

Ontologiczne przejście od chinoiserie do chińskich narracji:

paradygmat autentyczności kulturowej w globalnym designie



Mei Xiaoxue



recenzowane
materiały
konferencyjne

Artykuł oparty na prezentacji przedstawionej na konferencji C-IDEA Design Conference, która odbyła się 23–26.10.2025 na Shih Chien University, Kaohsiung Campus, Taiwan, China.

#chińskie narracje
#chinoiserie
#swiatowy design
#zwrot ontologiczny

Streszczenie

Niniejszy artykuł oferuje krytyczną analizę ontologicznego przejścia od chinoiserie do chińskich narracji chińskich w globalnym dyskursie dotyczącym sztuki i designu. Wykraczając poza porównania stylistyczne, autorka dowodzi, że przejście to stanowi fundamentalną ewolucję w zaangażowaniu międzykulturowym – od europocentrycznego przywiązania do opartej na dialogu, filozoficznie ugruntowanej wymiany.

Metodologicznie badanie wykorzystuje trójstronne ramy: po pierwsze, przeprowadza analizę historyczną chinoiserie, ujawniając mechanizmy ekstrakcji estetycznej i symbolicznego odłączenia poprzez badanie źródeł pierwotnych i badania kultury materialnej. Po drugie, wnikliwie analizuje kluczowe chińskie koncepcje estetyczne (Shen si, Qi yun sheng dong, Bu si zhi si...), aby ustalić filozoficzne podstawy chińskich narracji. Po trzecie, wykorzystuje studia przypadków obejmujące projektowanie mebli (Hans Wegner, Alexandre Charry), sztukę cyfrową (Zhang Zhoujie) oraz współpracę architektoniczną (Piero Lissoni dla Shang Xia), aby pokazać, jak te zasady są wdrażane we współczesnej praktyce.

Wyniki badań ujawniają, że chińskie narracje nie są ani nostalgicznym odrodzeniem, ani asertywnym nacjonalizmem, lecz krytyczną metodologią – taką, która integruje rodzimą epistemologię z globalnym dyskursem poprzez to, co teoretyzuje się jako „dwukierunkową refrakcję kulturową”. Proces ten, określaną jako „dwukierunkowa refrakcja kulturowa”, wzbogaca zarówno samą chińską filozofię projektowania, jak i szersze pole globalnego designu, kwestionując hegemoniczne standardy i proponując bardziej inkluzywny, zrównoważony paradygmat.

Ostatecznie, badania te przyczyniają się do rozwoju teorii postkolonialnej i transkulturowej poprzez przeformułowanie roli Chin z kulturowego źródła w współtwórcę globalnej kultury projektowania. Oferują one nowy model analityczny pozwalający zrozumieć, w jaki sposób niezachodnie systemy wiedzy mogą przekształcać międzynarodowe praktyki twórcze poprzez wzajemną transformację, a nie zaś jednostronną adaptację.

W książce zatytułowanej „The Meeting of Eastern and Western Art” historyk Michael Sullivan rygorystycznie rozróżnia trzy kluczowe terminy: „japonaiserie”, „japonisme” i „japonerie”, obrazując ewoluujący odbiór sztuki japońskiej na Zachodzie. Termin „japonerie” odnosi się do przedmiotów wytwarzanych w powierzchownym stylu japońskim, który Sullivan określa jako „frywolny” – termin ten nawiązuje do wczesnej krytyki chinoiserie, gdzie podobnie stosowano określenia takie jak „przesadny” i „niepraktyczny”. Choć Sullivan nie podaje konkretnych przykładów, termin „japonerie” prawdopodobnie obejmował masowo produkowane rękodzieło lub jego pochodne imitacje, dostępne dla zachodniej publiczności. Przedmioty te, cenione przede wszystkim za wizualną egzotykę, były postrzegane jako dekoracyjne nowinki, a nie poważne artystyczne zaangażowanie, odzwierciedlając wstępne i w dużej mierze powierzchowne spotkanie z japońską estetyką [1].

Termin „japonaiserie” jest odpowiednikiem „chinoiserie” pod względem formy pisowni i ram pojęciowych. Podczas gdy „chinoiserie” szeroko obejmuje zachodnie interpretacje sztuki chińskiej, japońskiej, indyjskiej i islamskiej, „japonaiserie” oznacza konkretnie zachodnie dzieła inspirowane romantyzowaną wizją Japonii. Podobnie jak „chinoiserie”, reprezentuje subiektywne wyobrażenie, a nie autentyczną replikację, często charakteryzującą się arbitralnym włączeniem motywów orientalnych – takich jak składane wachlarze, kimono zdobione pseudojapońskim pismem czy parawany przedstawiające żurawie i pejzaże – jak w „La Japonaise” Moneta. Elementy te pełniły funkcję dekoracyjnych symboli, podobnych do motywów smoków i pagód powszechnych w „chinoiserie”, ujawniając nieśmiało, aczkolwiek wpływowe, eksperymenty z formami wschodnimi.

Dla kontrastu japonizm oznacza głębsze, bardziej naukowe zaangażowanie w japońskie techniki artystyczne, wyznaczając przejście od ornamentalnego przywłaszczenia do merytorycznej integracji. Ten termin sprawił, że japońskie zasady kompozycyjne – widoczne w spłaszczonych perspektywach, wyrazistych konturach i asymetrycznych wzorach – przenikały zachodnie praktyki awangardowe. „Portret Émile’a Zoli” pędzla Édouarda Maneta ilustruje tę przemianę: podczas gdy japoński parawan i porcelanowy wazon wydają się peryferyjną dekoracją, formalna struktura obrazu – jego skompresowana przestrzeń i sto-

nowana paleta barw – zdradza subtelną internalizację estetyki ukiyo-e. W czasach gdy Van Gogh tworzył „Sypialnię w Arles”, ewidentne obiekty orientalne zdążyły już całkowicie zniknąć, a żywa kolorystyka, ostre kontury i niehierarchiczna kompozycja dzieła świadczą o całkowitym przyswojeniu japońskich technik.

Ta ewolucja – od dekoracyjnego kaprysu japonerie do technicznej syntezy japonizmu – odzwierciedla szerszą trajektorię w spotkaniu Zachodu ze sztuką Wschodu. Przez trzy stulecia to, co zaczęło się jako fascynacja egzotycznymi powierzchniami, przerodziło się w transformacyjny dialog, który ostatecznie zdestabilizował konwencje zachodniego klasycyzmu i uitorował drogę modernistycznej innowacji.

Warto zauważyć, że francuski leksykon nigdy systematycznie nie przyjął równorzędnych terminów, takich jak chinerie czy chineisme, do określenia faz zachodniego zainteresowania sztuką chińską, ani też badacze nie podzielili chinoiserie na kategorie podobne do spektrum japonerie-japonisme Sullivana. Zamiast tego klasyfikacje naukowe chinoiserie opierały się głównie na dwóch schematach: w ujęciu czasowym, chinoiserie ewoluowało w odrębnych fazach, odzwierciedlając szerszy rozwój artystyczny w Europie – barokowe chinoiserie (ok. 1660-1730 r.) łączyło chińskie motywy z dynamicznym ornamentem w charakterystycznych dla epoki dziełach, takich jak wersalski Trianon de Porcelaine; rokokowe chinoiserie (ok. 1730-1770 r.) udoskonalilo te elementy, tworząc zabawne asymetryczne wzory, których przykładem są gobeliny Bouchera z Beauvais; podczas gdy neoklasyczne chinoiserie (po 1770 r.) obejmowało rygor archeologiczny widoczny w Palazzina Cinese i Palazzo Mirto w Palermo. Z geograficznego punktu widzenia regionalne wariacje pojawiły się poprzez lokalne interpretacje - francuskie wersje ukazywały dworską elegancję w porcelanie z Sèvres i obrazach wokalnych Watteau; brytyjskie wersje manifestowały się jako kapryśne pagody ogrodowe i hybrydowe dekoracje porcelany z Chelsea; niemieckie adaptacje przybrały formę rzeźbiarskiej porcelany z Miśni i chińskiej herbaciarni z Poczdamu; a włoskie interpretacje pojawiły się w weneckich lakierowanych meblach i orientalnych fantazjach na freskach Tiepola - każda adaptacja odzwierciedlała unikalne narodowe priorytety estetyczne, jednocześnie zachowując istotny dla ruchu międzykulturowy dialog między europejskimi tradycjami artystycznymi i wyobrażonymi inspiracjami

wschodnimi. Ponadto niektórzy naukowcy badali chinoiserie za pośrednictwem określonych mediów – tkanin, malarstwa, porcelany, mebli i architektury – choć badania te często zacierają granicę między europejskimi reinterpretacjami a autentycznymi chińskimi artefaktami [2].

