspx?itemid=25836 (dostęp: 16.04.2023).

³⁰ W.B. Fiegel, *The origin and development of silk screen printing and its application as a homecraft*, Oklahoma College for Women Chickasha, Oklahoma 1963, s. 3–14.

³¹ *Ibidem*.

³² Do dziś podobną techniką, m.in. w Chinach i Japonii, wykonuje się ręczne nadruki na jedwabkach wytwarzanych metodami tradycyjnymi, np. *Court ladies preparing newly woven silk (1082–1135)*, Boston Museum of Fine Arts, *malowany obraz na jedwabiu*, <https://artsandculture.google.com/asset/court-ladies-preparing-newly-woven-silk-zhang-xuan/FgHUyRfjBIIXAg> (dostęp: 16.04.2023).

³³ Praca z tkaninami jedwabnymi poprzez ich odpowiednie napinanie znana jest w ikonografii historii chińskiego rzemiosła.

zielono, tak aby pierwotny szkic przebijał przez farbę, stając się rdzeniem. Łodygi podmalowano starannie za pomocą bardzo cienkiego pędzla. Wiodąc wzrokiem za siecią podmalowanych linii, można dostrzec miejsca, w których ręka przerwała pracę z pędzlem (zapewne po to, aby nabrać farbę na pędzel). Przebijające spod farby linie pierwotnego szkicu zdradzają, że starano się jak najdelikatniej nadrukować pierwotny szkic rozpoczynający pracę nad całą kompozycją. Widać to po krótkich przerwach w przebiegu szkicu. Nie stanowiło to problemu, jeśli występowało punktowo.

Liście, których kontury naniesiono drukiem w chwili nadrukowywania szkicu, podmalowano dwoma odcieniami zieleni – ciemniejszym (jak łodygi) i jasnym. Podmalowania w przypadku liści są wykonane bardziej ekspresyjnie. Celowo nie trzymano się konturów, wychodząc swobodnie poza ich obręb. Malowana forma liści wychodziła tak, jak ułożył się pędzel. Dzięki temu zabiegowi naszpikowana florystycznymi szczegółami całość optycznie stała się lżejsza, bardziej delikatna, jakby lekko rozedrgana i dynamiczna.

Podobnie jak liście potraktowane są prawie wszystkie kwiaty, niezależnie od tego, w jakim stadium rozwoju zostały utrwalone. Podmalowano je na kolory: niebieski, czerwony, żółty, fioletowy i różowy. Barwy były żywe, lecz nie jaskrawe. Najbardziej pierwotne odcienie barw zachowały się w górnej partii materiału, która kiedyś była plisowana i dzięki temu pod plisami wzór był mniej narażony na blaknięcie. Niektóre kwiaty potraktowano płasko, inne ukazane są z profilu. Część pomalowano bez cieniowania, innym dodano dodatkowe, ciemniejsze podmalowanie, zazwyczaj u nasady kwiatu, uzyskując w ten sposób wrażenie przestrzenności (ryc. 3–5).

Po lewej stronie tkaniny widać, że drukowany i malowany desień bardzo delikatnie prześwituje. Nie ma miejsc, w których nadmiar farby przeniknąłby na wylot materiału, plamiąc go tym samym po lewej stronie. Wskazuje to na stosowanie dość gęstej farby (zbliżonej do konsystencji farby drukarskiej). Dzięki odpowiednio podwyższonej gęstości kolor dobrze krył materiał i zastygł na jego powierzchni, lekko penetrując go. W ten sposób zmniejszono też ryzyko niekontrolowanego rozlania się farby na materiale. Dodatkowo gęsta farba gwarantowała lepsze utrwalenie koloru.

