

Przemysław Krystian Faryś

(Independent researcher, Lodz, Poland)
<https://orcid.org/0000-0002-4666-0851>
 e-mail: przemekfarys@interia.pl









Styl chinoiserie na przykładzie osiemnastowiecznych jedwabnych tkanin odzieżowych manufaktur europejskich

The Chinoiserie Style in the Eighteenth Century Silk Clothing Fabrics from European Manufactories

ABSTRACT

This article presents and briefly discusses silk clothing fabrics from the early 18th century to until the 1760s. when the *chinoiserie* style was developed in European art and craft as a result of the import of goods from East Asia by European trading companies in the 17th and the 18th centuries. The article describes and analyses both artistic and technical problems based on five silk fabrics from the author's private collection, great examples of different stages of the *chinoiserie* style in a fabric design.

Key words: history of textiles, chinoiserie silk, 18th century silk, the silk trade in the 18th century

PUBLICATION INFO					
			UMCS UNIWERSYTET HUMANIUM I SOCIOLOGICZNYCH	e-ISSN: 2449-8467 ISSN: 2082-6060	
THE AUTHOR'S ADDRESS: Przemysław Krystian Faryś, the independent researcher, Łódź, Poland					
SOURCE OF FUNDING: Financed from the author's own funds					
SUBMITTED: 2021.06.22	ACCEPTED: 2022.05.06	PUBLISHED ONLINE: 2022.12.14			
WEBSITE OF THE JOURNAL: https://journals.umcs.pl/rh		EDITORIAL COMMITTEE E-mail: reshistorica@umcs.pl			
 DIRECTORY OF OPEN ACCESS JOURNALS			 EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES		

STRESZCZENIE

W artykule zaprezentowano i krótko omówiono temat jedwabnych tkanin odzieżowych od początku XVIII w. do lat sześćdziesiątych XVIII w. w stylu *chinoiserie*, który wykształcił się w europejskim rzemiośle artystycznym w wyniku importu towarów ze Wschodniej Azji przez europejskie kompanie handlowe w XVII i XVIII w. W artykule pokazano i opisano od strony artystyczno-technicznej pięć tkanin jedwabnych, z kolekcji autora, będących przykładami różnych etapów ewolucji europejskiego wzornictwa w stylu *chinoiserie*.

Słowa kluczowe: historia tekstyliów, jedwab w stylu *chinoiserie*, osiemnastowieczny jedwab, handel jedwabiem w XVIII w.

WSTĘP

Estetyka chińska czy japońska utrwalana na wyrobach rzemiosła artystycznego od wieków fascynowała Europejczyków. Ich daleka geograficznie egzotyka oraz wysoki kunszt artystyczny i techniczny wykonania powodowały, że uchodziły one za wyroby luksusowe – dostępne dla ograniczonego grona najbogatszych klientów. Również obecnie, pomimo tego, że świat za sprawą postępu technicznego staje się coraz mniejszy i bardziej dostępny, dalekowschodnie kultury zachwycają orientalizmem.

Druga połowa XVII w. to czas, gdy na europejskim rynku handlu towarami luksusowymi pojawiały się wyroby importowane ze Wschodniej Azji – wśród nich jedwabne tkaniny odzieżowe. Azjatyckie rzemiosło wywołało modę na orientale wyroby sprowadzane bezpośrednio lub wytwarzane na miejscu – stylizowane na azjatyckie, która trwała do końca XVIII w., a i potem pojawiała się cyklicznie aż do początku XX w.

Obecnie wśród historyków i innych specjalistów zajmujących się historią rzemiosł artystycznych, siedemnasto- i osiemnastowieczne wyroby dalekowschodnie lub utrzymane w tym stylu stanowią źródło badań. Dotyczą one zarówno rozwoju handlu międzynarodowego opartego na wielkich europejskich kompaniach handlowych¹, jak i wzajemnych relacji pomiędzy obiema kulturami. Nie bez znaczenia są także badania nad transferami rozwiązań estetycznych i technicznych w produkcji pomiędzy dwoma kontynentami, które zachodziły szczególnie na rynku wytwarzania wszelakich wyrobów rzemieślniczych – w tym także jedwabi.

¹ Międzynarodowy rynek handlu jedwabiem w XVIII w. – zob.: W. Farrell, *Silk and globalisation in eighteenth-century London: commodities, people and connections c. 1720–1800*, PhD thesis, Birkbeck, University of London, London 2014. Handel odzieżowymi tkaninami jedwabnymi w XVIII w. m.in. w: P.K. Faryś, *Jedwabne tkaniny odzieżowe 1700–1800. Produkcja–wzornictwo–handel*, Poznań 2021.

Artykuł poświęcony jest analizie historyczno-technicznej wybranych przykładów tkanin o wzorach w stylu *chinoiserie* od początku XVIII w. do lat sześćdziesiątych XVIII w. pochodzących z kolekcji autora.

EUROPEJSKA MODA NA ESTETYKĘ WSCHODNIEJ AZJI

Wyroby w stylu chińskim, które od XIX w. zwane są ogólnie *chinoiserie*², modne były w Europie co najmniej od drugiej połowy XVII w. Fascynacja kulturą i rzemiosłem Wschodniej Azji wpisywała się w rosnące zamiłowanie Europejczyków do egzotyki, której źródłami były także Japonia (*japanaiserie/japonisme*) oraz Turcja (*turquerie*)³. Egzotyczne wyroby rzemiosła artystycznego pochodzące głównie z Chin i Japonii urzekwały europejskich odbiorców oryginalnym stylem oraz wysoką klasą wykonania. Szczególnie od lat trzydziestych XVIII w. moda na tak zwaną *chińszczyznę* staje się bardzo popularna – początkowo w Anglii, następnie we Francji oraz innych krajach Starego Kontynentu.

Działania kupców obsługujących handel pomiędzy Dalekim Wschodem a Europą, obok obrotu surowcami, porcelaną i herbatą, coraz częściej skupiały się na sprowadzaniu luksusowych wyrobów chińskiego rzemiosła artystycznego. Wraz z ich napływem europejscy odbiorcy coraz częściej mogli obcować z dalekowschodnią estetyką.

Kraje prowadzące kompanie handlowe już w drugiej połowie XVII w. sprowadzały chińskie wyroby: porcelaną, meble i najróżniejsze bibeloty. Bardzo popularne były papierowe tapety⁴. Malowane we wzory chińskie (zazwyczaj przedstawiające sceny rodzajowe z postaciami Chińczyków i architekturę chińską lub ukazujące egzotyczną faunę i florę z drobnymi elementami nawiązującymi do wschodniej estetyki – wazy, lampiony) tapety opracowywane były w Chinach zazwyczaj pod klienta europejskiego (Chińczycy używali w tym czasie fakturowanych, ale nie wielobarwnie wzorzystych, tapet)⁵. Drukarnie tapet (tapety mogły być malowane ręcznie lub drukowane drukiem stemplowym i częściowo ręcznie podmalowywane) w połowie XVIII w. wypuszczały na rynek wzory roślinne

² I. Kopania, *Rzeczy – Ogrody – Wyobrażenia. Chiny w kulturze Rzeczypospolitej czasów Stanisława Augusta*, Warszawa 2012, s. 31.