Uporczywym problemem w badaniach nad chinoiserie jest włączanie do ich zakresu oryginalnych chińskich dzieł sztuki – takich jak porcelana z dynastii Ming czy wyroby z laki z dynastii Qing. Ściśle rzecz biorąc, przedmioty te nie powinny być klasyfikowane jako chinoiserie, ponieważ zostały wyprodukowane w Chinach, a nie były europejskimi dziełami sztuki dekoracyjnej. Jednak ich obecność w europejskich kolekcjach znacząco wpłynęła na gusta arystokratów i ułatwiła rozprzestrzenianie się trendów chinoiserie. Przez stulecia przedmioty te stały się kulturowymi hybrydami: ani czysto chińskimi (ze względu na ich europejski odbiór i reinterpretację), ani całkowicie zachodnimi (ponieważ zachowują oryginalne wykonanie).

Rodzi to ważne pytanie: jak należy definiować i badać te artefakty – integralne dla rozwoju chinoiserie, a jednocześnie od niego odrębne? Ich podwójna tożsamość podważa konwencjonalne kategoryzacje i wymaga bardziej zniuansowanego rozumienia wymiany transkulturowej w historii sztuki.

Wpływ chinoiserie w Europie trwa od co najmniej trzech stuleci, jednak nigdy nie było uznawane za część głównego nurtu sztuki zachodniej. Dlatego też koncepcja chińskich narracji jest rzadko wspominana w badaniach nad chinoiserie. Minęły wieki, a zainteresowanie mieszkańców Zachodu tymi obiektami ewoluowało: od żartów, rekreacji, naśladownictwa, przez tworzenie, przyswajanie i badania, aż po wystawianie, śledzenie i kolekcjonowanie. W tym momencie zdali sobie sprawę, że chinoiserie to jedynie preludeum, a rozległość i głębia kultury chińskiej wystarczą, by na nowo rozpalić ruch chińskich narracji na całym świecie. Niepowodzenie w wykorzystaniu tego trendu w rozprzestrzenianiu się chinoiserie można przypisać temu, że nie nadszedł jeszcze odpowiedni czas.

1. Od powierzchni do esencji: ewolucja ontologiczna reprezentacji kulturowej

1.1. Podstawy naukowe: zachodni i chiński dyskurs na temat chinoiserie

Chinoiserie od dawna jest ważnym przedmiotem badań naukowych zarówno w naukach zachod-

nych, jak i chińskich. Tworzące podwaliny badania zachodnie pojawiły się w 1961 roku wraz z przelomowym dziełem Hugh Honoura „Chinoiserie: The Vision of Cathay” [3], a następnie „Chinoiserie: The Influence of Oriental Style on Western Art and Decoration” Olivera R. Impeya [4]. Te pionierskie badania ujmowały chinoiserie przede wszystkim jako zachodnie zjawisko dekoracyjne. Chińska nauka włączyła się do tego dyskursu zwłaszcza w 1999 roku za sprawą ważnego artykułu Hu Guanghua „From the „China Vogue” in the West to the Westernization of Chinese Export Art” opublikowanego w „Art Observation” [5], uzupełnionego kolejną monografią „The Chinese Vogue in Europe During the Eighteenth Century” [6] autorstwa Xu Minglonga. Ta podwójna publikacja stanowiła ważny moment w chińskiej nauce, ponieważ przyjęła termin „China Vogue” jako alternatywną ramę pojęciową dla „chinoiserie” – wybór terminologiczny odzwierciedlający zarówno wrażliwość kulturową, jak i odrębność metodologiczną.

Początek XXI wieku był świadkiem dojrzewania chińskiej nauki w tej dziedzinie, czego przykładem jest przelomowa praca Yuan Xuanpinga „Chinoiserie Design in Europe from the 17th to 18th Century” [7]. Badanie to wprowadziło do tej dziedziny ważną perspektywę wschodnią, systematycznie analizując zachodnie badania naukowe i rozwijając podejście klasyfikacyjne oparte na narodowości. Praca profesora Yuana zapoczątkowała ożywioną debatę akademicką dotyczącą fundamentalnych kwestii transmisji kulturowej, w tym kwestii „wpływu” artystycznego, „błędnej interpretacji” międzykulturowej i reprezentacji orientalistycznej.

Kluczowa rola Francji jako twórcy chinoiserie pozostaje przedmiotem akademickich sporów. XVIII-wieczna francuska koncepcja „Chin” poprzez pryzmat chinoiserie została poddana krytycznej analizie jako symbolika polityczna i metafora kulturowa, a nie autentyczna reprezentacja. Ta epistemologiczna luka między zachodnią interpretacją artystyczną a chińską rzeczywistością kulturową ujawnia immanentne ograniczenia chinoiserie jako sposobu rozumienia międzykulturowego.

1.2. Poza formą: Filozoficzne podłoże chińskiej estetyki

W przeciwieństwie do dekoracyjnych zapożyczeń charakterystycznych dla chinoiserie, współczesne chińskie narracje w sztuce prezentują fundamentalnie odmienny paradygmat. Wykraczając poza powierzchowne elementy stylistyczne, takie jak

„styl wyspiarski” czy „styl wspinaczkowy”, narracje te podkreślają głębokie zaangażowanie w tradycyjną chińską estetykę. Koncepcja „Bu si zhi si” (不似之似, odmienne podobieństwo) ucieleśnia to podejście, stawiając istotny duchowy rezonans ponad formalną imitację. Te filozoficzne ramy wymagają głębokiego zrozumienia tradycyjnych chińskich zasad artystycznych – od kompozycji z rozproszoną perspektywą po techniki lawowania tuszem, od klasycznej materialności po symbolikę chromatyczną – wszystko to zbiega się, by stworzyć autentyczną chińską wrażliwość.

Dążenie do „Shen si” (神似, rezonansu duchowego) wcale nie jest wynalazkiem współczesnym; stanowi ono kamień węgielny klasycznej chińskiej teorii estetyki. Jego korzenie można odnaleźć w zasadzie Gu Kaizhiego (顾恺之 ok. 344-406 r.) „Yi xing xie shen” (以形写神, przekazywanie ducha poprzez formę), która przedkładała uchwycenie wewnętrznej witalności podmiotu nad samo fizyczne podobieństwo. Koncepcja ta została później skryształizowana w pierwszej z „Sześciu zasad malarstwa” (绘画六法) Xie He (谢赫, czynny ok. 500-535 r.) jako „Qi yun sheng dong” (气韵生动), co oznacza rytmiczną witalność i rezonans duchowy, które tchną życie w dzieło sztuki. W kontekście projektowania oznacza to ontologię, w której obiekty nie są nieożywionymi narzędziami, lecz naczyniami pamięci kulturowej i koncepcji filozoficznych. Na przykład minimalistyczna forma krzesła z epoki Ming nie jest celem samym w sobie, dążącym do oszczędności; jest fizycznym przejawem konfucjańskiej etyki umiaru, integralności strukturalnej i szacunku dla materialności. Podobnie, płynne, organiczne linie współczesnej ceramiki mogą naśladować nie wygląd wody, ale jej taoistyczną istotę, jej zdolność adaptacji i nieustanny przepływ. Dlatego chińskie narracje w projektowaniu przekładają niematerialne wartości filozoficzne na namacalną formę, osiągając rezonans, który jest odczuwalny i kulturowo rozumiany, wykraczający poza samą konsumpcję wizualną [8].

To filozoficzne dążenie znajduje głębsze uwytklenie w koncepcji „Yi pin” (逸品, Dzieła o niezwykłej i nieskrępowanej jakości artystycznej) przedstawionej przez krytyka dynastii Tang Zhang Yanyuana (张彦远, ok. 815-907 r.), która stawiała spontaniczną ekspresję i duchowy rezonans ponad kunsztem technicznym. Kumulacja tworzenia tych idei – od przekazu duchowego Gu Kaizhiego, przez rezonans Xie He, po transcendencję

Zhang Yanyuana – ukształtowała spójny system estetyczny, który stawia na pierwszym miejscu wewnętrzną kultywację artysty i empatyczne zaangażowanie w temat. System ten stoi w jaskrawej sprzeczności z tradycją estetyki zachodniej, która historycznie kładła nacisk na mimesis (imitację form idealnych) i racjonalną kompozycję. Rozbieżność ta ma charakter ontologiczny: podczas gdy zachodni klasycyzm dążył do przedstawienia wyidealizowanej natury, chińska sztuka klasyczna dążyła do ukierunkowania i wyrażenia „Qi” (气, siły witalnej) samej natury. Ta fundamentalna różnica w celach artystycznych wyjaśnia, dlaczego chinoiserie, funkcjonując w ramach zachodnich ram mimetycznych, mogło osiągnąć jedynie powierzchowną dekorację, podczas gdy chińskie narracje, zakorzenione w tej rodzimej ontologii, dążą do zmanifestowania światopoglądu.