Aby ustalić, jakich użyto barwników, należałoby wykonać badania chemiczne. Można także oprzeć się na dostępnej literaturze. W Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie w 2004 r. przeprowadzono złożoną konserwację sukni w stylu francuskim ze zbiorów muzeum³⁴. Suknia z połowy XVIII wieku została uszyta z jedwabnej tkaniny o wzorze podobnym (w technice malarskiej i kompozycji) do omawianego. Przystępując do prac konserwatorskich, dokonano rozpoznania barwników utrwalonych na tkaninie. Ustalono, że jasnozielona barwa to mineralny malachit na bazie miedzi. Kolor ciemnozielony był mieszaniną malachitu i indygo, zastosowano biel ołowiową. Co istotne, w trakcie prac konserwatorskich (opartych także na analizie literatury) ustalono, że kolor jasnozielony doprowadził do

³⁴ Victoria and Albert Museum, *Sack and petticoat*, 1735–1760, nr inw. T115&A-1953.

punktowych przetarć lub pęknięć jedwabiu³⁵. Uznano zatem, że mineralny mala-chit na bazie miedzi był najbardziej agresywny dla jedwabiu. Podobnie jest w przy-padku omawianej tkaniny. Drobne przetarcia i spęknięcia tkaniny występują prawie wyłącznie na jasnozielonych liściach (ryc. 5), co wskazywałoby na zastosowanie identycznego barwnika naturalnego.

Biorąc pod uwagę mnogość szczegółów deseni, technologię jego wykonywa-nia oraz oczywistą konieczność sprawnej pracy (w końcu mowa o materiale me-trażowym, którego czas wytwarzania jest istotny w ekonomicie procesu wytwór-czego), trudno było całkowicie wystrzec się błędów. Na brycie w jednym miejscu widać ślady, które mogą wskazywać na poprawki nanoszone po wykonaniu dese-niu (ryc. 3). Patrząc od prawej strony – drugi (rozwinęta konwalia) i piąty kwiat (pęk kwiatowy) przypuszczalnie noszą ślady poprawek. Oba kwiaty mogły być źle pokolorowane. Następnie zamarkowano to gęstą, kryjącą farbą (w formie pasty) w kolorze tła, a następnie domalowano kontur. Mało prawdopodobne, aby tak drobna korekta (nie materiału, lecz szczegółu malowanego deseni) wpłynęła na obniżenie jakości gatunku materiału³⁶.

Tematyka deseni oraz jego kompozycja (siecioro-falowa) sugerują, że tkanina mogła być wyrobem chińskim, eksportowanym do Europy lub zostać wykonana w Europie. Ten typ deseni otrzymał własną handlową nazwę – gałazki³⁷. O prze-znaczeniu na rynek europejski (głównie angielski czy francuski)³⁸ może świadczyć chociażby odpowiednie dobranie zestawu kwiatów, które wówczas były bardzo

³⁵ E.A. Haldane, *Encounters with paper conservation: the treatment of a Chinese painted silk dress*, „Con-servation Journal” 2005, no. 49, <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-49/encounters-with-paper-conservation-the-treatment-of-a-chinese-painted-silk-dress/> (dostęp: 4.07.2022).

³⁶ Błędy, mniej lub bardziej obniżające jakość i estetykę materiału, zawsze mogły powstać w trakcie tkania. Wynikały one zazwyczaj z gorszego gatunkowo surowca lub źle nastawionego krosna. Dla deseni drukowanych czy malowanych – błędy w druku czy ubytki w malowaniu za-wsze mogły się zdarzyć, szczególnie jeśli pracuje się pod presją czasu. Tym samym w XVIII w., podobnie jak obecnie, zapewne klasyfikowało się tkaniny na co najmniej dwa gatunki jakościowe – pierwszy i drugi.

³⁷ Opis jednej z chińskich malowanych taft z końca XVIII w. wytwarzanych na rynek francuski, zbiory Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, nr inw. 39.135, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/226453?what=Taffeta&ao=on&ft=*&offset=0&rpp=20&pos=4 (dostęp: 18.04.2023).

³⁸ Niewykluczone, że tkaniny te trafiały także do Polski. Już w drugiej połowie XVII w., za czasów Jana III Sobieskiego, urządzano tzw. chińskie gabinety, w których również znajdowały się tekstylia. Polskie arystokratki czy zamożne mieszczańki mogły nosić suknie szyte z malowanych taft. Na temat chińskich gabinetów zob. I. Kopania, *Rzeczy – ogrody – wyobrażenia. Chiny w kulturze Rzeczypospolitej czasów Stanisława Augusta*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012, s. 144–145. Więcej o stylu *chinoiserie* w osiemnastowiecznej Polsce zob. m.in.: Z. Batowski, *Jean Pillement na dworze Stanisława Augusta*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1936.

popularne we wzornictwie europejskim: goździków czy konwalii (ryc. 3–5)³⁹. Nie-wykluczone, że tego typu tkaniny trafiały także, za sprawą kompanii handlowych, do Ameryki Północnej.

