

[tradução]





Lustro, laca e Liotard: técnicas e texturas entre Ásia e Europa

*A superfície brilhante
à moda da China é um
fenômeno de crossmedia¹*

¹ Publicado originalmente na revista *Kunst + Architektur in der Schweiz*, Zurich, v. 69, I. 1, p. 4-11, 2018. Disponível em: <https://www.shop.gsk.ch/de/ka-2018-1-chinoiserien-chinoiserie.html>.

Noémie Etienne² Chonja Lee³

Tradução: Maria Cristina Volpi⁴

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1832-3011>

Carolina Casarin⁵

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0631-5188>

[resumo] Com a ajuda de exemplos provenientes dos domínios das artes decorativas e das belas-artes, mostramos que o brilho das superfícies se torna um dos objetivos maiores da economia das *chinoiseries*. Os artesãos e artistas suíços tinham conhecimento das porcelanas, das lacas e dos tecidos que se difundiram por toda a Europa, e sua circulação estava ligada às ambições diplomáticas e econômicas dos países envolvidos (China, Japão, Sião, França, Alemanha, Inglaterra, Holanda...). No continente é, portanto, uma questão de dominar essas técnicas para desenvolvê-las e comercializá-las. Além disso, os atores procuram traduzir o brilho e a textura em diferentes meios: os objetos importados da China ou do Japão transformam desse modo o universo sensorial europeu, estimulando a imitação de certas matérias e resultados plásticos, como o brilho e o perolado. Por exemplo, na natureza morta da coleção Getty, o pintor genebrino Jean-Etienne Liotard é diretamente confrontado com as propriedades materiais e formais das lacas asiáticas, introduzindo um novo horizonte visual e tátil na Europa.

[palavras-chave] **História da Arte. Tecnologia. Iluminismo. Chinoiserie. Conexões históricas.**

² Professora no Instituto de História da Arte da Universidade de Berna, Suíça. Bolsista da Swiss National Science Foundation (SNSF). Especialista em arte moderna e cultura material. Lidera um projeto de pesquisa sobre exotismo na Europa entre 1600 e 1800 (www.theexotic.ch). Seu mais recente projeto de pesquisa é intitulado *Histórias globais de conservação*. E-mail: noemie.etienne@ikg.unibe.ch.

³ Pesquisadora de pós-doutorado no Instituto de História da Arte da Universidade de Berna, Suíça, com o projeto *Tecidos estampados suíços e franceses. Um estudo em História da Arte sobre imitação, consumo e construção do exótico no século XVIII*. E-mail: chonja.lee@ikg.unibe.ch.

⁴ Doutora em História pela UFF. Professora associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: mcvolpi@eba.ufrj.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9190076196174431>.

⁵ Doutora em História da Arte/UFRJ. Professora independente de História do vestuário e da moda. carolinacasarin7@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2303207649130794>.

[abstract] With the help of examples from the fields of decorative arts and fine art, we show that the brightness of surfaces becomes one of the major goals of the economy of chinoiseries. Swiss artisans and artists were aware of the porcelain, lacquers and fabrics that have spread throughout Europe. Its circulation is linked to the diplomatic and economic ambitions of the countries involved (China, Japan, Siam, France, Germany, England, Holland...). In Europe, therefore, it is a matter of mastering these techniques to develop and commercialize them. In addition, the actors try to translate this shine and this texture into different media: objects imported from China or Japan thus transform the sensory universe in Europe, stimulating the imitation of certain materials and plastic results, such as shiny and pearly. For example, in the still life of the Getty collection, the Geneva painter Jean-Etienne Liotard is directly confronted with the material and formal properties of Asian lacquers, introducing a new visual and tactile horizon in Europe.

[keywords] Art History. Technology. Enlightenment. Chinoiserie. Connected History.

Chinoiserie remete a não somente chineses em paisagens fantásticas, pagodes e ornamentos florais; também significa novos materiais como porcelana, laca, seda e tecido estampado. Esses produtos se caracterizavam por uma estética de incomparável esplendor em termos das artes aplicadas no continente europeu.