³ D.N. Zastawska, *Chinoiserie w Wilanowie. Studium z dziejów nowożytniej recepcji mody chińskiej w Polsce*, Warszawa 2008, s. 23–24.

⁴ I. Kopania, *op. cit.*, s. 155–156.

⁵ *Chinese wallpapers and the chinoiserie style*, Victoria and Albert Museum w Londynie, <https://www.vam.ac.uk/articles/chinese-wallpapers-and-the-chinoiserie-style> [dostęp: 10 VI 2021].

z egzotycznymi ptakami na bardzo jaskrawych zielonych, złotych czy niebieskich tłach. Uważa się, że było to celowe działanie marketingowe skrojone szczególnie pod europejskiego klienta⁶. Wysoka cena oryginalnych tapet chińskich wytwórni ograniczała co prawda krąg odbiorców, jednak popularność ich nie słabła aż do końca XVIII w. W odpowiedzi na dalekowschodnią konkurencję, europejscy wytwórcy sami zaczęli wyrabiać tapety w stylu chińskim⁷.

Tapetami chińskimi lub europejskimi w stylu chińskim wyklejano ściany mniej oficjalnych pokoi – gabinetów czy saloników zamożnej arystokracji. Obok kompozycji o tematyce bardziej klasycznej – bliskiej wielowiekowej tradycji Chin, europejskie manufaktury wypracowywały własny styl wzorów *chinoiserie* utrwalany na wyrobach rzemieślniczych – w tym na tapetach. Odznaczał się on groteskowymi ujęciami, mającymi za zadanie zabawianie widza poprzez mniej formalne kompozycje⁸. Chińską architekturę, krajobrazy, roślinność, zwierzęta i postacie Chińczyków umiejętnie komponowano z europejską fauną i florą. Siła mody wywołanej i podsycanej przez rynek handlu dalekowschodniego oraz rosnąca konkurencja ze strony azjatyckich wyrobów spowodowały, że w guście było wyklejać lub wyściełać ściany eleganckich salonów (na tle rokokowych, bogato złożonych boazerii) tapetami czy materiałami w stylu *chinoiserie* ukazującymi drewniane i krzywe mostki, pawilony, pagody czy altany ujęte w idylliczne scenki krajobrazowe. Te nieoczywiste połączenia – europejskiego rokoka z azjatycką estetyką – dzięki dobremu wzornictwu potrafiły tworzyć spójne i piękne kompozycje dekoratorskie. Chińszczyzna w drugiej połowie XVIII w. staje się tak popularna, że na rynku pojawia się coraz więcej wyrobów w tym stylu. Tym samym także stylizowane tapety występowały coraz częściej w mniej zamożnych domach⁹.

Wśród wszystkich wyrobów osiemnastowiecznego rzemiosła artystycznego papierowym tapetom chińskim lub w stylu chińskim było najbliższej do tkanin odzieżowych. Głównie za sprawą ogólnych zasad

⁶ *The National Trust looks after one of the most important collections of historic Chinese wallpapers in the world, on permanent display at 18 country house*, National Trust Collections, <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/article/chinese-wallpaper-guide> [dostęp: 10 VI 2021].

⁷ *Chinese wallpapers and the chinoiserie style*, Victoria and Albert Museum w Londynie, <https://www.vam.ac.uk/articles/chinese-wallpapers-and-the-chinoiserie-style> [dostęp: 10 VI 2021].

⁸ D.N. Zaslawska, *op. cit.*, s. 28.

⁹ *Chinese wallpapers and the chinoiserie style*, Victoria and Albert Museum w Londynie, <https://www.vam.ac.uk/articles/chinese-wallpapers-and-the-chinoiserie-style> [dostęp: 10 VI 2021].

projektowania deseni – powtarzalnych, o określonych raportach rozplanowanych kompozycyjnie na rolce tapety o ustalonej szerokości, możliwych do pasowania na ścianie w trakcie wyklejania¹⁰.

Rosnąca konkurencja ze strony wschodnioazjatyckich manufaktur produkujących chińskie wyroby na rynek europejski – od mebli po tapety i tkaniny jedwabne oraz bawełniane – stanowiła podstawowy bodziec do kształtowania europejskiego stylu *chinoiserie* przez rodzimych artystów i desenistów¹¹.

EGZOTYKA WE WZORNICTWIE TKANIN JEDWABNYCH – POCZĄTKI STYLU *CHINOISERIE*

Moda na ogólnie pojmowany egzotyzm pojawiała się cyklicznie w europejskiej sztuce użytkowej już od czasów renesansu¹². Odniesienia do fauny i flory południowej Europy¹³ oraz Bliskiego Wschodu pojawiały się na różnych wyrobach. Także w przypadku tkanin odzieżowych desenie o tematyce egzotycznej czy wręcz fantazyjnej wypuszczane były na rynek, szczególnie przez wiodące w XIV, XV czy XVI w. manufaktury włoskie¹⁴. Już pod koniec XVII w. europejskie manufaktury jedwabnicze tkwały wzorzyste tkaniny o egzotycznych wzorach w tak zwanym stylu *bizarre*. Ówczesni deseniści projektujący nowe desenie w sposób bardzo fantazyjny łączyli ze sobą elementy różnych kultur Dalekiego Wschodu. Nie stanowiły one pierwszoplanowych motywów, lecz były przekształcone według artystycznej wizji ujętej w silnie abstrakcyjnych kompozycjach. Odważne zestawienia kolorystyczne konkurowały z nadrealną tematyką wzorów, w których roślinność, owoce, zwierzęta czy elementy architektury ujęte były w sposób abstrakcyjny.

¹⁰ The National Trust looks after one of the most important collections of historic Chinese wallpapers in the world, on permanent display at 18 country house, National Trust Collections, <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/article/chinese-wallpaper-guide> [dostęp: 10 VI 2021].

¹¹ Desenista – określenie pochodzenia francuskiego (*dessinateur*) projektanta wzorów, między innymi na tkaninach.

¹² D.N. Zaslawska, *op. cit.*, s. 25.

¹³ Przykład: wizualizacja (odrysowanie) deseni tkaniny z XVIII w. przedstawiającego egzotyczne palmy na geometrycznym tle – A. Drązkowska, *Odzież grobowa w Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku*, Toruń 2008, s. 286–287.

¹⁴ Szczególnie manufaktury jedwabnicze we włoskiej Lukce w XIV, XV i XVI w. wytwarzały wzorzyste tkaniny jedwabne ukazujące m.in. smoki, egzotyczną roślinność oraz ptaki. A. Coulin Weibel, *2000 years of silk weaving*, New York 1944, plansze 26–31, 41–43.