1.3. Rozróżnienie ontologiczne: przyswojenie a autentyczna ciągłość

Różnica między chinoiserie a chińskimi narracjami tkwi ostatecznie w ich relacji do autentyczności kulturowej. Podczas gdy chinoiserie reprezentuje zewnętrzne zawłaszczenie stylistyczne, chińskie narracje wyłaniają się z endogenicznej ciągłości kulturowej.

1.3.1. Chinoiserie jako zawłaszczenie zewnętrzne

Chinoiserie funkcjonowało przede wszystkim poprzez proces dekontekstualizacji i nadawania nowego znaczenia. Chińskie motywy (smoki, pagody, feniksy) i artefakty (porcelana, wyroby z laki) zostały wyrwane z ich pierwotnych kontekstów kulturowych, filozoficznych i funkcjonalnych. Następnie zostały zaimportowane do zachodnich ram epistemologicznych i przypisano im nowe znaczenie zgodnie z europejskimi wartościami estetycznymi, pragnieniami społecznymi i trendami artystycznymi (dynamizm baroku, kaprys rokoka). Wazon z dynastii Ming stał się symbolem arystokratycznego luksusu, a nie naukowego wyrafinowania; smok stał się dekoracyjnym potworem, a nie symbolem imperialnej władzy i niebiańskiej dobroci. Proces ten, choć twórczo stymulujący, ostatecznie był formą projekcji – odbiciem europejskich fantazji na temat Orientu, a nie autentycznym zaangażowaniem w chińską rzeczywistość. Reprezentuje on jednokierunkowe ujęcie, w którym kultura źródłowa jest bierna, a jej głębia spłaszczona do powierzchni egzotycznych znaków gotowych do konsumpcji.

1.3.2. Chińskie narracje jako ciągłość endogeniczna

W jaskrawym kontraście, chińskie narracje wyłaniają się z procesu wewnętrznej eksploracji i twórczej transformacji. Nie chodzi w nich o import zewnętrznych znaków, lecz o aktywowanie wewnętrznego dziedzictwa kulturowego. Praktyka ta opiera się na głębokim zrozumieniu i szacunku dla rodzimej struktury epistemologicznej – zasad filozoficznych (Qi, Yinyang, Dao...), wartości estetycznych (Shen si, Qi yun sheng dong) oraz filozofii materialnych (Yin Cai Shi Yi), które historycznie ukształtowały chińską kreatywność. Celem nie jest dosłowne kopiowanie starożytnych form, lecz osiągnięcie duchowego rezonansu (Shen si) z tradycją, pozwalając jej podstawowym zasadom kształtować współczesną ekspresję. Dlatego współczesny projekt inspirowany chińskimi narracjami nie jest pastiszem symboli, lecz nowym ogniwem w ciągłym łańcuchu kulturowym. To dialog między przeszłością a terażniejszością, prowadzony w obrębie tej samej sfery kulturowej. Reprezentuje to dwukierunkowe zaangażowanie w tradycję – takie, które obejmuje zarówno uczenie się od niej, jak i wkład w jej ciągłą ewolucję.

2. Dekonstrukcja orientalizmu: krytyczny odbiór w zachodnich kręgach akademickich

2.1. Fazy historyczne i ewoluujące znaczenia chinoiserie

2.1.1. Chinoiserie jako koncepcja relacyjna

Profesor Peng Feng z Wydziału Sztuk Uniwersytetu Pekińskiego w swoim artykule „Sztuka chinoiserie wieje ze wschodu” zwrócił uwagę na fakt, że w różnych okresach historycznych chinoiserie ma różne konotacje. W XVIII wieku, jako egzotyczny styl w Europie, miał znaczenie w konstruowaniu nowoczesności. Na początku XX wieku, jako stojący w przeciwieństwie do zachodniej nauki, miał on kluczowe znaczenie dla nowoczesności. Chinoiserie we współczesnej sztuce lat 90. XX wieku ma oczywiste cechy postmodernistyczne i postkolonialne, a w XXI wieku – zwłaszcza od 2015 roku – znalazło odzwierciedlenie w sposobie, w jaki kultura chińska jest globalna i aktywnie wpływa na świat. To prawdziwy chiński styl, który wyłonił się ze Wschodu [9].

Periodyzacja ewoluującego znaczenia chinoiserie według Peng Fenga stanowi głęboką paralelę do taksonomii zachodniego zaangażowania w sztukę japońską autorstwa Michaela Sullivana, ujawnia

jednak również istotną rozbieżność w podejściu metodologicznym. Koncepcja Sullivana – „Japonerie, japonaiserie, japonisme” – opiera się zasadniczo na odbiorze, podczas gdy analiza Peng Fenga, przeciwnie, konstruuje model oparty na znaczeniu, patrząc od wewnątrz. Mniej interesują go formalne mechanizmy zachodniego zawłaszczania, a bardziej zmieniająca się funkcja i znaczenie „chinoiserie” w chińskiej świadomości historycznej i strategii kulturowej. Dla profesora Penga termin ten nie opisuje statycznego stylu zachodniego, lecz dynamiczne zjawisko, którego definicja zmienia się w zależności od pozycji Chin na świecie.

2.1.2. Pierwsze spotkania i Europejskie projekcje

Wpływ kulturowy cywilizacji chińskiej na Europę nasilił się znacząco od XVI wieku, gdy portugalscy i hiszpańscy żeglarze – motywowani lukratywnymi możliwościami handlowymi – zaczęli transportować chińskie rękodzieło na Zachód. Te dobra materialne, od porcelany po wyroby z laki, nie tylko spełniały oczekiwania komercyjne, ale także zapoczątkowały powszechny ruch estetyczny znany jako „moda na Chiny” (chinoiserie). Choć europejska publiczność była urzeczona egzotycznym urokiem tych artefaktów, ich podziw często pozostawał powierzchowny, a chińskie rzemiosło traktowano jako źródło nowości, a nie głębokiego zaangażowania kulturowego. Dla większości przedmioty te były raczej towarem dochodowym niż przedmiotami użytkowymi, choć arystokratyczni kolekcjonerzy zaczęli dostrzegać ich wyrafinowaną elegancję, stopniowo podnosząc ich rangę z osobliwości do pożądaných dóbr luksusowych.

Do 1672 roku Brytyjska Kompania Wschodnioindyjska ugruntowała swoją pozycję handlową na Tajwanie, umożliwiając bezpośredni i regularny handel z Chinami przez porty takie jak Xiamen, Zhoushan i Kanton (Guangzhou). Ten dostęp doprowadził do bezprecedensowego napływu chińskich towarów eksportowych do Europy, gdzie stały się one symbolami statusu w pałacach królewskich i posiadłościach arystokratycznych. Oprócz tej wymiany materialnej, przesadzone relacje podróżnicze i relacje misyjne dodatkowo podsycaly fascynację Europejczyków „tajemniczym Wschodem”, sprawiając, że moda na Chiny nie była przelotnym trendem, lecz trwałym zjawiskiem kulturowym [10].

W XVII-XIX wieku europejskie dwory stały się sceną unikalnej syntezy estetycznej, gdzie baro-

kowy przepych, rokokowy kaprys i elegancja dynastii Ming-Qing spotykały się ze sobą. Chińska porcelana, obecnie złocona i eksponowana masowo, dominowała we wnętrzach, tworząc dramatyczny efekt. Tradycyjne przedmioty użytkowe, takie jak parawany, zostały przekształcone w centralne elementy dekoracyjne, a elementy architektoniczne zapożyczone z chińskiego wzornictwa przelamywały konwencjonalne normy zachodnie. Rezultatem był chinoiserie – oniryczny, często paradoksalny styl, który łączył szacunek dla chińskiego kunsztu z europejską fantazją.

Ta hybrydowa estetyka, choć znacząca komercyjnie i artystycznie, ostatecznie odzwierciedlała europejskie projekcje raczej niż autentyczne zainteresowanie kulturą chińską. Napięcie między podziwem a błędną interpretacją pozostaje centralnym punktem naukowych debat na temat chinoiserie, stawiając krytyczne pytania o międzykulturową reprezentację i artystyczne zawłaszczanie we wczesnej nowożytności.