A partir da segunda metade do século XVII até o início do XIX, o estilo conhecido como *chinoiserie* tornou-se favorito em toda a Europa. Especialmente no século XVIII, a moda chinesa abrangia quase todas as áreas do design de produtos, como louças, móveis, têxteis, papel de parede e trabalhos em metal, bem como o design de interiores, com o gabinete de porcelana, e a arquitetura, com o pavilhão e o jardim. As *chinoiseries* também se espalharam pela Suíça, particularmente entre famílias aristocráticas e patrícias, assim como em meio de mercadores e banqueiros prósperos (BOERLIN-BRODBECK, 2005, p. 27-40; VOIRET, 2005, p. 12-26).

O que a *chinoiserie* tem a ver com a China? As peças produzidas principalmente na Europa referem-se à imaginação de um outro distante, sobretudo idealizado. Essa indefinição geográfica sublinha a fantasia. O termo *Índia*, por exemplo, na época do barroco, denominava todo o Extremo Oriente, incluindo a China e o Japão (GRUBER, 1984, p. 8). Por *chinoiserie* subentende-se várias tendências asiáticas na arte e no artesanato europeus, assim como a expressão aparentada *turquerie*, localizada em um sistema do exótico. Os estudos de hoje sobre arte decorativa fazem uso extensivo e muitas vezes ingênuo de tais vocábulos para descrever certa iconografia, técnicas estrangeiras e os objetos fabricados com elas.

Entretanto, a *chinoiserie* é o produto de uma visão particular do outro, de sua cultura material e sua tradução: o *exótico* é construído tanto mental quanto materialmente, e isso sempre acontece em um determinado contexto político que não deve ser obscurecido por um vocabulário aparentemente sem valor. A esse respeito, estudos recentes sobre *chinoiserie* e *turquerie* procuram entender as agendas dos atores envolvidos e as razões de ser dos objetos (SLOBODA, 2014; AVCIOGLU, 2011). Por exemplo, a troca de peças de laca na corte de Luís XIV deve ser reintegrada a uma história econômica, nos interesses da França em novos mercados e na implementação de indústrias no Sião (MARTIN, 2015).

A materialidade do brilho

Além da iconografia distintiva registrada em numerosos cadernos de motivos, acima de tudo, o que foi valorizado pelos compradores europeus foram a materialidade genuína e a alta qualidade dos produtos asiáticos. Assim, o desafio para artistas e artesãos não era apenas copiar estilisticamente o que era supostamente chinês, mas ter suas técnicas comparadas às estrangeiras. Já em 1672, a Academia de Paris fundou, para esse fim, o departamento *Ouvrages de la Chine* para a imitação de móveis. A tradução e até uma substituição das artes e ofícios importados foi uma vantagem de mercado e transformou a cultura material da Europa.

A seguir, será examinado um aspecto específico dessa economia exótica, que se inscreve nos objetos: a circulação e a imitação da laca. Na *Encyclopédie*, de Denis Diderot e Jean

Baptiste le Rond d'Alembert, a laca é considerada uma *arte exótica*: a discussão sobre a produção e o uso do material na China e no Japão é seguida por uma receita para reproduzir os efeitos da laca (JEAUCOURT, 1765). Até agora, tem sido pouco estudado o argumento de que a laca, com a sua coloração e o seu brilho peculiares, forma parte integral da estética da *chinoiserie*. Embora a antiga Confederação Helvética (incluindo Genebra) não fosse uma produtora de lacas à imitação da China, a substância foi integrada, tocada, contemplada e, como mostra a obra *Natureza Morta*, de 1783, de Jean-Etienne Liotard, copiada em vários meios de expressão. O tema da laca e do brilho tornam-se tangíveis no século XVIII em uma ampla gama de publicações e tratados (ETIENNE, 2017). O grau e o tipo de luminosidade que uma superfície deve ter tornam-se tema de discussão preferido nos meios artísticos, e não apenas em porcelana, têxteis ou laca, mas também no parquet, no pastel e na pintura a óleo. A importação e a imitação do asiático podem ter fortalecido esse interesse abrangente pelo *esplendor das coisas*. Por isso, sugere-se aqui que se atente a essa qualidade estética, comum às tintas, às porcelanas e aos tecidos à moda da China.

Porcelana de Zurique e Nyon

Os europeus viam a porcelana como uma substância inacreditável: branca, dura e, acima de tudo, translúcida. Sua produção à base de caulim só foi conseguida em 1707, na corte de August von dem Starcken, em Dresden.