Przypuszcza się, że styl ten, oparty na zróżnicowanych kompozycjach, stanowił proces adaptacji europejskich manufaktur jedwabniczych do estetyki dalekowschodniej¹⁵. Podobne tkaniny, chociaż mniej abstrakcyjne, były na początku XVIII w. także sprowadzane z Chin na europejski rynek¹⁶. Zapewne były one projektowane specjalnie pod gusta klientów europejskich, ale częściowo z zastosowaniem typowych dla rzemiosła chińskiego rozwiązań technicznych (np. zamiast użycia przędz jedwabnych z metalowym opłotem w celu wytkania partii brokatowych na tkaninie – stosowano przędze jedwabne z papierowym srebrzonym lub złoconym opłotem). Tego typu przędze brokatowe były typowe dla chińskich technik tkackich¹⁷. Dopasowując się do rynku eksportowego, dbano nawet o to, aby tkane w Chinach jedwabne materiały miały typowe szerokości, mimo że Chińczycy posługiwali się także szerszymi krosnami¹⁸. Moda na tkaniny *bizarre* trwała do lat dwudziestych XVIII w., kiedy to na rynek weszły nowe desenie, w tym szczególnie *kompozycje koronkowe* a następnie, w latach trzydziestych, wzory przestrzenne nawiązujące do technik tapiseryjnych¹⁹.

W angielskich, francuskich czy włoskich tkaninach jedwabnych w stylu *bizarre*²⁰ wśród bardzo egzotycznej tematyki balansującej pomiędzy fantazją a rzeczywistością odnaleźć można elementy nawiązujące do estetyki chińskiej, japońskiej czy tureckiej²¹. Jednak dopiero lata czterdzieste, pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XVIII w. przyniosły wyraźne odniesienia do chińskich motywów we wzornictwie wyrobów użytkowych – w tym

¹⁵ K. Sung Hee, *A Study on Bizarre Silk Design*, „Journal of Fashion Bussines” 2018, 22, 1, s. 100–113, tab. 1. Bizarre Silk Design and Their Features.

¹⁶ *Ibidem*, s. 106, figure 15 Chinese Export for the European Market, c. 1708–1710 (coraginsburg.com).

¹⁷ Brokatowa satyna w stylu *bizarre* opisana na stronie internetowej The Metropolitan Museum of Art. w Nowym Jorku: Length of Woven Silk, China, 1710–1720, Museum of Fine Arts, Boston, Helen and Alice Colburn Fund, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/21114> [dostęp: 10 VI 2021].

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Wyjaśnienia typów tkanin, historycznych technik tkackich w tym tapiseryjnych m.in. w: M. Michałowska, *Leksykon włókiennictwa*, Warszawa 2006.

²⁰ Zob. także: A. Jolly, *A Taste for the Exotic. Foreign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Designs*, Abegg-Stiftung 2007 oraz M. Taszycka, *Pochodzenie tkanin typu bizarre w świetle analizy niektórych motywów dekoracyjnych*, w: *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*, t. 9, red. A. Bochnak, Z. Żygulski, Kraków 1967.

²¹ Przykład: projekty wzorów na tkaniny brytyjskiego desenisty Jamesa Lemana z początku XVIII w., źródło: zbiory online Victoria and Albert Museum w Londynie. Zob. także: C. Browne, *Silk designs of the eighteenth century from the Victoria and Albert Museum*, London 1996.



Ryc. 1. Jedwabne tkaniny odzieżowe w stylu *bizarre* odzwierciedlały europejską modę na egzotykę, która swój artystyczny wyraz opierała na estetyce Dalekiego Wschodu.

Fragment brokatowego adamaszku* w stylu *bizarre*, Anglia, ok. 1705–1710, wzór w stylu brytyjskiego desenisty Jamesa Lemana.

Kolekcja autora.

* Podstawy tkactwa m.in. w: J. Szosland, *Podstawy budowy i technologii tkanin*, Warszawa 1979.

jedwabnych tkanin odzieżowych. Za sprawą projektantów oraz malarzy tworzących motywy *chinoiserie* stały się one bardzo popularne.

Rosnąca moda na style chińskie, japońskie czy tureckie w europejskim rzemiośle artystycznym powodowała, że coraz częściej pojawiały się one w najróżniej stylizowanych wariacjach wkomponowywanych w rodzimą estetykę.



Ryc. 2. Fantazyjna tematyka tkanin w stylu *bizarre* pozwalała swobodnie łączyć różne motywy z odmiennych kultur. Były one jednak mocno przekształcone i ujęte niedosłownie, w abstrakcyjne kompozycje.

Wzorzysta tkanina jedwabna, Francja, ok. 1715–1725. Kolekcja autora.

EUROPEJSKI STYL *CHINOISERIE*

Uważa się, że europejski styl *chinoiserie* dzieli się na trzy główne fazy: pierwszą (ok. 1670–1730), polegającą na odtwarzaniu wzorów chińskich bez wyraźnego komponowania ich z rodzimą estetyką; drugą (od lat czterdziestych do lat dziewięćdziesiątych XVIII w.), w której głównie francuskie i angielskie manufaktury wykształciły własny styl traktujący coraz swobodniej chińską czy japońską estetykę, komponując ją z aktualnie panującym stylem rokokowym; trzecią (od schyłku XVIII w. do początku XX w.), ukazującą motywy chińskie od romantyzmu po secesję i art deco²².

W odniesieniu do jedwabnych tkanin odzieżowych powyższy podział, szczególnie dotyczący pierwszej fazy, może być dyskusyjny. Na przełomie XVII i XVIII w. panowała moda na tkaniny jedwabne o dziwnych wzorach (styl *bizarre*). Uważa się, że były one odpowiedzią kolejno manufaktur włoskich, angielskich i francuskich na coraz szerszy napływ towarów z Azji. Jednak ich wzornictwo często dalekie jest od biernego

²² D.N. Zaslawska, *op. cit.*, s. 93–95.

naśladownictwa motywów Wschodniej Azji. W tym czasie wytwarzano tkaniny o głęboko fantastycznych deseniach, nierzadko bardzo odważnych kolorystycznie czy fakturowo – przedstawiających nadnaturalne, często niedookreślone przestrzenie graniczące z abstrakcją. Niekiedy zauważalne są w deseniach inspiracje zaczerpnięte z kultury azjatyckiej. Są to jednak nawiązania – a nie wierne odtworzenia.

Rzeczywiście – w drugiej fazie elementy chińskie, japońskie czy tureckie coraz wyraźniej pojawiały się na tkaninach jedwabnych, od około lat czterdziestych XVIII w. aż do co najmniej lat osiemdziesiątych XVIII w. Były one coraz swobodniej komponowane w mniej lub bardziej standardowe desenie, wytwarzane głównie przez francuskie i angielskie manufaktury. Stanowią one egzotyczne elementy wzbogacające klasyczne wzornictwo. Rzadko kiedy tworzą one jednak główną kompozycję. Zazwyczaj orientalne elementy projektowano jako niewielkie altany, pawilony czy mostki wyłaniające się spod europejskiej flory i innych dekoracji budujących klasyczne, modne kompozycje. Egzotyczną roślinność nawiązującą do projektów Jean-Baptiste'a Pillemeta umieszczano pomiędzy różami czy innymi ulubionymi kwiatami europejskich deseniistów. Często w tych rozwiązaniach widoczny jest duży pragmatyzm deseniistów w podejściu do projektowania i wytwarzania tkanin w stylu *chinoiserie*. Elementy chińskie lokowane były w taki sposób na deseniach, aby w razie potrzeby sprawnie można było je usunąć bez problematycznego (od strony technicznej) uszczerbku dla całej kompozycji. Możliwe, że dzięki temu można było wypuszczać na rynek podobne desenie w odmianie standardowej i *chinoiserie*. Nie byłoby w tym nic dziwnego, skoro w tym samym czasie wiele manufaktur jedwabniczych, jak wskazują zachowane katalogi handlowe z próbkami tkanin, oferowały bardzo często kilka wariantów kolorystycznych tych samych deseni²³.