Chiny czy Europa? Globalny zasięg wzornictwa

W zbiorach prywatnych i muzealnych zachowały się przykłady fragmentów tkanin, całych brytów, a nawet odzieży (głównie sukien) odszytych z tkanin jedwabnych o wzorach malowanych ręcznie⁴⁰. Część z nich określa się jako wyroby chińskie projektowane i wytwarzane w Chinach, ale z przeznaczeniem na rynek zewnętrzny – głównie europejski czy amerykański. Chińskie manufaktury nie miały wyłączności na desenie. W XVIII wieku dopiero kształtowały się mechanizmy prawne o zasięgu krajowym, które regulowałyby prawa własności intelektualnej na nowe wzory wprowadzane przez desenistów na rynek. Międzynarodowe ustalenia w tej materii to dopiero druga połowa XIX wieku, a pierwsze próby kształtowania ochrony przypadają na lata 30. XVIII wieku we Francji. Wówczas wprowadzono ochronę wzorów tylko dla deseni lyońskich fabryk, którą rozszerzono w latach 80. XVIII wieku na pozostałe manufaktury jedwabnicze, a po rewolucji francuskiej – na inne wyroby krajowe. W Anglii prawa ochrony własności intelektualnej na desenie weszły w życie w latach 80. XVIII wieku, dotyczyły one jednak wzornictwa coraz bardziej masowo wytwarzanych drukowanych materiałów bawełnianych⁴¹.

Podjęcie do kopiowania było w Chinach inaczej interpretowane. Źródeł należy poszukiwać w sztuce malarskiej – w tworzeniu pionowych czy poziomych zwojów

³⁹ Wijące się kompozycje florystyczne oraz występowanie goździków w deseniach związane jest szczególnie z angielskim wzornictwem tkanin jedwabnych (szczególnie w latach ok. 1730–1765). Jedne z ciekawszych projektów deseni, w których występowały różnie stylizowane wici roślinne czy goździki, opracowywała m.in. brytyjska projektantka Anna Maria Garthwaite. Przykłady zachowanych tkanin i projektów wzorów znajdują się m.in. w zbiorach Victoria and Albert Museum w Londynie, zob. <https://collections.vam.ac.uk/item/O90915/design-anna-maria-garthwaite/>; <https://collections.vam.ac.uk/item/O90917/design-anna-maria-garthwaite/>; <https://collections.vam.ac.uk/item/O90693/design-anna-maria-garthwaite/>; <https://collections.vam.ac.uk/item/O1018760/design-anna-maria-garthwaite/> (dostęp: 18.04.2023).

⁴⁰ Określenie „jedwab malowany ręcznie”, często występujące w opisie tego typu tkanin, w ocenie autora nie musi wykluczać marginalnego, choć istotnego udziału druku, szczególnie na początkowym etapie wykonywania deseni na tkaninie. Autor zgadza się z całościowym określeniem tych tkanin jako posiadających malowane, a nie drukowane i malowane desenie. Niemniej jednak na opisywanej tkaninie widoczne są ślady druku wspomagającego pierwszoplanowe malowanie wzoru. Podobnie tego typu tkaniny interpretuje Sarah Lowengard w opracowaniu: *The Creation of Color in Eighteenth-Century Europe. Object studium – fabric, painted*, http://www.gutenberg-e.org/lowengard/C_Chap43.html (dostęp: 19.04.2023).

⁴¹ P.K. Faryś, *Jedwabne tkaniny odzieżowe...*, s. 63–65, 125–126.

papierowych lub jedwabnych, na których tuszem malowano obraz. Od wieków praktykowano zasadę, że najlepszym warsztatem rozwoju umiejętności malarskich jest kopiowanie dawnych mistrzów. Kopiowania sztuki czy rzemiosła nie interpretowano jako plagiatu czy naruszenia praw własności intelektualnej⁴². Jeśli nawet istniały w XVIII stuleciu jakies przepisy prawa regulujące te kwestie, to mogły mieć raczej zasięg lokalny – na potrzeby rynku wewnętrznego.