Von dem Starcken reuniu uma coleção de peças de porcelana chinesa e japonesa e fundou a manufatura de Meissen, que, após a imitação inicial de produtos chineses e, em particular, das decorações japonesas Imari e Kakiemon, desenvolveu cada vez mais seu próprio estilo.

As empresas suíças também produziram o chamado ouro branco. A fábrica de porcelana fundada em 1763 em Kilchberg-Schooren, perto de Zurique, foi uma das mais importantes manufaturas de utensílios de mesa de alto nível e de figuras decorativas. Embora o apogeu da moda chinesa já tivesse passado naquele momento, havia uma série de *chinoiseries*, incluindo os conjuntos de café e chá inspirados no vocabulário do estilo Meissner ou Pillement. A decoração do leste asiático foi usada, especialmente, em peças de porcelana (DUCRET). Duas pequenas cestas, no Museu do Estado de Zurique, testemunham a imitação das mercadorias do leste asiático (figuras 1 e 2). Em comparação com a cópia da Ásia Oriental – que havia sido produzida para o mercado de exportação –, o embaçado da reprodução de Zurique é impressionante; em termos de brilho característico, os originais asiáticos eram insuperáveis.

FIGURA 1 – CESTA COM PIRES, C. 1760/1770. PORCELANA PINTADA DA COMPANHIA DAS ÍNDIAS, CHINA, 21,6 CM (COMPRIMENTO DA BASE).



FONTE: Museu Nacional Suíço, Zurique, Suíça (n. inv. LM 62911/62912).

FIGURA 2 – CESTA COM PIRES, C. 1770/1780. PORCELANA PINTADA KILCHBERG-SCHOOREN, 9 X 19,5 X 14,9 CM



FONTE: Museu Nacional Suíço, Zurique, Suíça (n. inv. LM 62909 23.4.1982).

A segunda fábrica de porcelana mais relevante da Suíça foi fundada em 1781, na cidade de Nyon, então parte do cantão de Berna, e produzia sobretudo no estilo classicista. No entanto, também havia *chinoiserie* ocasional, embora não em grande número, mas principalmente para substituir peças chinesas danificadas. Nos castelos da região de Vaud, em meados do século XVIII, era moda o uso do que se convencionou chamar a *encomenda da China* – na China, produziam-se louças de porcelana para exportação, às vezes decoradas com brasões familiares.

Laca imitada da China

Outra técnica asiática que os artesãos europeus queriam dominar era a arte da laca. Especialmente a partir do século XVII, a circulação de painéis de pintura e objetos despertou o seu interesse e os motivou a inovar com a finalidade de emular: artesãos experimentaram uma laca similar à da China a fim de montar peças individuais ou para realizar armários e prateleiras inteiras.

A transferência de tecnologia real era impossível de realizar porque a árvore de laca (*toxicodendron*), que é indispensável para a fabricação do produto bruto, não é nativa da Europa, mas substâncias como o verniz Martin, desenvolvido pelos irmãos Martin em 1728, foram invenções que possibilitaram falsificar a profundidade e o brilho dos originais, em sua maioria japoneses. Provavelmente baseado em resina e terebintina, o substituto era mais barato do que o verdadeiro e usado em grande escala para todos os tipos de objetos, como móveis, carruagens, latas de tabaco e instrumentos científicos.

Um exemplo disso pode ser encontrado no Museu de História das Ciências de Genebra. O microscópio de Charles Bonnet é pintado de ouro com paisagens no estilo chinês. Possivelmente vem da produção do físico francês Jean-Antoine Nollet (figura 3). Ele ensinou física a aristocratas em toda a Europa, incluindo a família real francesa, e produziu instrumentos. A finalidade científica do dispositivo e o design elaborado e lúdico, em estilo rococó, não estavam em contradição. Assim, Nollet também fornecia bombas de incêndio ou globos com seus típicos *Lackchinoiseries*, que se encaixavam muito bem na coerência dos interiores.