Moda na egzotyczne wzory wraz z postępem handlu pomiędzy Wschodem a Zachodem stawała się coraz silniejsza. Rodzimi, europejscy projektanci zachwyceni nową estetyką opracowywali własne projekty łączące egzotykę z europejskim rokokiem. Duży wpływ na popularyzację nowych chińskich, japońskich²⁴ czy tureckich wzorów miały coraz częściej wydawane od początku XVIII w. wzorniki przedstawiające egzotyczne rośliny oraz krajobrazy Dalekiego Wschodu.

²³ Przykłady: próbki tkanin jedwabnych w katalogu próbek z lat 1770–1780 ze zbiorów Victoria and Albert Museum w Londynie (accession number: T.374–1972).

²⁴ Estetyka *chinoiserie* w XVIII w. w ogólnym ujęciu nie rozróżniała stylu chińskiego od japońskiego. Tym samym określenie *chińszczyzna* czy późniejsze *chinoiserie* stosowano dla obu stylów Dalekiego Wschodu. D.N. Zastawska, *op. cit.*, s. 26.

Pojawiają się również wzorniki architektoniczne prezentujące chińskie budowle oraz nowe projekty europejskie oparte na *chinoiserie*. W czasopiśmie angielskich czy francuskich na przestrzeni całego wieku drukowane były eseje dotyczące ogrodów. Poruszano w nich coraz częściej modę na elementy chińskie wzbogacające przestrzeń ogrodów²⁵.

W Europie szczególnie od około połowy XVIII w. pojawiają się albumy opisujące budowle, ogrody, meble a nawet stroje chińskie. Brytyjczyk – sir William Chambers wydał w Londynie w 1757 r. książkę: *Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines and utensils*. Wśród krótkich opisów w opracowaniu tym występują plansze z grafikami prezentującymi m.in. budynki chińskie z charakterystycznymi dachami, łodzie, chińskie wnętrza, meble, porcelanę, a nawet stroje²⁶.

Źródłem inspiracji dla desenistów było także bezpośrednio obcowanie z bogato dekorowanymi wyrobami chińskimi w postaci mebli czy porcelany. Przedmioty z laki²⁷ i porcelany²⁸ z utrwalonymi na nich krajobrazami chińskimi, motywami rzek, drzew czy skał oraz ornamentyką wypełniającą tła lub fragmenty natury wzbudzały wyobraźnię i stanowiły interesujące artystycznie elementy możliwe do zaadoptowania we wzornictwie europejskich tkanin jedwabnych²⁹.

Na poniższej tkaninie (ryc. 3) z lat czterdziestych XVIII w. rytmicznie układający się wzór (o kompozycji szachownicowej) został opracowany poprzez rozmieszczenie stylizowanych skał o silnie rozbudowanej linii brzegowej. Zastosowano wyraźny kontur i geometryczne wypełnienie (w formie stylizowanej siatki). Ze skał wyrastają mocno ukorzenione drzewka z drobnymi listkami i kwiatami. Szczególnie motyw skały, jej forma oraz wypełnienie wzorem geometrycznym nawiązuje do tematyki dalekowschodniej utrwalanej na przedmiotach z laki czy porcelany. Podobny motyw skały z wyrastającą kwitnącą gałązką roślinną znajduje się na porcelanowej wazie chińskiej z XVIII w. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (ryc. 4). W przypadku wazy, odwrotnie niż w przypadku kompozycji wzoru tkaniny, tło otrzymało geometryczną siatkę w postaci rybich łusek a stylizowana skała jest gładka. Zestawienie

²⁵ I. Kopania, *op. cit.*, s. 244–247 i 254–267.

²⁶ W. Chambers, *Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines and utensils*, London, 1757, <https://www.bl.uk/collection-items/designs-of-chinese-buildings-and-furniture> [dostęp: 10 VI 2021].

²⁷ A. Guzowska, *Laka orientalna i europejska*, Muzeum Pałac w Wilanowie, https://www.wilanow-palac.pl/laka_orientalna_i_europejska.html [dostęp: 10 VI 2021].

²⁸ Przykłady: chińskie wyroby porcelanowe z XVIII w. ze zbiorów sztuki orientalnej Muzeum Narodowego w Warszawie.

²⁹ Badania własne autora w postaci analizy techniczno-plastycznej deseni jedwabnych tkanin odzieżowych z XVIII w. ze zbiorów muzealnych oraz własnych autora.



Ryc. 3. Jedwabna tkanina – Gros de Tours liseré, Anglia/Francja, ok. 1740–1750. Kolekcja autora.



Ryc. 4. Fragment porcelanowego garu zasobowego z nakrywką – waza dekoracyjna, Chiny, XVIII w., zbiory sztuki orientalnej Muzeum Narodowego w Warszawie, numer identyfikacyjny: SKAZsz 285/2/a-b MNW, źródło: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/633822>, domena publiczna [dostęp: 10 VI 2021].