Nie zmienia to faktu, że dla odbiorcy europejskiego chińska estetyka i technika wykonania bały bardzo oryginalne. Cechowały je: egzotyka wzornictwa, szlachetność wykonania, odmienne podejście do utrwalania piękna natury zarówno w dziełach sztuki, jak i rzemiosła. Wszystko to wpływało na policzalną w handlu międzynarodowym wartość każdej sztuki towaru, który z Chin trafiał na Zachód⁴³.

Odnosząc się do problemu kopiowania, warto zauważyć, że jest to określenie bardzo szerokie. Gdyby nie kopiowanie czy raczej wzorowanie się (czasem głębsze artystycznie, czasem powierzchowne) na sztuce i rzemiośle chińskim (czy szerzej – azjatyckim), to nurt *chinoiserie* szalenie modny na Zachodzie, szczególnie w XVIII stuleciu, nie mógłby tak wyraźnie zaistnieć⁴⁴. Rosnąca moda na szeroko rozumianą chińszczyznę objawiała się w chęci posiadania wszystkiego, co chińskie czy azjatyckie – meble, przedmioty dekoracyjne z laki, porcelana oraz jedwabne i papierowe tapety czy tkaniny (głównie jedwabne).

Zapewne na kanwie mody na wyroby utrzymane w stylu *chinoiserie*, projektowane i wytwarzane przez europejskie manufaktury jedwabnicze od ok. lat 30. XVIII wieku, kiedy zaczęto sprowadzać z Chin na Stary Kontynent malowane i drukowane ręcznie tkaniny jedwabne, pojawiły się także wyroby chińskie, ale opracowane pod gusta zachodnich klientów. Trudno jednoznacznie wyrokować, kto pierwszy wyszedł z tą inicjatywą produkcyjno-handlową – chińskie manufaktury czy europejscy kupcy obsługujący kompanie handlowe. Możliwe, że inicjatywa pochodziła od Europejczyków chcących sprowadzać zróżnicowane estetycznie wyroby na rodzimy rynek⁴⁵.

⁴² M.J. Künstler, *Sztuka Chin*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, s. 210.

⁴³ Więcej o handlu jedwabiem pomiędzy Chinami a Europą zob. m.in. R. Brandt *et al.*, *Chinese export silks for the West*, Brandt Asian Art., London, <https://www.brandtasianart.com/chinese-export-silks-for-the-west> (dostęp: 14.04.2023).

⁴⁴ Szerzej o *chinoiserie* w sztuce i rzemiośle artystycznym m.in.: I. Kopania, *Rzeczy – ogrody...*; D.N. Zasławska, *Chinoiserie w Wilanowie: studium z dziejów nowożytnej recepcji mody chińskiej w Polsce*, Muzeum Pałac w Wilanowie – Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2008; P.K. Faryś, *Styl chinoiserie...*, s. 199–201. Więcej ogólnie o egzotyce w deseniach tkanin jedwabnych zob. m.in. A. Jolly, *A Taste for the Exotic. Foreign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Designs*, Abegg-Stiftung, Riggsberg 2007.

⁴⁵ Autor nie czuje się ekspertem sztuki chińskiej, niemniej jednak może zaryzykować stwierdzenie, że tradycyjna sztuka chińska i rzemiosło mogły być nie do końca zrozumiałe dla europejskiego odbiorcy. Pewną odpowiedzią na to był europejski styl *chinoiserie* oferujący różne, mniej lub bardziej udane, stylizacje wyrobów rodzimych (w tym jedwabnych tkanin odzieżowych) na chińskie, nawiązujące estetycznie do Dalekiego Wschodu. Działania te miały za zadanie „zmiękczyć”

Chińskie tkaniny jedwabne uwzględniające zachodnie potrzeby estetyczne zapewne miały także zwiększyć udział kupców europejskich (mających swoje interesy w handlu z Chinami) na europejskim rynku handlu jedwabiami, gdzie sporą konkurencją były jedwabie *chinoiserie* produkowane przez francuskie czy angielskie manufaktury. Zamożny klient miał wówczas bardzo szeroki wybór spośród materiałów w stylu chińskim: od tradycyjnych materiałów chińskich, poprzez chińskie o wzornictwie europejskim, a kończąc na tkaninach w stylu *chinoiserie* według projektów i wykonania europejskich manufaktur.