FIGURA 3 – MICROSCÓPIO DE CHARLES BONNET (DOADO POR HORACE-BÉNÉDICTE DE SAUSSURE), ATRIBUÍDO A J.-A. NOLLET. FEITO DE MADEIRA, VIDRO, LATÃO, METAL E VERNIZ MARTIN



FONTE: Museu de História das Ciências, Genebra, Suíça.

Pintar a laca? A natureza morta de Jean-Etienne Liotard

A laca interessava não só aos artesãos, mas também aos artistas. Jean-Etienne Liotard (1702-1789) representou um serviço de chá em sua natureza morta de 1783 – se era uma louça de procedência chinesa ou uma *chinoiserie* produzida nas fábricas Helvetic Manu, isso permanece incerto (figura 4). O pintor enfatizou tanto a bela decoração figurativa pintada com ouro quanto as propriedades plásticas da porcelana, seu branco e seu brilho. O aparelho de chá está sobre um *tôle*, uma imitação barata de uma bandeja de laca asiática. A contenção e a escuridão, na qual quase metade dos cinzentos pictóricos afunda, enfatizam a bidimensionalidade da pintura. A obra inteira é dominada por variações da cor preta. A bandeja brilhantemente espelhada mostra uma luminosidade e ao mesmo tempo uma profundidade misteriosa que lembra o verniz. Essa impressão é realçada pelos detalhes coloridos e pelas partes douradas da porcelana, bem como por seu esmalte perolado e pelas colheres de prata, cujo efeito é semelhante ao da laca japonesa.

FIGURA 4 - JEAN-ETIENNE LIOTARD (SUÍÇA, 1702-1789). *NATUREZA MORTA COM SERVIÇO DE CHÁ*, C. 1781-1783. ÓLEO SOBRE TELA MONTADO SOBRE MADEIRA, 35,8 X 51,6CM



FONTE: © Museu J. Paul Getty, Los Angeles, EUA (n. inv. 84. PA.57). Foto: Imagem digital cortesia do Getty's Open Content Program.

Marcel Roethlisberger (1985) percebeu a natureza morta como um testemunho isolado do gosto pela *chinoiserie*, em que o artista simultaneamente alinhava o motivo e o estilo

de acordo com esse tema – do mesmo modo, a atividade representada na pintura, tomar chá, era uma forma de *chinoiserie* para as camadas média e alta. Mary Sheriff, Kristel Smentek e Nebahat Avcioglu destacaram a visão de Liotard da arte extra europeia: em suas viagens, o artista conhecia miniaturas persas segundo sua própria perspectiva, tendo entrado em contato com obras chinesas por meio de gravuras, aquarelas e porcelanas (SHERIFF, 2010; SMENTEK, 2010; ACVIOGLU, 2011; KOOS, 2014).

Texturas entre artesanato e pintura

Com o interesse de Liotard pela arte não europeia, seu conhecimento das artes aplicadas se desenvolveu. Ele produziu pinturas em sofisticada técnica de esmalte. O pintor também brincou de inventar uma oficina de porcelana. A laca poderia ser vista por Liotard, entre outros artistas, em sua cidade natal, Genebra. O gabinete de resina do Museu de Etnografia de Genebra foi oferecido à biblioteca da faculdade em 1707, onde figurava como peça de curiosidade (figura 5). A doação foi feita por Guillaume François Franconis (1646-1722), um rico comerciante relacionado à Companhia Holandesa das Índias Orientais.

FIGURA 5 – GABINETE LAQUEADO, FIM DO SÉCULO XVII, JAPÃO, MADEIRA LAQUEADA, 91 X 80 X 50 CM



FONTE: © Museu de Etnografia de Genebra, Suíça. Foto: Jonathan Watts.

Pode-se supor que Liotard estivesse bem familiarizado com isso graças à sua mecenaz, a imperatriz Maria Teresa da Áustria, ser uma grande colecionadora de arte laqueada. No pastel *La Belle Chocolatière* (1743), ele pintou uma xícara de porcelana em uma pequena bandeja de laca nas mãos de uma criada. Francesco Algarotti, que a adquiriu da coleção real de Dresden em 1745, descreveu-a como “de gosto chinês”⁶. Outros autores criticaram a característica bidimensionalidade como banalidade tanto formal quanto em um sentido mais abrangente – não apenas a opulência associada à China, mas também a simplicidade e a cultura material apreciadas por Liotard⁷. Em 1781, por exemplo, em seu *Tratado dos princípios e regras da pintura*, ele elogiou as pinturas chinesas por sua “unidade, ordem e limpeza, embora sejam feitas por pessoas que não têm ideia de arte”⁸. Ainda em vida, Liotard parece ter se orientado pelos gêneros da arte decorativa chinesa. Ao fazê-lo, o pintor abraçou o artesanato asiático, do qual assumiu o tema, bem como a materialidade, as cores e o brilho negro cativante, tudo sendo reproduzido em uma contenção e bidimensionalidade típicas da pintura chinesa e japonesa.