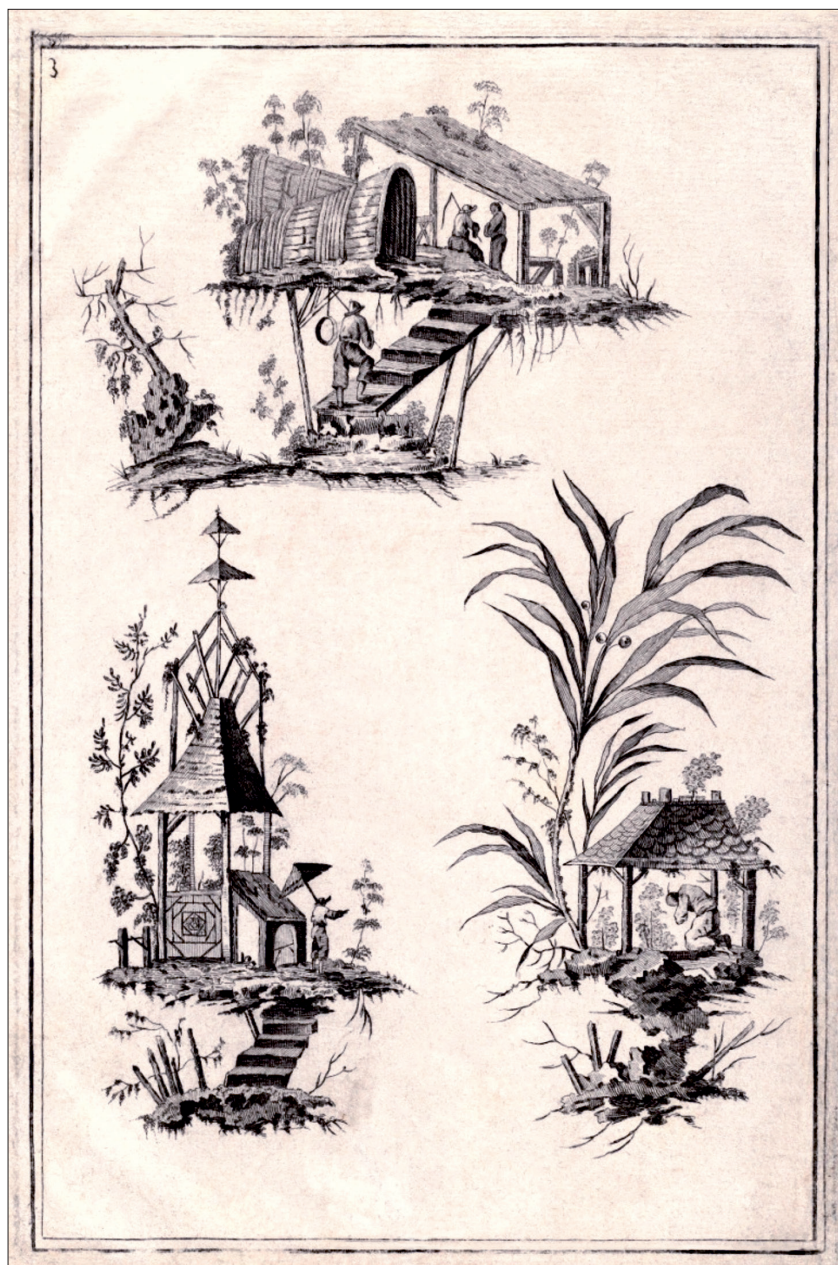
ze sobą tych dwóch wyrobów z różnych, odległych geograficznie i kulturowo krajów pozwala wyraźniej dostrzec przenikanie azjatyckich motywów dekoracyjnych do europejskiej sztuki dekoracyjnej.

We wzornictwie tkanin jedwabnych szczególnie prace francuskiego malarza, dekoratora i desenisty Jeana-Baptiste'a Pillemeta miały duży wpływ na kształt stylu *chinoiserie* utrwalanego na materiałach z drugiej połowy XVIII w. Różne prace tego artysty cieszyły się dużym wzięciem wśród europejskiej klienteli. Wiele z jego projektów ukazało się w formie albumów. Zbiór grafik w stylu *chinoiserie* wydany w 1775 r. pod tytułem: *Nouvelle suite de cahiers arabesques chinois a l'usage des dessinateurs et des peintres* – jak sam tytuł wskazuje – zaadresowany był między innymi dla desenistów.

Wydania Pillemeta stały się bardzo popularnym źródłem kompozycji w stylu chińskim³⁰, powielanych lub stanowiących inspirację dla nowych projektów opracowywanych dla porcelany, mebli oraz tekstyliów dekoracyjnych i odzieżowych. Ornamenty Pillemeta ujmowane były w formie zawieszonych w przestrzeni, zamkniętych scenek rodzajowych (z postaciami Chińczyków, nierzadko także przy udziale egzotycznych zwierząt) rozgrywających się pośród frywolnie stylizowanych altan, mostków czy zadaszeń o formach chińskich. Pillement z dużą fantazją zestawiał ze sobą elementy dalekowschodnie z europejskimi. Dzięki takiemu podejściu można było sprawnie opracowywać różne warianty oparte na bazowej kompozycji – scenie rodzajowej. Jeśli wzór miał zostać przykładowo wykorzystany na wyrobach angielskich – to wkomponowywano postaci czy florę nawiązujące do kultury angielskiej³¹. Podobnie czyniono w przypadku odzieżowych tkanin jedwabnych, wkomponowując w bardziej standardową ornamentykę elementy chińskie i uzyskując w ten sposób materiał w stylu *chinoiserie*.

³⁰ Zob. także: J. Chruszczyńska, E. Orlińska-Mianowska, *Tkaniny dekoracyjne. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2009, s. 112–113 oraz E. Orlińska-Mianowska, *Modny świat XVIII wieku*, katalog wystawy, Warszawa 2003, s. 28–29.

³¹ Scenki w stylu *chinoiserie* nawiązujące kompozycyjnie do projektów Pillemeta bardzo często wykorzystywano od lat 60. XVIII w. w druku francuskich i brytyjskich tkanin bawełnianych czy lnianych typu *Toile de Jouy*. Między innymi w zbiorach The Art Institute of Chicago znajdują się angielskiej i francuskiej produkcji płótna *Toile* – np. 1. tkanina drukowana z ok. 1786 r. zaprojektowana przez Jeana-Baptiste'a Huëta na podstawie prac Jeana-Baptiste'a Pillemeta, reference number: 1924.499. 2. Tkanina drukowana z ok. 1780 r. zaprojektowana przez Jeana-Baptiste'a Pillemeta i wyprodukowane we francuskiej fabryce Oberkampfa: Jouy-en-Josas, reference number: 1965.777. Zbiory online The Art Institute of Chicago, <https://www.artic.edu/artists/36206/jean-baptiste-pillement> [dostęp: 10 VI 2021].



Ryc. 5. Grafika ornamentów w stylu *chinoiserie*, Jean-Baptiste Pillement, Francja, ok. 1765–1785.

Zbiory Metropolitan Museum of Art. w Nowym Jorku, Accession Number: 21.91.251, Źródło: <https://www.metmuseum.org/art/collection>, Open Access, Public Domain [dostęp: 10 VI 2021].

Projekty Pillemeta wykorzystywano także w jedwabnictwie. Wykonywał on projekty m.in. dla francuskich manufaktur jedwabniczych, a jego największa aktywność w tym zakresie to lata siedemdziesiąte i koniec XVIII w.³² (Pillement od drugiej połowy lat czterdziestych XVIII w. pracował w wielu europejskich miastach: Madrycie, Londynie, Wiedniu czy Warszawie³³).

Pomimo wielkiej popularności *chinoiserie* zarówno w rzemiośle, jak i architekturze, nie tak wiele zachowało się do naszych czasów oryginalnych przykładów realizacji w tym stylu. Zapewne częściowo spowodowane jest to tym, że styl ten miał głównie walor czysto dekoracyjny i stosowany był zazwyczaj w pomieszczeniach niereprezentacyjnych, jako egzotyczna stylizacja wnętrz pałacowych. Tekstylne i papierowe tapety w motywy chińskie, jako wyroby użytkowe o dużej delikatności, narażone na niszczący wpływ czynników zewnętrznych (głównie w postaci światła, powietrza oraz zmian temperatury), nie mogły sprostać tak dużemu upływowi czasu. Podobnie w przypadku odzieżowych tkanin jedwabnych, których stylizacje *chinoiserie* były jednymi z wielu ówczesnie modnych wzorów.