Wyraźnie rosnąca w XVIII wieku konsumpcja, wspierana przez coraz szerszą podaż najróżniejszych towarów, była oparta na użytkowaniu coraz to większej liczby przedmiotów. Jakość miała duże znaczenie, ale ważna była też liczba. Otaczanie się przedmiotami stawało się normą nie tylko dla zamożnych, ale i dla klasy średniej – mieszczaństwa. Szeroki rynek zbytu sprzyjał dywersyfikacji rynku produkcji dóbr konsumpcyjnych. W tekstyliach objawiał się tym, że obok najlepszych manufaktur działały mniejsze wytwórnie oferujące gorsze gatunkowo i wzorniczo wyroby, cieszące się jednak zbytem u mniej zamożnej i wymagającej klienteli.

Najnowsze badania⁴⁶, opierające się na analizie inwentarzy określających stan posiadania zmarłego, wskazują, że we Francji czy Anglii przeciętny szlachcic mógł posiadać średnio nawet osiemdziesiąt strojów. Najbogatsi i najmodniejsi mogli pochwalić się setkami sztuk odzieży wykonanych z najróżniejszych materiałów, nie tylko jedwabnych. Uważa się, że XVIII wiek przyniósł pierwsze początki wyraźnego gromadzenia odzieży przez klasę średnią (nawet tę uboższą). Chęć posiadania różnego gatunku odzieży nie ominęła więc kupców, sklepikarzy, rzemieślników, a nawet służących czy pozostałych pracowników najemnych⁴⁷. Badacze szczególnie zainteresowani handlem w XVII i XVIII wieku wskazują, że do grupy najbardziej popularnych towarów, najszybciej rozprzestrzeniających się na krajowych i międzynarodowych rynkach, należy zaliczyć: odzież, materiały odzieżowe, różnego typu akcesoria osobiste oraz przedmioty gospodarstwa domowego⁴⁸.

Udział wyrobów azjatyckich i europejskich w stylu azjatyckim z roku na rok stał się coraz bardziej wyraźny. Jeśli chodzi o wyroby azjatyckie, to trzy największe wówczas kompanie handlowe: holenderska, brytyjska i francuska zakładały w ściśle określonych miastach nadmorskich Indii i Chin własne oddziały handlowe (a nawet

„oswoić” czy „przerysować” estetykę azjatycką w taki sposób, aby wpasowała się ona w aktualnie panujący w Europie styl barokowy. Działania takie miały charakter czysto konsumpcyjny, nastawiony na zapotrzebowanie na rynku, a ich celem było poszerzenie rynku zbytu nowej mody na chińszczyznę oryginalną i tę zeuropeizowaną. Więcej o podstawach sztuki chińskiej zob. m.in. P. Corradini, *Zakazane Miasto. Historia i zbiory sztuki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1999.

⁴⁶ M. Kwass, *The Consumer Revolution, 1650–1800*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2022, s. 17–18.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 17.

produkcyjne), w których wyspecjalizowani w handlu międzynarodowym europejscy kupcy zarządzali stałą wymianą morską pomiędzy Europą a Azją⁴⁹. W połowie XVIII wieku w całej Azji wytwarzano aż jedną czwartą światowej produkcji tekstyliów. Znaczna jej część trafiała na eksport⁵⁰. Do popularnych tkanin wytwarzanych przez chińskie manufaktury na eksport na Zachód można zaliczyć w tym czasie jedwabne tafty i satyny malowane ręcznie. Malowane wzory na taftowych podłożach z uwagi na naturę splotu tkaniny były bardziej matowe (ryc. 6–8). Natomiast błyszczące satyny nadawały większego blasku barwnym kompozycjom kwiatowym⁵¹. Takich tkanin zachowało się najwięcej, co nie przesądza o tym, że nie wypuszczano na rynek malowanych jedwabów o innych splotach.