2.2. Niewykorzystane szanse i ograniczenia metodologiczne

W tym czasie Imperium Qing przeżywało okres „Kang qian sheng shi” (康乾盛世, rozkwitu panowania Kangxi, Yongzheng i Qianlong), a sztuka dynastii Qing opierała się na wsparciu arystokracji i uczonych, dysponując bogatym dziedzictwem kulturowym. Oficjalne rzemiosło dążyło do estetycznego bogactwa i luksusu, a porcelana „Guang cai” (广彩瓷), której nie doceniali Chińczycy, zalała Europę. Jednak dynastia Qing stopniowo traciła zainteresowanie światem zewnętrznym, a nawet wprowadzała zakazy żeglugi morskiej, izolując się fizycznie i duchowo od kontaktów z innymi grupami etnicznymi. Europa otwierała ramiona, by objąć świat w tym czasie, „W sezonie 1736 w Kantonie handlowało 12 statków, z czego 5 było angielskich, 2 holenderskie, 1 duński i 1 szwedzki; w 1753 było ich 27, z czego 10 było angielskich, 6 holenderskich, 5 francuskich, 3 szwedzkie, 2 duńskie i 1 pruski [11]”. Ten skład przyniósł Europie nie tylko dobrobyt materialny, ale także rozwój artystyczny. „China Monumentis” Athanasiusa Kirchera, „Legatio Batavica ad magnum Tartariae Chamum Sungteium, Modernum Sinae imperatorem” [12] Johanna Nieuhofa i „Description Géographique, Historique, Chronologique, Politique, Et Physique De L'Empire De La Chine Et De La Tartarie Chinoise” [13] Jeana-Baptiste'a Du Haldego stanowią

fundament kulturowy; „Projekt kostiumów: chiński gracz na gongu” Jeana Louisa Beraina, „Idole de la KI MAO SAO” Watteau Jeana Antoine'a oraz „La Tenture chinoise” François Bouchera to podstawy sztuki; „Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines, and utensils” [14] Williama Chambersa, „The Gentleman and Cabinet-Maker's Director” [15] Thomasa Chippendale'a i „La Chine en Franceau XVIII e siècle” Henriego Cordiera [16] wyniosły chinoiserie na szczyt sztuki i wzornictwa. Niestety, pod koniec XIX wieku chinoiserie stopniowo zanikło, co nie pozostawiło po sobie nawet śladu w późniejszych podręcznikach historii sztuki. Na ten upadek wpłynęło japonaiserie i jego gwałtowna transformacja w japonizm, a także popadanie dynastii Qing w naukową stagnację, arogancję i odosobnienie. Nawet jeśli Chiny, skąd pochodzą korzenie chinoiserie, zostały zmuszone do otwarcia się, a najeźdźcy biernie ulegali urokowi jej dzieł sztuki, chinoiserie nadal nie udało się w znaczący sposób zintegrować z głównym nurtem wzornictwa.

To, że chinoiserie nie udało się wejść do kanonu zachodniego, nie może być przypisane wyłącznie zmieniającym się gustom lub rozwojowi japonizmu. Jego marginalizacja była zasadniczo wynikiem inherentnych ograniczeń metodologicznych. W przeciwieństwie do tradycji grecko-rzymskiej, która dostarczała systematycznych ram porządków, proporcji i narracji, możliwych do nauczania i powielania, chinoiserie nie oferowało takiego spójnego systemu. Był to repertuar rozproszonych znaków – pagód, smoków, mandarynów – pozbawionych pierwotnych relacji składniowych i kodów kulturowych. Kiedy XIX-wieczne europejskie akademie usystematyzowały historię sztuki i edukację w zakresie wzornictwa, zinstytucjonalizowały genealogię, której korzenie sięgały Aten i Rzymu, a nie Pekinu czy Kantonu. Jako styl fragmentaryczny, zbudowany na błędnych interpretacjach, chinoiserie nie miało epistemologicznego fundamentu, by rzucić wyzwanie rodzącemu się europocentrycznemu kanonowi. Zostało zdegradowane do roli dekoracyjnego interludium, fascynującej, lecz ostatecznie peryferyjnej ciekawostki w wielkiej narracji sztuki zachodniej [17].

2.3. Rozwój endogennej podmiotowości kulturowej

2.3.1. Kiedy to, co narodowe, nie stało się globalne

Sto lat później Chiny przyjęły hasło „Narodowy jest świat”, zapoczątkowując odrodzenie tradycji

ludowych, przepakowanych jako „chiński styl” dla atrakcyjności komercyjnej. Jednak pomimo entuzjazmu w kraju, ruch ten nie zyskał popularności na arenie międzynarodowej. Krytycy odrzucili go jako wulgarny, obnażając ograniczenia nacjonalistycznego brandingu kulturowego – dowodząc, że „narodowy może pozostać jedynie narodowy”, jeśli nie zaangażuje się w konstruktywny dialog z globalną publicznością. W przeciwieństwie do chinoiserie, które rozkwitło dzięki adaptacji chińskich motywów do zachodnich gustów, ten „chiński styl” pozostał zamknięty, uwięziony w nostalgicznym odrodzeniu, zamiast ewoluować w estetykę o uniwersalnym brzmieniu [18].

Przejście w kierunku bardziej autentycznej i międzynarodowo rezonującej ekspresji jest ucieleśnione w pracach fotograficznych Chen Man (陈漫). Rozpoczynając swoją działalność na początku XXI wieku, Chen zdecydowanie porzuciła schematyczny język wizualny „czerwony + złoty”, który charakteryzował znaczną część komercyjnego „stylu chińskiego”. Zamiast tego zapoczątkowała wyrafinowany język wizualny, który łączy hiperrealistyczne techniki cyfrowe z subtelnymi, lecz wyrazistymi odniesieniami do chińskiego dziedzictwa artystycznego. W swojej przelomowej serii odtworzyła kompozycję klasycznego obrazu z czasów dynastii Song, wykorzystując współczesny model, lub nasyciła futurystyczny portret chromatyczną wrażliwością murali z czasów dynastii Tang. Jej prace nie krzyczą „chińskość” poprzez powierzchowne symbole; szepczą ją poprzez głęboko zinternalizowaną świadomość estetyczną. Globalny sukces Chen Man w fotografii mody dowodzi, że chińskie narracje mogą zyskać szerokie uznanie nie poprzez uleganie obcym uprzedzeniom, ale poprzez odważne manifestowanie nowoczesnej tożsamości, która jest z natury i zrozumiale chińska. Jest ona kluczową postacią w sztukach wizualnych, udowadniając, że droga od wspiarskiego stylu narodowego do porywających chińskich narracji jest nie tylko konieczna, ale i możliwa do zrealizowania.

2.3.2. Ścieżka ekspresji endogennej

Kontrast między tymi zjawiskami ujawnia kluczową lekcję: wpływ kulturowy wymaga czegoś więcej niż powierzchownej ozdoby. Moda na Chiny odniosła sukces, ponieważ odpowiadała europejskim zainteresowaniom handlowym i artystycznym, podczas gdy chinoiserie rozkwitło dzięki re-

interpretacji chińskości przez pryzmat Zachodu. Obecnie chińska strategia kulturowa przesunęła się od stylu narodowego w stronę niematerialnego dziedzictwa kulturowego (NDK), co stanowi ramy lepiej dostosowane do globalnego zaangażowania. W przeciwieństwie do dekoracyjnego pastiszu, NDK kładzie nacisk na żywe tradycje – rzemiosło, rytuały i filozofie – które niosą w przekazie autentyczność, a nie egzotykę.

Ta ewolucja odzwierciedla szerszą intelektualną podróż w chińskim środowisku akademickim: od badania „mody na Chiny” i chinoiserie jako historycznych osobliwości, do formułowania chińskich narracji i stylu neochińskiego. Pierwszy z nich reprezentuje zmianę paradygmatu – wyjście poza zapożyczoną estetykę, aby osadzić chińskie zasady artystyczne we współczesnym designie. Wymaga holistycznej integracji, w której forma podąża za logiką kulturową, a funkcja ucieleśnia wartości konfucjańskie lub taoistyczne. W przeciwieństwie do chinoiserie, które funkcjonuje na peryferiach dekoracyjnych, chińskie narracje dążą do zaoferowania globalnemu designowi filozofii równowagi i harmonii.

Jednak ta ambicja wykracza poza sztukę. Chińskie narracje wymagają transdyscyplinarnego etapu – obejmującego literaturę, filozofię i dyskurs społeczno-polityczny – aby w pełni wyrazić chiński światopogląd kulturowy. Nie wystarczy eksponować tradycję; trzeba ją zinterpretować dla zagranicznej publiczności, rozwiązując dysonans poznawczy, który niegdyś sprowadził chińską sztukę do pagód i smoków. Wyzwanie polega na zrównoważeniu specyfiki kulturowej z powszechną dostępnością – zadania, w którym chinoiserie poniosło porażkę, ale chińskie narracje mogą jeszcze odnieść sukces.