Ryc. 6. Mały pawilon w stylu chińskim lub tureckim ukryty pośród dużych elementów roślinnych. Niewielki fragment brokatowego adamaszku, Francja, ok. 1730–1740. Kolekcja autora.

Następna tkanina to francuska wzorzysta tafta z ok. 1760 r. o wielobarwnym wzorze wytkanym techniką broszowania wątkowego i *liseré* wątkowe (ryc. 7). Materiał jest wysokiej klasy. Świadczy o tym nie tylko dobra jakość surowca oraz świetne wybarwienie przędz, ale szczególnie

³² Notka o artyście na stronie internetowej British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG42043> [dostęp: 10 VI 2021].

³³ Zob. także: Z. Batowski, *Jean Pillement na dworze Stanisława Augusta*, Warszawa 1936.



Ryc. 7. Wzorzysta tafta w stylu *chinoiserie*, Francja, ok. 1760 r. Kolekcja autora.

bardzo ciekawy projekt i precyzja jego wytkania. W porównaniu do wcześniej prezentowanych tkanin, tutaj temat chiński stanowi główny, pierwszoplanowy element kompozycji. Są nim okrągłe altany z falistymi dachami w formie pagód. Zostały one ulokowane na wijącej się,

koronkowej szarfiie orientowanej pionowo. Ogólna kompozycja wzoru jest dość standardowa – faliste, stylizowane szarfy, z których wyrastają bukiety kwiatowe, stanowiły bardzo popularną kompozycję głównie w trzeciej ćwierci XVIII w. W tej tkaninie deseń otrzymał styl *chinoiserie*. Zamiast klasycznych bukietów kwiatowych (zazwyczaj różanych) szarfom towarzyszą zawieszane na nich skalno-roślinne przyczółki, gdzie pod egzotycznymi drzewami znajdują się altany w stylu chińskim. Po drugiej stronie drzew wyrastają nieco przeskalowane (w stosunku do altan i drzew) różane kwiaty. Pod przyczółkami z altanami wkomponowano skały z wypełnieniem geometrycznym w formie gęstej siatki. Zdają się one lekko podtrzymywać i mocować całość do szarf.

Pełna kompozycja, uzyskana w wyniku umiejętnego połączenia elementów egzotycznych (drzewa) z chińskimi (altany, skały) oraz rodzimymi – francuskimi (kompozycja falista, szarfy, kwiaty róż), czytelnie oddaje dążenia ówczesnych desenistów do uzyskiwania własnych, europejskich stylów *chinoiserie*, które czerpiąc z egzotyki Dalekiego Wschodu miały wzbogacać, a nie zastępować, klasyczne wzornictwo europejskie.

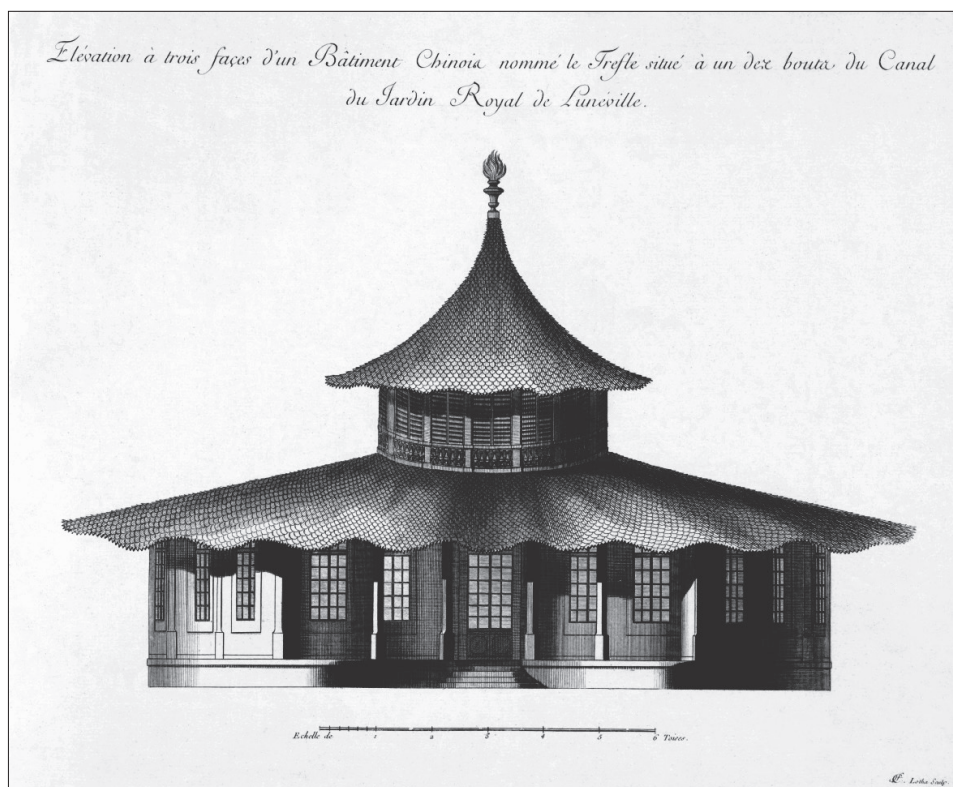
Desenista zadbał o to, aby altany nie tylko poprzez swą wielkość (100 mm wysokości na 80 mm szerokości), ale także mnogość szczegółów stanowiły pierwszoplanowe punkty na tkaninie. Szczególnie faliste dachy zostały zaprojektowane i wytkane w taki sposób, aby były jak najbardziej przestrzenne. Wprowadzone krzywizny, odcienie i światłocień nadają realistyczną głębię. Zadbano nawet o tak wydawałoby się prozaiczne i nieistotne elementy, jak wystające pod dachem belkowania nadające falistej powierzchni pokryciu dachowemu. Celowe nierówności i lekka asymetryczność czasz dachów dopełniają wirtuozerii wykonania.

Kształt falistego dachu w formie pagody wyraźnie nawiązuje do budowli chińskich. Podobne dachy posiadają niektóre altany w grafikach Pillemeta³⁴. Bardzo podobny dach został zaprojektowany i wykonany w 1738 r. dla chińskiego pawilonu (określonego w projekcie jako: „*bâtiment chinoia nomme le Trefle*”), który stanął w Lunéville dla Stanisława Leszczyńskiego (ryc. 8)³⁵.

Sama koncepcja i kompozycja przyczółków wytkanych na tkaninie może przywoływać grafiki *chinoiserie* Jeana-Baptiste'a Pillemeta, gdzie scenki rodzajowe rozgrywają się na skalnych przyczółkach zamkniętych

³⁴ Przykład: grafika z lat 90. XVIII w. *Chinoiserie z Nouvelle Suite de Cahiers Arabesques Chinois*, zbiory Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, Accession Number: 21.91.3, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364547> [dostęp: 10 VI 2021].