Z którego kontynentu pochodzi zatem omawiana tafta? Trudno jednoznacznie wskazać. Zważywszy, że osiemnastowieczny rynek handlu tekstyliami stawał się coraz bardziej globalny⁵², do ustalania pochodzenia niektórych typów tkanin należy podchodzić ostrożnie. Gdyby wziąć pod uwagę wyżej przywołane w przypisach przykłady tkanin czy strojów zachowanych w kolekcjach muzealnych, to należy stwierdzić, że zawsze wskazywane jest pochodzenie chińskie dla tego typu tkanin z adnotacją, że wyrób był przeznaczony na eksport do Europy. Czy poza określonym wzornictwem jest coś jeszcze, co mogłoby potwierdzić chiński rodowód?

Szerokość gładkich taft, gotowych do malowania na nich deseni, nie stanowi podpowiedzi w kwestii kraju pochodzenia. Tkaniny gładkie (bez tkanego deseni) można było tkąć zarówno na węższych, jak i szerszych krosnach – w zależności od dostępnych w danej manufakturze typów krosien. Przy tkaniu materiałów gładkich jest mniej restrykcji technologicznych niż w przypadku materiałów o tkanych deseniach. Wzorzyste tkaniny jedwabne, wytwarzane w XVIII wieku w europejskich manufakturach jedwabniczych były wąskie (o ile mówimy o deseniach tkanych, a nie drukowanych czy malowanych ręcznie). Ich szerokość wraz z krajkami mieściła się w przedziale ok. 50–65 cm. W przypadku opisywanej tkaniny mamy do czynienia – na etapie tkania – z gładką taftą, a nie z wzorzystym tkanym materiałem. Zapewne dlatego gładkie tafty (na których dopiero po wytkaniu, na kolejnym etapie produkcji

⁴⁹ P.K. Faryś, *Jedwabne tkaniny odzieżowe...*, s. 107.

⁵⁰ M. Kwass, *The Consumer Revolution...*, s. 58.

⁵¹ Suknia w stylu francuskim odszyta w latach 60. XVIII w. z chińskiej jedwabnej satyny malowanej ręcznie – na szkicu drukowanym (satyna datowana jest na lata 1735–1760), zbiory Victoria and Albert Museum, nr inw. T.115&A-1953.

⁵² Więcej o globalizacji rynku zob. m.in. W. Farrell, *Silk and globalisation in eighteenth-century London: commodities, people and connections c. 1720–1800*, PhD thesis, Birkbeck, University of London, 2014; R.C. Po, *Tea, Porcelain, and Silk: Chinese Exports to the West in the Early Modern Period*, The Oxford Research Encyclopedia of Asian History, 26.04.2018, <https://oxfordre.com/asianhistory/view/10.1093/acrefore/9780190277727.001.0001/acrefore-9780190277727-e-156> (dostęp: 14.04.2023).

techniką drukarską i malarską wykonano wzór) mogły być szersze i osiągać szerokość 70–80 cm.

Choć struktura analizowanego materiału nie wykazuje cech wyjątkowych, pozwalających przypisać jej dalekowschodni rodowód, to delikatność tkaniny, jednorodność użytych cienkich przędz jedwabnych oraz ich jasny, perłowy odcień wskazują na wysoką jakość użytego surowca, który w XVIII wieku był domeną chińskich dostawców włókien jedwabiu i przędz⁵³.

Reasumując, analizowana tafta o malowanym wzorze prawdopodobnie jest chińskim wyrobem na rynek zachodni. Jednocześnie należy mieć świadomość, że w tym czasie także europejskie manufaktury miały techniczne możliwości wytwarzania podobnych tkanin. Nie musi to jednak przesądzać o tym, że w europejskim jedwabnictwie produkowano tego typu tkaniny.

Podsumowanie

Jedwabne tafty o ręcznie malowanych wzorach (o tematyce głównie florystycznej) uchodziły za bardzo modne tkaniny odzieżowe w XVIII stuleciu. Ich pozorna prostota wykonania stanowiła główny wyróżnik na tle obszernej grupy wzorzystych tkanin jedwabi. Delikatność taft, na których ręcznie malowano wijące się, ukwiecone lodygi, skutkowałą wykorzystaniem tych tkanin w wiosennych i letnich kobiecych strojach oraz modelach noszonych w zaciszu domowym. Na rynku funkcjonowało wiele odmian deseni. Obok w pełni roślinnej tematyki (jak w omawianej tkaninie) występowały także wzory, w których wkomponowywano wstążki, ptaki, motyle, a nawet motywy nawiązujące do Dalekiego Wschodu. Do naszych czasów zachowało się niewiele przykładów tego typu tkanin. Trudno ustalić precyzyjnie, które z nich pochodziły z Chin, a które wytworzono w Europie. Biorąc pod uwagę popularność w XVIII wieku stylu *chinoiserie*, będącego europejskim wyobrażeniem odkrywanej wciąż azjatyckiej estetyki, istniała duża konkurencja pomiędzy chińskimi a europejskimi wyrobami.