3. Filozofia jako praktyka: tradycyjna estetyka w nowoczesnym designie

3.1. Perspektywa kultury materialnej:

Oznaczenie i element oznaczony

3.1.1. Rozwód oznaczenia i elementu oznaczonego

Aby w pełni zrozumieć różnicę między chinoiserie a chińskimi narracjami, należy przyjąć perspektywę badań kultury materialnej. Artefakty nie są biernymi odbiciami kultury, lecz aktywnymi sprawcami jej konstytuowania i transmisji, ucieleśniając wierzenia, struktury społeczne i ramy epistemologiczne. W tym kontekście chinoiserie przede wszystkim traktowało chińskie przedmio-

ty jako symbole egzotycznej odmienności, często oderwane od ich pierwotnego kulturowego znaczenia. Wazon z epoki Ming w europejskiej szafce był ceniony za formę i dekorację powierzchni, a jego rola w rytuałach naukowych lub jego symbolika (np. skojarzenie porcelany z czystością i integralnością) były w dużej mierze ignorowane. Z kolei narracje chińskie koncentrują się zasadniczo na tym, co oznaczone – głębokiej logice kulturowej i filozoficznej, osadzonej w materialności i realizowanej poprzez nią. Przemiana gliny w rezonujący celadon, uprawa drzew lakowych i cierpliwe nakładanie setek warstw, złożone technologie krosien niezbędne do tworzenia misternych jedwabów – te procesy same w sobie są praktykami kulturowymi. Ucieleśniają one światopogląd skoncentrowany na harmonii między człowiekiem a naturą, doskonaleniu umiejętności na przestrzeni czasu oraz dążeniu do estetycznej wzniosłości w ramach materialnych ograniczeń. Dlatego współczesne odrodzenie i globalna prezentacja tych tradycji nie są nostalgicznymi rekonstrukcjami, lecz reaktywacją tej zakorzenionej mądrości kulturowej we współczesnych kontekstach.

3.1.2. Spojrzenie zachodnie i powstawanie chinoiserie

W okresie panowania dynastii Tang (618-907 r. n.e.) Japonia stała się oddanym zwolennikiem chińskich narracji, systematycznie przyswajając i adaptując chińskie wzorce kulturowe, artystyczne i administracyjne, aby położyć podwaliny pod to, co stało się cywilizacją Yamato. To przekazywanie umożliwiło późniejszym japońskim innowacjom artystycznym – takim jak wyroby z laki maki-e i ceramika imari yaki – globalny obieg pod sztandarem sztuki japońskiej, pomimo ich chińskiego pochodzenia.

Z kolei zainteresowanie Europy chińską estetyką w okresie panowania dynastii Ming (1368-1644 r.) i Qing (1644-1912 r.) przejawiało się w postaci chinoiserie. Można to rozumieć jako proces „ekstrakcji estetycznej”; europejscy artyści i projektanci podziwiali i zapożyczali powierzchowne elementy sztuki chińskiej – jej motywy wizualne, egzotyczne formy i techniki dekoracyjne – jednocześnie pozostając w dużej mierze w oderwaniu od ich podstawowych kontekstów kulturowych i filozoficznych. Tę europocentryczną dynamikę, w której Chiny często postrzegano bardziej jako ekran projekcji Zachodu niż cywilizację, którą należy rozumieć na jej własnych zasadach, ilustrują ewoluujące per-

spektywy wyrafinowanego myśliciela, takiego jak Johann Wolfgang von Goethe.

Zainteresowanie Goethego kulturą chińską, choć intensywne, nigdy w pełni nie wyszło poza ten paradygmat. Jego wczesna romantyczna idealizacja, podsycana lekturą powieści takich jak „Hao Qiu Zhuan” (好逑传, „Przyjemna historia”), postrzegająca Chiny jako wzór moralnego oświecenia i patriarchalnego porządku – wyidealizowany kontrpunkt dla europejskich zawirowań. Później jego fascynacja skierowała się w stronę bardziej metaforycznej abstrakcji; słynął z wykorzystywania chińskiej porcelany i poezji jako nośników teorii na temat uniwersalnych koncepcji „literatury światowej” (Weltliteratur) i walorów estetycznych. W obu fazach „Chiny” służyły jednak przede wszystkim jako zwierciadło dla własnych filozoficznych dociekań Goethego. Jego uznanie, choć szczere, rzadko wykraczało poza autoreferencyjną projekcję, odzwierciedlając europejskie pragnienia i trendy intelektualne, a nie angażując się w autentyczną złożoność chińskiej myśli [19].

3.2. Transmisja techniczna i ucieleśnienie filozoficzne

Autentyczne chińskie narracje wymagają trójstronnego zaangażowania: zrozumienia chińskiej filozofii twórczej, opanowania sztuki funkcjonalnej i przyswojenia zasad estetycznych. 5000-letnia historia innowacji materiałowych w Chinach ukazuje tę epistemologię w działaniu: od neolitycznych naczyń ostrodennych z Banpo po przełomowe rozwiązania w zakresie wypалу ceramiki dynastii Song – „Tian qing se” (天青色, błękitne szkliwo) Ru, imperialna precyzja Guana, „Binglie Wen” (冰裂纹, krystalizacja w szczelinach lodowych) Ge, „Yaobian” (窑变, tlenki transformacyjne) Jun – każda innowacja kryła w sobie materiałoznawstwo (stosunki gliny i pirometria), które wymykało się europejskim replikacjom aż do XVIII wieku. Laka z kultury Hemudu, licząca 7000 lat, stanowi dowód nieprzerwanego dziedzictwa od uprawy drzew urushi do technik „Diaopi” (雕漆, rzeźbiona laka) i „Qiangjin” (钱金, inkrustacja złotem), łącząc naturalną materialność z wzniosłą ornamentyką.

Od czasu obsesji Cesarstwa Rzymskiego na punkcie jedwabiu Seres, chińskie technologie tkackie, takie jak „Ling Luo Chou Duan” (绫罗绸缎, wzorzyste jedwabie i satyny), stały się globalnymi wzorcami luksusu, a później katalizowały transeuroazjatycką wymianę w ramach Inicja-

tywy Pasa i Szlaku. Tradycje te są przykładem praktycznej mądrości kulturowej – gdzie forma podąża za kosmicznymi zasadami, a nie jedynie za dekoracją. W przeciwieństwie do powierzchownych zapożyczeń z chinoiserie, prawdziwe chińskie narracje wymagają technicznego przekazu, filozoficznego ucieleśnienia i kulturowej wzajemności. Współczesna rekonstrukcja tych narracji podważa marginalizację chińskiej wiedzy materialnej w zachodniej historii sztuki, oferując jednocześnie modele dla postęgowego dyskursu kulturowego.

3.3. Manifestacje architektoniczne i projektowe: od Wegnera do Zhang Zhoujie

Architektoniczne przejawy chinoiserie w Europie – których przykładem jest dziesięciopiętrowa chińska pagoda Williama Chambersa w Kew Gardens, różnorodne konstrukcje w stylu europejskim określane jako „chińskie” (pawilony, domy, wieże, sale i chaty), pseudochińska kaligrafia zdobiąca Pałac w Palermo oraz przerobione lakierowane parawany, stanowiące dekoracje ścienne – niezaprzeczalnie dowodzą strategicznego wykorzystania przez europejskich projektantów „Innego” do tworzenia wizualnie harmonijnych zespołów pałacowo-ogrodowych przy jednoczesnym zachowaniu spójności stylistycznej. Jednakże, w tych reprezentacjach wyraźnie brakuje autentycznych, tradycyjnych chińskich struktur architektonicznych, a ich organizacja przestrzenna, wystrój wnętrz i aranżacja mebli zasadniczo ignorują zarówno zasady funkcjonalne, jak i filozoficzne podstawy chińskiej estetyki projektowej.

Zachodnia interpretacja chińskich elementów wzornictwa osiągnęła znaczący kamień milowy w 1943 roku, kiedy Hans Wegner rozpoczął swoją wpływową serię „Krzeseł Chińskich”. Ten moment, gdy na Zachodzie pojawiały się różne style modernistyczne, miał być idealną okazją dla Chin, by śmiało zmanifestować swoją chińską narrację na światowej scenie projektowej. Siedziska w stylu Ming, które zainspirowały Wegnera, uosabiały liczne zalety: ich minimalistyczna forma idealnie wpisywała się w dominujący modernistyczny funkcjonalizm; ich eleganckie proporcje wykraczały poza chłodną surowość modernizmu dzięki pomysłowym detalom dekoracyjnym; a ich filozofia estetyczna, polegająca na „uczeniu się z zewnętrznych czynników natury i jednoczesnym odkrywaniu wewnętrznej prawdy”, osiągnęła

niezwykłą syntezę użyteczności i piękna. Jednak pomimo tych wrodzonych zalet, zmarnowano szansę na ustanowienie chińskiej narracji jako odrębnego paradygmatu wzornictwa, co pozwoliło skandynawskiemu modernizmowi osiągnąć światową sławę, podczas gdy bogate dziedzictwo wzornictwa Chin pozostało w dużej mierze ograniczone do historycznych odniesień, a nie zaś do współczesnej praktyki [20].