³⁵ 1. Grafika w opracowaniu: E. Héré, *Recueil des plans, élévations et coupes tant géométrales qu'en perspective, des châteaux, jardins et dépendances, que le Roi de Pologne occupe en Lorraine*, Paris 1750–1753, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k91059474/f25.item> [dostęp: 10 VI 2021]. 2. I. Kopania, *op. cit.*, s. 257–259.



Ryc. 8. Grafika ukazująca elewację chińskiego pawilonu – *Trefle* opublikowana w: E. Héré, *Recueil des plans, élévations et coupes tant géométrales qu'en perspective, des châteaux, jardins et dépendances, que le Roi de Pologne occupe en Lorraine*, Paris 1750–1753. Grafika ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie, biblioteka cyfrowa POLONA.

jedno- lub dwustronnie fantazyjnie wyginającymi się egzotycznymi drzewami, stanowiąc kompozycyjnie jakby zamknięte wycinki oderwane od szerszej przestrzeni (ryc. 5).

W trakcie projektowania wysokiej klasy artystycznej tkanin odzieżowych, przeznaczonych dla zamożnego klienta o wyrobionym guście i przyzwyczajonym do luksusu, wprowadzano różne – jak to nazywano w XVIII w. – niuansy w deseniach³⁶. Zazwyczaj uzyskiwano je w postaci ciekawych, intrygujących faktur bardzo realistycznie oddających różne powierzchnie. Dbano o odpowiednie zestawienia kolorystyczne oraz

³⁶ Niuansy oraz podobne określenia stosował w swoich opracowaniach dotyczących projektowania i wytwarzania jedwabnych tkanin odzieżowych m.in. osiemnastowieczny francuski desenista Jean Paulet.

precyzję wytkania wzoru i oddania wielu szczegółów w deseni³⁷. *Bawiąc się* z potencjalnym klientem deseniści lokowali we wzorach różne drobne elementy, które można było odkrywać w trakcie eksplorowania materiału. Część z nich wymagała odpowiedniego oświetlenia tkaniny, aby móc wyróżnić się na jej tle. Inne *pojawiały się* w chwili skupienia wzroku na konkretnym fragmencie wzoru. Metod było wiele tym bardziej, że wykorzystując różne techniki tkackie można było uzyskać wzory pierwszo-, drugo- i trzecioplanowe – mniej i bardziej subtelne. Wzbogacano w ten sposób kompozycję, ale bez nadmiernego jej obciążania.

Także w tej tkaninie odnaleźć można kilka przykładów takich działań (np. struktura dachów, precyzja wytkania obłych kształtów balustrady czy faktura kory drzewa). To jednak nie wszystko. Przy głębszej obserwacji tkaniny i odpowiednim jej oświetleniu można dostrzec, że pod każdym drzewem tuż nad różami³⁸ wyłania się mała pagoda z charakterystycznymi wygiętymi daszkami strzeliście biegnącymi ku górze (ryc. 9). Jest ona



Ryc. 9. Po lewej stronie, pod falistym dachem widoczne są wytkane broszowaniem wątkowym wystające belkowania dachu. Po prawej stronie, pod drzewem wyłania się zza róż mała pagoda wytkana bardzo subtelnie techniką *liseré*. Fragment tkaniny z ryc. 7.

³⁷ Postępujący rozwój technologii tkania pozwalał najlepszym manufakturom wytwarzać wysokiej klasy tkaniny jedwabne o skomplikowanych deseniach. Zob. m.in.: I. Turnau, *Moda i technika włókiennicza w Europie od XVI do XVIII wieku*, Wrocław 1984 oraz L. Perez, *Inventing in a World of Guilds: Silk Fabrics in Eighteenth-century Lyon*, Cambridge 2008.

³⁸ Więcej w temacie róż, jako elementów ozdobnych we wzornictwie tekstyliów i ogólnie – w modzie, m.in. w: A. Haye, *The Rose in Fashion: Ravishing*, Yale 2020.

bardzo subtelnie wytkana w kolorze tła (jest to zasługa techniki *liseré* wątkowe, którą wytkano pagody stosując dodatkowo wątki *liseré* w kolorze tła materiału). Pomimo bardzo szkicowego potraktowania tych małych pagód wytkano je także z pewną dbałością o szczegóły. Również i to rozwiązanie kompozycyjne może wskazywać na lekko frywolne i fantazyjne podejście do elementów w stylu chińskim (czy ogólnie – dalekowschodnim) wykorzystywane w europejskim wzornictwie tkanin odzieżowych.

Niewielki zachowany fragment tkaniny jest nieznacznie ponad połowę szerokości materiału. Pozwala on odczytać raport wzoru, jednak nie całą kompozycję zaprojektowaną dla pełnej szerokości materiału. Ówczesne szerokości jedwabnych materiałów odzieżowych oscylowały pomiędzy około 50 a 65 cm³⁹. Zachowany fragment ma wymiary 60 cm długości na 30 cm szerokości. Fragment tkaniny po lewej stronie posiada krajkę (czyli koniec techniczny materiału) a po prawej widać fragment sąsiedniej falistej szarfy wzoru. Dzięki temu dość precyzyjnie można ustalić szerokość pełnego brytu materiału (od krajki do krajki). Wychodzi na to, że materiał posiadał standardową szerokość wynoszącą ok. 56–58 cm (wraz z krajkami) – typową dla odzieżowych jedwabnych tkanin wzorzystych wytwarzanych w XVIII w. Falisty deseń powtarzał się dwukrotnie na szerokości materiału, co było standardowym rozwiązaniem, często stosowanym dla deseni falistych o średnich wielkościowo raportach. Zestawiając



Ryc. 10. Cyfrowa wizualizacja pełnej szerokości brytu tkaniny z ryc. 7.

³⁹ Badania własne autora w postaci analizy technicznej jedwabnych tkanin odzieżowych z XVIII w. ze zbiorów muzealnych oraz własnych autora.

cyfrowo ze sobą powielony fragment tkaniny, można wizualizować pełną szerokość materiału ukazującą całkowitą kompozycję składającą się z dwóch pionowo orientowanych falistych szarf z naniesionymi na nich dekoracjami (ryc. 10).