Mając świadomość płynnych granic pomiędzy estetyką wschodnią i zachodnią w ówczesnym handlu oraz kierunkami rozwoju ówczesnej globalnej wymiany towarowej, analizowaną taftę należy przypisać jednej z chińskich wytwórni wytwarzających na zachodni rynek. Tkaniny te przez wiele dekad wyróżniały się na rynku tekstylnym. Uchodziły za towary luksusowe dostępne dzięki międzykontynentalnemu obrotowi towarów. Osiągalne były na rynkach co najmniej trzech kontynentów (Europa, Azja, Ameryka Północna). Dziś stanowią bardzo interesujące przykłady oryginalnego wzornictwa, mającego korzenie w szerokiej wymianie gospodarczej i kulturalnej pomiędzy Azją a Europą, której wyraźny wzrost następował od końca XVII wieku.

⁵³ P.K. Faryś, *Jedwabne tkaniny odzieżowe...*, s. 36–39, 114.

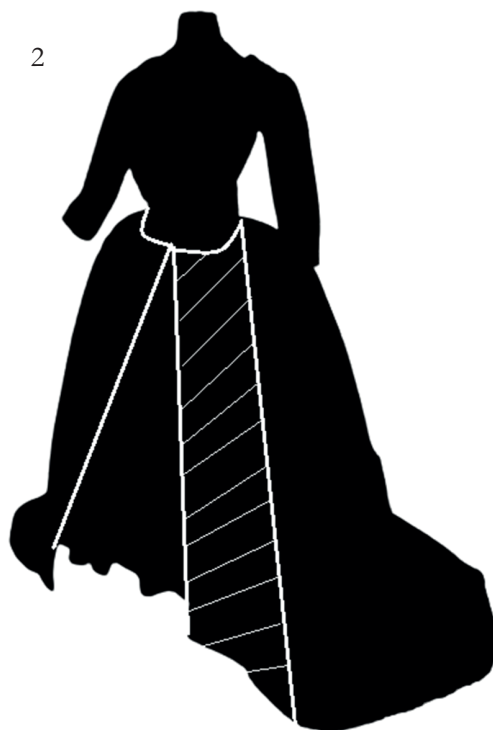
Literatura

- Batowski Z., *Jean Pillement na dworze Stanisława Augusta*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1936.
- Brandt R. et al., *Chinese export silks for the West*, Brandt Asian Art, London, <https://www.brandtasi-art.com/chinese-export-silks-for-the-west>.
- Corradini P., *Zakazane Miasto. Historia i zbiory sztuki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1999.
- Court ladies preparing newly woven silk (1082–1135)*, Boston Museum of Fine Arts, *malowany obraz na jedwabiu*, <https://artsandculture.google.com/asset/court-ladies-preparing-newly-woven-silk-zhang-xuan/FgHUyRfjbIIXAg> (dostęp: 16.04.2023).
- Farrell W., *Silk and globalisation in eighteenth-century London: commodities, people and connections c. 1720–1800*, PhD thesis, Birkbeck, University of London, 2014.
- Faryś P.K., *Jedwabne tkaniny odzieżowe 1700–1800. Produkcja – wzornictwo – handel*, Wydawnictwo Naukowe FNCE, Poznań 2021.
- Faryś P.K., *Styl chinoiserie na przykładzie osiemnastowiecznych jedwabnych tkanin odzieżowych europejskich manufaktur*, „Res Historica” 2022, nr 54.
- Fiegel W.B., *The origin and development of silk screen printing and its application as a homecraft*, Oklahoma College for Women Chickasha, Oklahoma 1963.
- Haldane E.A., *Encounters with paper conservation: the treatment of a Chinese painted silk dress*, „Conservation Journal” 2005, no. 49.
- Jolly A., *A Taste for the Exotic. Foreign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Designs*, Abegg-Stiftung, Riggisberg 2007.
- Kopania I., *Rzeczy – ogrody – nyobrażenia. Chiny w kulturze Rzeczypospolitej czasów Stanisława Augusta*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012.
- Kruczińska I., Konecki W., Michalak M., *Systemy pomiarowe we włókiennictwie*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2006.
- Künstler M.J., *Sztuka Chin*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.
- Kwass M., *The Consumer Revolution, 1650–1800*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2022.
- Lowengard S., *The Creation of Color in Eighteenth-Century Europe. Object studium – fabric, painted*, http://www.gutenberg-e.org/lowengard/C_Chap43.html (dostęp 19.04.2023).