4. Synteza transkulturowa: dynamika globalno-lokalna we współczesnej praktyce

4.1. Od interpretacji formy do programu algorytmicznego

Pionierska praca Wegnera pokazała potencjał estetyki dynastii Ming w kształtowaniu zachodniego modernizmu. Dialog ten został pogłębiony dekady później przez projektantów takich jak francuski rzemieślnik Alexandre Chary. W przeciwieństwie do spotkania Wegnera z chińskim wzornictwem poprzez muzealne kolekcje, Chary przez długi czas zanurzał się w żywym kontekście chińskiej kultury. Jego seria mebli Dynamic stanowi przykład tego ewolucyjnego podejścia. Podczas gdy Wegner mistrzowsko zinterpretował formę zewnętrzną i zasady konstrukcyjne krzesła z epoki Ming, Chary’ego interesuje leżąca u jego podstaw filozofia projektowania. Czerpie inspirację z istoty elementów, takich jak misterne połączenia mebli z epoki Ming i geometryczna poezja kratownic z Suzhou Garden, reinterpretując je z perspektywy współczesnej, mającej na celu ułatwienie współczesnych interakcji społecznych. Jego proces twórczy kładzie nacisk na głęboki szacunek dla materialności (Yin cai shi yi – 因材施艺, adaptacja artyzmu do materiału), wykorzystując heban, palmę kokosową i trzcinę do podkreślenia ich wrodzonych cech. Droga od Wegnera do Chary’ego oznacza istotną ewolucję: od doceniania i adaptacji ponadczasowej formy do poszukiwania dialogu z kontekstem kulturowym i filozoficznym, który ją ukształtował. Ta zmiana odzwierciedla szerszy ruch ontologiczny od inspiracji zewnętrznej w kierunku bardziej zinternalizowanego, metodologicznie ugruntowanego zaangażowania.

Przełomowym przykładem tego endogenicznego zaangażowania filozoficznego jest praca współ-



czesnego projektanta cyfrowego Zhanga Zhoujie (张周捷). Jego seria „Meble Cyfrowe” stanowi głębokie ucieleśnienie chińskich narracji, wykraczając poza formę w stronę metodologii. Proces twórczy Zhanga rozpoczyna się nie od szkicowania ani odniesienia historycznego, lecz od ustalania parametrów algorytmicznych inspirowanych taoistyczną koncepcją „ziran” (自然, spon-taniczność/naturalność). W ramach ustalonych parametrów formy cyfrowe ewoluują i samoorganizują się, generując niepowtarzalne obiekty obliczeniowe, które następnie materializują się poprzez precyzyjną produkcję. To podejście odzwierciedla szacunek tradycyjnego chińskiego rzemieślnika dla wrodzonych właściwości materiału (np. podążanie za słojami drewna czy płynnością szkliwa), ale przenosi je do świata cyfrowego. Powstałe obiekty, o organicznych, nieprzewidywalnych, a zarazem strukturalnie logicznych formach, rezonują z tym samym dążeniem do doskonałości „Tian Cheng” (天成, stworzonej przez niebiosy), którą można odnaleźć w procesach wypalania w piecu Junyao czy w kamieniach uczonych. Zhang nie projektuje krzesła, które wygląda na chińskie; opracowuje proces, który jest filozoficznie zgodny z chińskimi zasadami twórczymi, osiągając w ten sposób prawdziwe „Shen si” tradycji ery cyfrowej [21].

4.2. Nowa dialektyka wymiany kulturowej

W ostatnich latach wpływ chińskich narracji na globalny design ewoluował od symbolicznego przywłaszczenia do systematycznej integracji metodologicznej. Humboldt Forum (Berlin, 2020), we współpracy z chińskimi instytucjami badawczymi, takimi jak Akademia Kucha, oraz pod kierownictwem naukowców, takich jak dr Zhao Li, wykorzystano cyfrowe technologie interaktywne do rekonstrukcji i rekontekstualizacji murali w Grocie Kizil. Projekt ten kładzie nacisk na międzynarodową współpracę akademicką, a nie na jednostronną reprezentację. Dzięki szczegółowej dokumentacji fotograficznej i badaniom przeprowadzonym wspólnie z chińskimi ekspertami, murale zostały odrestaurowane cyfrowo i zaprezentowane w sposób, który podkreśla wspólne dziedzictwo kulturowe i wymianę naukową. Podejście to angażuje zwiedzających w doświadcze-

nia partycypacyjne skoncentrowane na narracji historycznej i ciągłości kulturowej, odzwierciedlając pełen szacunek i współpracy wysiłek na rzecz interpretacji i zachowania tych dzieł sztuki w kontekście globalnym.

Chińskie krzesła z czasów dynastii Ming stanowią zarówno hold dla rzemiosła przodków, jak i trwale dziedzictwo dla przyszłych pokoleń, będąc inspiracją dla współczesnego stylu neo-chińskiego, a jednocześnie stymulując fascynację chińskimi narracjami projektowymi u obcokrajowców. Podobnie seria „Chińskie Krzesła” Hansa Wegnera stanowi współczesny hold dla tradycyjnych form, oferując jednocześnie krytyczną refleksję na temat współczesnej praktyki projektowej – potrafiąc wzbudzić zaufanie kulturowe wśród chińskich projektantów, a jednocześnie katalizować globalny Ruch Narracji Chińskich. Ta dialektyka identyfikacji kulturowej opiera się zasadniczo na epistemicznym autorytecie podmiotu interpretującego, a integracja głównego nurtu zależy od dominujących paradygmatów i standardów kulturowych [22].

4.3. Oddźwięk ponad imitacją

Głębokim przykładem tej transkulturowej syntezy w praktyce jest długotrwała współpraca włoskiego architekta Piero Lissoniego z chińską marką luksusową „Shang Xia” (上下, w górę i w dół). W przeciwieństwie do projektanta narzucającego zewnętrzną estetykę, rolą Lissoniego było architektoniczne ujęcie i sformułowanie fundamentalnej filozofii marki, jaką są „współczesne Chiny”. W przypadku flagowych sklepów Shang Xia w Paryżu i innych światowych stolicach, Lissoni nie uciekał się do stereotypów chinoiserie. Zamiast tego nawiązał dialog z istotą marki. Jego język projektowy wykorzystuje stonowaną, wyrafinowaną paletę materiałów: przyciemniony brąz, przydymiony dąb, blade trawertyny i surowy beton, które nie naśladują, lecz rezonują z materialną wrażliwością chińskiej tradycji. Układy przestrzenne są czyste i nowoczesne, a jednocześnie tworzą poczucie rytmu, pustki i subtelnie nawiązują do doświadczalnego przepływu chińskiego ogrodu lub pracowni uczonego. Muzeum Sztuki nad Jeziorem Meixi (Changsha, 2025), zaprojektowane przez Zaha Hadid Architects, przekracza konwencjonalne paradygmaty wystawiennicze dzięki płynnej architekturze, tworząc dialogiczne przestrzenie, w których regionalna kultura Hunanu komuni-

kuje się z globalnymi językami artystycznymi. Instalacja „Dar” zaprezentowana na Milan Design Week 2025 połączyła chińsko-zachodnie elementy botaniczne z filozofią Wschodu, materializując kosmologiczną koncepcję „Dom-Niebo-Ziemia” poprzez kinetyczną narrację przestrzenną.

Współpraca ta pokazuje, że chińskie narracje mogą być skutecznie promowane poprzez międzynarodowe partnerstwa, gdy zagraniczny projektant wychodzi poza styl, aby sięgnąć do kulturowych i filozoficznych podstaw, co skutkuje hybrydową estetyką, która jest jednocześnie globalnie zrozumiała i autentycznie zakorzeniona.

4.4. Przyszłe ścieżki rozwoju: w stronę epistemologii chińskiego wzornictwa

Te przypadki łącznie pokazują, że chińskie narracje przechodzą od motywów wizualnych do odrębnej epistemologii designu – takiej, która kładzie nacisk na organiczną integrację logiki kulturowej ze współczesną praktyką. Wyłaniają się trzy kluczowe ścieżki rozwoju dla przyszłości:

4.4.1. Głęboka integracja narracji międzykulturowych

Tradycyjne chińskie koncepcje przestrzenne będą w coraz większym stopniu wpływać na globalne standardy projektowania, wspierając przejście od modernistycznej jednorodności do kulturowo symbiotycznego pluralizmu.

4.4.2. Od chińskich narracji do chińskiej metodologii

Przyszłe manifestacje wykrócą poza ozdobne chinoiserie, oferując zamiast tego ramy filozoficzne, takie jak priorytetowe traktowanie ergonomii w meblach z epoki Ming, które będą stanowić podstawę dla różnych dziedzin, od inteligentnej produkcji po zrównoważony design.