PODSUMOWANIE

Przykłady osiemnastowiecznych jedwabnych tkanin odzieżowych wskazują, że europejskie manufaktury przechodziły przez co najmniej dwa etapy kształtowania własnego stylu *chinoiserie*. Pierwszy pokrywał się z modą na dziwaczne wzory (*bizarre*), które głównie opierały się na bardzo fantazyjnych kompozycjach szeroko odnoszących się do egzotyki. Jeśli występowały w nich nawiązania do estetyki chińskiej, to były one ujęte w sposób fantazyjny – nie zawsze wyraźnie czytelny. Nierzadko odniesienia do Dalekiego Wschodu zawierano nie w tematyce wzoru, lecz w zestawieniach kolorystycznych. Drugi etap, szczególnie w drugiej i trzeciej ćwierci XVIII w., zespała europejskie wzornictwo z elementami chińskimi. Swobodne łączenie przez ówczesnych desenistów klasycznych wzorów z elementami dalekowschodnimi pozwalało wytwarzać tkaniny wzbogacone egzotyczną estetyką bez jednoczesnego rezygnowania z utrwalonych i modnych kompozycji. Zapewne działania te miały podłoże czysto handlowe i niosły ze sobą minimalne ryzyko potencjalnego braku zainteresowania nowymi deseniami. Nowe tkaniny jedwabne mogły wyraźnie lub subtelnie nawiązywać do stylu chińskiego, zawsze jednak opracowywano je podług aktualnych gustów europejskich odbiorców. Między innymi takie działania ostatecznie wykształciły europejski styl *chinoiserie*, dla jedwabnych tkanin odzieżowych trwający do lat dziewięćdziesiątych XVIII w. Zmiany polityczne i gospodarcze, jakie przyniosła rewolucja francuska, oraz początki produkcji seryjnej zapowiadającej przejście z produkcji manufakturowej na fabryczną, wykształciły nowy, neoklasycyński styl⁴⁰ we wzornictwie materiałów odzieżowych, charakteryzujący się uproszczonymi wzorami o mniej wyrafinowanych kompozycjach.

REFERENCES (BIBLIOGRAFIA)

Studies (Opracowania)

Batowski Z., *Jean Pillement na dworze Stanisława Augusta*, Warszawa 1936.

Browne C., *Silk designs of the eighteenth century from the Victoria and Albert Museum*, London 1996.

⁴⁰ N. Rothstein, *The Victoria and Albert Museum's textile collection. Woven Textile design in Britain from 1750 to 1850*, Canopy Books, 1994, s. 11, 79–83.

- Chambers W., *Desings of Chinese buildings, furniture, dresses, machines and utensils*, London, 1757, <https://www.bl.uk/collection-items/designs-of-chinese-buildings-and-furniture> [dostęp: 10 VI 2021].
- Chruszczyńska J., Orlińska-Mianowska E., *Tkaniny dekoracyjne. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2009.
- Drażkowska A., *Odzież grobowa w Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku*, Toruń, 2008.
- Farrell W, *Silk and globalisation in eighteenth-century London: commodities, people and connections c.1720–1800, PhD thesis*, Birkbeck, University of London, London 2014.
- Faryś P.K., *Jedwabne tkaniny odzieżowe 1700–1800. Produkcja–wzornictwo–handel*, Poznań 2021.
- Guzowska A., *Laka orientalna i europejska*, Muzeum Pałac w Wilanowie, https://www.wilanow-palac.pl/laka_orientalna_i_europejska.html [dostęp: 10 VI 2021].
- Haye A., *The Rose in Fashion: Ravishing*, Yale 2020.
- Héré E., *Recueil des plans, élévations et coupes tant géométrales qu'en perspective, des châteaux, jardins et dépendances, que le Roi de Pologne occupe en Lorraine*, Paris 1750–1753, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k91059474/f25.item> [dostęp: 10 VI 2021].
- Jolly A., *A Taste for the Exotic. Foreign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Designs*, Abegg-Stiftung 2007.
- Kopania I., *Rzeczy – Ogrody – Wyobrażenia. Chiny w kulturze Rzeczypospolitej czasów Stanisława Augusta*, Warszawa 2012.
- Michałowska M., *Leksykon włókiennictwa*, Warszawa 2006.
- Orlińska-Mianowska E., *Modny świat XVIII wieku*, katalog wystawy, Warszawa 2003.
- Perez L., *Inventing in a World of Guilds: Silk Fabrics in Eighteenth-century Lyon*, Cambridge 2008.
- Rothstein N., *The Victoria and Albert Museum's textile collection. Woven Textile design in Britain from 1750 to 1850*, London 1994.
- Sung Hee K., *A Study on Bizarre Silk Design*, „Journal of Fashion Bussines” 2018, 22, 1.
- Szosland J., *Podstawy budowy i technologii tkanin*, Warszawa 1979.
- Taszycka M., *Pochodzenie tkanin typu bizarre w świetle analizy niektórych motywów dekoracyjnych*, w: *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*, t. 9, red. A. Bochnak, Z. Żygulski, Kraków 1967.
- Turnau I., *Moda i technika włókiennicza w Europie od XVI do XVIII wieku*, Wrocław 1984.
- Zasławska D.N., *Chinoiserie w Wilanowie: studium z dziejów nowożytnej recepcji mody chińskiej w Polsce*, Warszawa 2008.

Websites (Strony internetowe)

- <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/article/chinese-wallpaper-guide> [dostęp: 10 VI 2021].
- <https://www.artic.edu/artists/36206/jean-baptiste-pillement> [dostęp: 10 VI 2021].
- <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG42043> [dostęp: 10 VI 2021].
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/21114> [dostęp: 10 VI 2021].
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364547> [dostęp: 10 VI 2021].
- <https://www.vam.ac.uk/articles/chinese-wallpapers-and-the-chinoiserie-style> [dostęp: 10 VI 2021].

NOTA O AUTORZE

Przemysław Krystian Faryś – absolwent Politechniki Łódzkiej, doktor nauk technicznych z zakresu włókiennictwa, specjalista wzornictwa i materiałoznawstwa tekstyliów. Autor rozprawy doktorskiej dotyczącej problematyki podrabiania odzieży. Bada historię ewolucji odzieży oraz tkanin odzieżowych (od XVIII do pocz. XX w.). Zajmuje się głównie kwestiami produkcji, handlu i komfortu użytkowania współczesnej, jak i dawnej odzieży. Współautor wystaw poświęconych historii kobiecego stroju, szczególnie z XIX i początku XX w. Twórca autorskiej kolekcji dawnych strojów i tkanin odzieżowych funkcjonującej pod nazwą *PKF collection*. Autor pierwszej w Polsce książki poświęconej całkowicie początkom konfekcji: *Konfekcja damska 1800–1914. Produkcja–wzornictwo–handel* (Wydawnictwo WFW, 2019) oraz książki: *Jedwabne tkaniny odzieżowe 1700–1800. Produkcja–wzornictwo–handel* (Wydawnictwo Naukowe FNCE, 2021). Strona internetowa kolekcji autora: <https://przemefarys.wixsite.com/odziezitkaniny>

ABOUT THE AUTHOR

Przemysław Krystian Faryś – Graduate of the Lodz University of Technology, doctor of technical sciences in the field of textiles; specialist of textile engineering, patterns design and material science of textiles. The main scientific interests: history and evolution of clothing production; structure and utility properties of contemporary and antique clothes. Co-author of exhibitions on the history of women's clothing (18th century – early 20th century). Creator of the proprietary collection of old costumes and clothing fabrics operating under the name of the *PKF collection*. The author of the first book in Poland devoted entirely to the beginnings of confectioning: *Konfekcja damska 1800–1914. Produkcja–wzornictwo–handel* (Wydawnictwo WFW, 2019), and book: *Jedwabne tkaniny odzieżowe 1700–1800. Produkcja–wzornictwo–handel* (Wydawnictwo Naukowe FNCE, 2021). Author's collection website: <https://przemefarys.wixsite.com/odziezitkaniny>