- Michalowska M., *Leksykon włókiennictwa*, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, Warszawa 2006.
- Po R.C., *Tea, Porcelain, and Silk: Chinese Exports to the West in the Early Modern Period*, The Oxford Research Encyclopedia of Asian History, 26.04.2018, <https://oxfordre.com/asianhistory/view/10.1093/acrefore/9780190277727.001.0001/acrefore-9780190277727-e-156> (dostęp: 14.04.2023).
- Prodan M., *Sztuka chińska – wprowadzenie*, PWN, Warszawa 1975.
- Szosland J., *Podstawy budowy i technologii tkanin*, WNT, Warszawa 1979.
- Thornton P., *Baroque and Rococo Silks*, Faber & Faber, London 1965.
- Turnau I., *Moda i technika włókiennicza w Europie od XVI do XVIII wieku*, Instytut Historii Kultury Materialnej PAN, Ossolineum, Wrocław 1984.
- Vainker S., *Chinese silk a cultural history*, The British Museum Press, London 2004.
- Watt J., Wardwell A., *When Silk Was Gold. Central Asian and Chinese Textiles*, The Metropolitan Museum of Art – Cleveland Museum of Art, New York 1997.
- Zaslawska D.N., *Chinoiserie w Wilanowie: studium z dziejów nowożytnej recepcji mody chińskiej w Polsce*, Muzeum Pałac w Wilanowie – Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2008.

SUMMARY

18TH-CENTURY PAINTED SILK TAFFETA: MANUFACTURING TECHNOLOGY AS ILLUSTRATED BY PATTERNED TAFFETA

The article concerns silk clothing fabrics with hand-painted patterns. They were fashionable in eighteenth-century Europe. The original design of these fabrics competed with silk fabrics with woven patterns. Painted silks were produced in China (for the European market) and in Europe. They were more or less in the *chinoiserie* style. Examples of these fabrics and costumes made of these materials have survived. The article focuses on taffeta with a painted pattern. One of the fabrics is subjected to a deeper analysis in terms of the manufacturing technique.



Ryc. 1. Bryt malowanej ręcznie tafty wykonanej na europejski rynek, 142 × 73 cm, Chiny (?), ok. 1750–1790

Źródło: Zbiory autora.

Ryc. 2. Przykładowa wizualizacja obrazująca umiejscowienie brytu tafty w sukni (lewa strona sukni otwartej – powierzchnia zakreskowana)

Źródło: Opracowanie własne.

Ryc. 3, 4. Fragmenty tafty z ryc. 1.

Źródło: Zbiory autora.



Ryc. 5. Widoczne spękania i ubytki jedwabiu na jasnozielonych liściach

Źródło: Zbiory autora.

Ryc. 6. The Metropolitan Museum, Jedwabna tafta o wzorze ręcznie malowanym, 171,5 × 82,6 cm, poł. XVIII w., nr inw. 2013.599

Źródło: kolekcja online, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/239345> (dostęp: 31.11.2022).



Ryc. 7. The Metropolitan Museum, Jedwabna tafta o wzorze ręcznie malowanym, 115,6 × 71,1 cm, koniec XVIII w., nr inw. 39.135

Źródło: kolekcja online, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/226453> (dostęp: 31.11.2022).

Ryc. 8. The Metropolitan Museum, Chiński panel ścienny wykonany na rynek europejski. Jedwabna tafta drukowana i malowana ręcznie, 198,1 × 109,2 cm, koniec XVIII w., nr inw. 1980.120

Źródło: kolekcja online, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/206818> (dostęp: 31.11.2022).