4.4.3. Cyfrowo-inteligentne tłumaczenie kulturowe

Nowe technologie – w tym sztuczna inteligencja, blockchain i rozszerzona rzeczywistość – przyspieszą globalizację chińskich narracji poprzez obliczeniową analizę tradycyjnych systemów projektowania, cyfrowe rekonstrukcje bliźniacze starożytnych technik architektonicznych oraz immersyjne doświadczanie chińskiej estetycznej logiki przestrzennej w technologii VR/AR.

W epoce, w której coraz bardziej ceni się różnorodność kulturową i zrównoważony rozwój, chińskie narracje przestają być „obiektami interpretacji” i stają się „aktywnymi eksportami

metodologicznymi”. Oferują one globalnej społeczności projektantów nie tylko unikalne zasoby estetyczne, ale, co ważniejsze, innowacyjny paradygmat, który syntetyzuje mądrość historyczną z technologiami przyszłości – napędzając projektowanie w kierunku większej inkluzywności i głębi koncepcyjnej.

5. Pedagogika jako ścieżka: integracja narracji chińskich z globalną edukacją projektową

5.1. Obecny krajobraz edukacyjny i jego ograniczenia

Aby paradygmat chińskich narracji wykroczył poza zawłaszczenie symboliczne i osiągnął autentyczny globalny wpływ metodologiczny, jego zasady muszą zostać zintegrowane z fundamentalną pedagogiką edukacji projektowej na całym świecie. Stanowi to najważniejszy etap w jego ewolucji od kulturowego przedmiotu badań do żywego języka projektowania. Obecnie programy nauczania wiodących światowych instytucji projektowych, od dziedzictwa Bauhausu po współczesne programy w szkołach takich jak Rhode Island School of Design czy Royal College of Art, pozostają głęboko zakorzenione w zachodnim kanonie modernizmu, z jego naciskiem na funkcjonalizm, abstrakcję i racjonalizm rozwiązywania problemów. W tym kontekście chińskie elementy są często prezentowane jako tematyczna inspiracja lub kulturowe przypisy, a nie jako fundamentalne, alternatywne metodologie nadawania formy i myślenia przestrzennego [23].

5.2. Strategie integracji: podejścia oparte na przypadkach, studyjne i teoretyczne

Integracja chińskich narracji wymaga wyjścia poza symboliczne włączanie projektów w „chińskim stylu”. Wymaga naukowej analizy i pedagogicznego przepakowania jej podstawowych zasad w moduły dydaktyczne. Może się to przejawiać na kilka sposobów: po pierwsze, poprzez uczenie się oparte na przypadkach, gdzie priorytety ergonomii i uczciwość konstrukcyjna mebli z epoki Ming są badane nie jako egzotyczne artefakty, ale jako równoległe, choć odrębne rozwiązania projektowe w stosunku do funkcjonalistycznych założeń modernizmu. Po drugie, poprzez eksplorację w pracowni, gdzie studenci są zachęceni do projektowania nie z wykorzystaniem smoków czy feniksów, ale z wykorzystaniem koncepcji takich jak „Liu bai” (留白, celowa pustka) lub „Qi yun” (气韵, rytmiczna witalność), przekładając abstrakcyjne

idee filozoficzne na rozwiązania dla współczesnego życia miejskiego lub projektowania produktów. Wreszcie, poprzez dialog teoretyczny, w którym chińskie koncepcje tworzenia, takie jak „Zao wu jing shen” (造物精神, duch stworzenia) i „Zhi qi shang xiang” (制器尚象, tworzenie naczyń oddających cześć niebiańskiemu ideałowi) są wprowadzane do dialogu z zachodnimi dyskursami na temat ontologii zorientowanej obiektowo i projektowania spekulatywnego, wzbogacając zestaw narzędzi krytycznych i teoretycznych dostępnych przyszłym projektantom.

Ta integracja edukacyjna stanowi niezbędny pomost między uznaniem kultury a jej kulturową podmiotowością. Umożliwiłaby ona chińskim narracjom przejście od „dziedzictwa” postrzeganego z zewnątrz do „metodologii” stosowanej od wewnątrz, co ostatecznie pozwoliłoby im uczestniczyć w kształtowaniu samej gramatyki globalnego designu w przyszłości.

5.3. Precedens historyczny i przyszły imperatyw

Od XVII do XVIII wieku europejskie kręgi intelektualne wykazywały głębokie zainteresowanie chińskimi tradycjami kulturowymi. Wybitni myśliciele oświecenia, tacy jak Wolter i Leibniz, wyrażali szczególny podziw dla filozofii konfucjańskiej, a misjonarze jezuiti systematycznie tłumaczyli fundamentalne teksty, takie jak „Cztery księgi” i „Pięć ksiąg klasycznych”, jeszcze przed pojawieniem się chinoiserie jako ruchu estetycznego. Ta wczesna transmisja myśli chińskiej stworzyła krytyczne podstawy epistemologiczne, które później ukształtowały europejskie interpretacje chińskiej kultury materialnej w okresie chinoiserie, kiedy fascynacja rozszerzyła się na praktyki ceremonialne, takie jak rytuał parzenia herbaty [24].

Późniejszy rozwój zachodnich paradygmatów historii sztuki – od francuskiego rokoka po amerykański ekspresjonizm abstrakcyjny – ukształtował dominujące kanony estetyczne. Jednak współczesny dyskurs projektowy coraz częściej dostrzega ograniczenia takich europocentrycznych modeli w kontekście współczesnego, wzajemnie powiązanego krajobrazu kulturowego.

Cywilizacja chińska nigdy nie aspirowała do hegemonii kulturowej; oferuje raczej coś, co można by nazwać dialogicznym paradygmatem twórczej wymiany. Koncepcja „Gong shang” (共赏, wspólne uznanie), zakorzeniona w chińskiej filozofii estetycznej, stanowi alternatywne ramy dla zrównoważonego rozwoju kulturowego – ta-

kie, które kładą nacisk na wzajemne wzbogacanie się, a nie na jednostronne zawłaszczanie. To stanowisko filozoficzne, zakorzenione w specyficznie chińskiej zasadzie estetycznej, znajduje swój wyraz współcześnie w słynnej koncepcji zaproponowanej przez cenionego socjologa Fei Xiaotonga: „Ge mei qi mei, Mei mei yu gong” (各美其美, 美美与共). To nie tylko obserwacja socjologiczna, ale pozytywna propozycja estetyczna – wezwanie do tego, by wszystkie kultury doceniały własne piękno, a następnie dzieliły się nim z innymi, aby osiągnąć piękno zbiorowe. Stanowi to praktyczne ramy dla wyjścia poza zwykłą tolerancję w kierunku autentycznego wzajemnego uznania i twórczej synergii, ucieleśniając chiński ideał estetyczny harmonii w różnorodności.

W kontekście globalnego designu, to charakterystycznie chińskie podejście opowiada się za modelem współpracy, który wyraźnie kontrastuje z historyczną dynamiką chinoiserie. Zachęca projektantów z różnych środowisk do głębokiego zaangażowania się we własne tradycje kulturowe, osiagając Shen si, definiujący autentyczną ekspresję. Następnie, mają oni możliwość zaangażowania się w dialog równych sobie, wprowadzając te odrębne, wyrafinowane języki estetyczne do dialogu, aby stworzyć coś nowego i wspólnego. Proces ten, widoczny w projektach takich jak fotografie Chen Mana czy praca Piero Lissoniego z Shang Xia, nie rozmywa specyfiki kulturowej. Wręcz przeciwnie, tworzy bogatszy, bardziej inkluzywny globalny ekosystem designu, w którym różnorodność jest ceniona jako istotne źródło innowacji. Stanowi to operacjonalizację charakterystycznie chińskiego światopoglądu, oferując zrównoważoną ścieżkę dla globalnego rozwoju kulturowego.

5.4. Współautorstwo globalnej edukacji w zakresie wzornictwa

Podróż od chinoiserie do chińskich narracji to zatem nie tylko zmiana autentyczności stylistycznej, ale fundamentalna ewolucja w zaangażowaniu międzykulturowym. Proponuje ona model „dwukierunkowej refrakcji kulturowej”. W tym procesie zaangażowanie w globalny dyskurs i potrzeby wyjaśnienia i wzmacnienia fundamentalne zasady chińskiej filozofii projektowania, ujawniając ich uniwersalne zastosowanie. Jednocześnie dominujące globalne paradygmaty projektowania, w zetknięciu z tą załamana filozofią, same ulegają wzbogaceniu i subtelnej zmianie – na przykład

modernistyczne credo „Forma podąża za funkcją” może zostać przesiąknięte głębszą warstwą humanistycznej i ekologicznej refleksji pod wpływem koncepcji, że „Naczynia niosą Droge” (器以载道, Qi yi zai dao). Nie jest to proces homogenizacji ani prostej syntezy, lecz raczej wzajemne udoskonalenie, dzięki któremu obie perspektywy zyskują na ostrości i głębi poprzez wzajemne oddziaływanie. W związku z tym chińskie narracje należy rozumieć nie jako zamknięty kanon kulturowy na eksport, lecz jako otwarty, dynamiczny wkład metodologiczny, który uczestniczy we współewolucji globalnej filozofii projektowania, oferując narzędzia do tworzenia bardziej rezonującego, inkluzywnego i zrównoważonego świata materialnego.

Chińskie narracje, które przez tysiąclecia przyczyniały się do globalnej kultury projektowania, a jednocześnie pozostają niedoreprezentowane w jej współczesnej teorii, stoją obecnie w obliczu krytycznego momentu. Trzy wieki oczekiwania wykształciły zarówno pewność kulturową, jak i metodologiczne wyrafinowanie niezbędne do znaczącego udziału w kształtowaniu przyszłych kierunków projektowania. To zaangażowanie jest nie tylko pożądane, ale wręcz konieczne: globalna społeczność projektantów potrzebuje chińskich perspektyw, aby stawić czoła złożonym wyzwaniom transnarodowym, podczas gdy chińskie myślenie projektowe korzysta z rygorystycznej krytyki zewnętrznej – stanowiącej jeden z aspektów procesu „dwukierunkowej refrakcji kulturowej” – aby wyostrzyć jego współczesne znaczenie [25].

Współczesne Chiny zdecydowanie przekroczyły granice poszukiwania zewnętrznej walidacji, aby ożywić swoje sektory kreatywne. Silny renesans „czerwonej kultury” jest przykładem tej zmiany, reprezentując nie powrót do izolacji ideologicznej, lecz dojrzewanie odrębnej, rodzimej siły kulturowej, która umacnia swoje miejsce w globalnej teraźniejszości. Jednocześnie naród ten wykroczył poza swoją dwudziestowieczną rolę „transparentnego” współtwórcy sztuki międzynarodowej – często cenionego za dostarczanie surowego materiału estetycznego dla zachodniej kurateli – stając się wyrafinowanym współautorem transnarodowego dyskursu kulturowego. Ewolucja ta charakteryzuje się silną zdolnością adaptacyjną: umiejętnością angażowania się w globalne platformy na własnych warunkach, przy jednoczesnym zachowaniu krytycznej specyfiki kulturowej.

Patrząc w przyszłość, atrakcyjność kulturowa Chin będzie w coraz większym stopniu definio-

wana przez ich zdolność do łączenia głębokiej ciągłości historycznej z wizjonerskim budowaniem przyszłości. Inicjatywy rewitalizacji obszarów wiejskich i dynamiczna ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego to nie tylko projekty nostalgiczne; stają się one integralnymi elementami nowego ekosystemu kulturowego, który łączy ziemię, pamięć i innowację. Te działania, w połączeniu z wiodącą rolą kraju w transformacji cyfrowej i ekologicznej, pozwalają Chinom oferować nie tylko przedmioty estetycznej wartości, ale także holistyczne ramy życiowe [26].

Podsumowując, niniejsze badanie prześledziło ontologiczne przejście od chinoiserie do chińskich narracji jako przejście od ekstrakcji estetycznej do dwukierunkowej refrakcji kulturowej. Ukazuje chińskie narracje nie jako statyczne dziedzictwo, lecz jako żywą metodologię zdolną do współtworzenia przyszłości globalnego designu – opartą na filozoficznej głębi, inteligencji materialnej i wymianie etycznej. Żyjemy obecnie w erze głębokiej płynności transkulturowej, w której jednostki i instytucje sprawują bezprecedensową władzę w kształtowaniu odniesień kulturowych wykraczających poza tradycyjne granice geograficzne i historyczne. W tym kontekście chińskie narracje operują na wielu płaszczyznach dyskursywnych: ułatwiają istotny wewnętrzny dialog między tradycją a współczesnością, a jednocześnie umożliwiają wyrafinowaną dwukierunkową wymianę ze społecznością globalną. Wyrażają się nie tylko poprzez design, ale znajdują oddźwięk w sztukach wizualnych, literaturze, performansie i mediach cyfrowych, tworząc wszechstronną i ewoluującą strukturę dla artykulacji kulturowej.

W związku z tym, podróż od chinoiserie do chińskich narracji to coś więcej niż historyczna korekta; to zaproszenie do ponownego przemyślenia samych zasad globalnego zaangażowania kulturowego. Chiny nie tylko wnoszą przyczynek do kultury globalnej, ale także pomagają w tworzeniu jej kanonów. Pojawienie się tej siły sprawczej oznacza zamknięcie jednego cyklu historycznego i początek kolejnego: epoki współtworzenia, definiowanej nie przez hegemonię czy naśladowniczość, lecz przez trudną i konieczną pracę wzajemnego oświecenia. ■

Mei Xiaoxue

Przypisy

1. Sullivan, M., *The meeting of eastern and western art*. University of California Press, Los Angeles, 1989, P209.
2. Tian, C., *Chinoiserie: A History and Evolution of the Term*. Art Magazine, Beijing, 2023.
3. Honour, H., *Chinoiserie: The vision of Cathay*. University of California, London, 1961.
4. Impey, O. R., *Chinoiserie: the impact of Oriental styles on Western art and decoration*. Oxford University Press, London, 1977.
5. Hu, G., *From the „China Vogue” in the West to the Westernization of Chinese Export Art*. Art Observation, Beijing, 1999.
6. Xu, M., *The Chinese Vogue in Europe during the eighteenth century*, Shanxi Education Press, Taiyuan, 1999.
7. Yuan, X., *Chinoiserie design in Europe between 17th-18th century*. Cultural Relics Publishing House, Beijing, 2006.
8. Xu, F., *The Spirit of Chinese Art*. East China Normal University Press, Shanghai, 2006.
9. Peng, F., *The art Chinoiserie blowing from the East*. China literature and art criticism, Beijing, 2017, s. 84-87.
10. Clarke, D., *Chinese art and its encounter with the world*. Hong Kong University Press, Hong Kong, 2017.
11. Hudson, G. F., *Europe and China-a survey of their relations from the earliest times to 1800*. Edwin Arnold, Philadelphia, 1931, s. 259.
12. Kircher, A., *China Monumentis: qua sacris quā profanis nec non variis naturae [et] artis spectaculis aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata*. Apud Joannem Janssonium à Waesberge & Elizeum Weyerstraet, Amsterdam, 1667.
13. Du Halde, J., *The General History of China: containing a geographical, historical, chronological, political and physical description of the empire of China, Chinese-Tartary, Corea, and Thibet; including an exact and particular account of their customs, manners, ceremonies, religion, arts and sciences*. J. Watts, London, 1741.
14. Chambers, W., *designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines, and utensils*. London, 1757.
15. Chippendale, T., *The gentleman and cabinet-maker's director*. London, 1754.
16. Cordier, H., *La Chine en France au XVIII siècle*, Paris 1910. Translated by Tang Yuqing, Shanghai Bookstore Publishing House, Shanghai, 2010.
17. Shi, Y., *The East India trade and Chinoiserie in the enlightenment period*. Shanghai ancient books publishing house, Shanghai, 2021.
18. Zhou, B., *Modern Design and Ethical Thinking*. Peking University Press, Beijing, 2021.
19. Eckermann, J. P., *Gespräche mit Goethe*. Translated by Zhu Guangqian, People's Literature Publishing House, Beijing, 1978.
20. Fang, H., *Chinesism in modern furniture design*. China Architecture & Building Press, Beijing, 2007.
21. Chen, B., Suo, H., *Reconstruction and Reception: A Study on the Dismantling, Alteration, and Adaptation of Chinese Kuancai Lacquer Screens in Eighteenth-Century France*, Art & Design, Beijing, 2024.
22. Gerritsen, A., & McDowall, D. (Eds.), *The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early Modern World*. Routledge, London, 2020.
23. Wu, X., *Ming-Qing China in the world: A summary of the international symposium "Chinese art in the global context from the 15th to the 18th century"*. Art Research, Beijing, 2020.
24. Tunstall, E., *Decolonizing Design: A Cultural Justice Guidebook*. MIT Press, Cambridge, 2023.
25. Escobar, A., *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. Duke University Press, Durham, 2018.
26. Deng, X., Zhao, Y., *Transmedia Narrative and Targeted International Communication of Chinese Mythology from the Perspective of Intertextuality*. Journal of Fujian Normal University (Philosophy and Social Sciences Edition), Fuzhou, 2025.