Corpo como pintura e algodão brilhante

As brilhantes superfícies asiáticas haviam se tornado um marcador do exotismo no início do século XVII e incluíam muito mais do que apenas a *chinoiserie*. A escritora inglesa Aphra Behn (1640-1689), por exemplo, comparou na novela *Oroonoko*, ou *A escrava real* (1688), a pele escura e tatuada de seu principal protagonista, um príncipe e depois escravo da Costa do Ouro, com a técnica *japonesa* ou laca (BEHN, 1688; SCHMIDT, 2015). A associação do trabalho de arte importado da longínqua Ásia com um corpo africano segue a lógica dos tempos, quando este último se tornou uma moeda de troca dentro do comércio triangular transatlântico. Um grupo de figuras da oficina de porcelana de Zurique, Schooren, incorpora isso de uma forma drástica e deixa claro que superfícies brilhantes às vezes escondem tragédias humanas (figura 6). A composição mostra o momento da troca de um escravizado nu por dinheiro e por um pacote de tecidos de algodão supostamente impressos, um dos artigos empregados na compra de pessoas escravizadas.

⁶ Carta de Francesco Algarotti à Pierre-Jean Mariette, de 13 fevereiro de 1751. citada por Avcioglu (2011, p. 37): “J’ai acheté, dit-il à Mariette, du fameux Liotard, un tableau de pastel [...]. Cette peinture est presque sans ombre, dans un fond clair, et elle prend son jour de deux fenêtres dont l’image se réfléchit dans le verre. Elle est travaillée à demi-teintes avec des dégradations de lumière insensibles, et d’un relief parfait. La nature qu’elle exprime n’est point maniérée; et quoique peinture d’Europe, elle se-roit du goût des Chinois [...]”.

⁷ Carta do abade le Blanc à Maurice Quentin de La Tour, Florença, 8 de abril de 1751, citada por Avcioglu (2011, p. 37). “J’ai été très scandalisé de trouver le portrait du Chianlit, qui s’est dit lui-même le peintre Turc. Encore est-ce le plus mauvais qu’il ait fait; il est plat, plat, plat, trois fois plat et tout ce qui a jamais existé de plus plat”.

⁸ “Ce qui donne aux peintures chinoises l’agrément que nous leur trouvons, c’est d’être unies, propres, nettes, quoique faites par des peuples qui n’ont aucune teinture de l’art” (LIOTARD, 1781, p. 61).

FIGURA 6 – *OS OFÍCIOS DOS HOMENS*, C. 1775, PORCELANA PINTADA DE CORES VIVAS, OFICINA DE PORCELANA KILCHBERG-SCHOOREN, 19 CM



FONTE: Museu Nacional Suíço, Zurique, Suíça (n. inv. HA 74 11.3.1903).

O tecido estampado, às vezes em estilo chinês, era outro produto asiático original que cativava os europeus com seus desenhos coloridos e seu esplendor.

Se os suíços não produziam laca, eles imitavam o brilho dos tecidos estampados, uma de suas qualidades: por exemplo, o mercado persa também estava em declínio para o algodão estampado preto, que brilhava como tinta (GITTINGER, 1982)⁹. Em contraste com a seda, o principal item chinês desde a Antiguidade, a partir de seu nome grego *serica*, outro derivado da China, foi o algodão, a priori sem nenhum lustro. Ele foi valorizado apenas pela suavidade, pela impressão de cores, seus fios torcidos por força da mão e de uma pedra de ágata e, mais tarde, pela máquina de calandragem. Dois exemplos de jaquetas maravilhosamente brilhantes em tecido estampado, presumivelmente confeccionadas na Suíça, agora são mantidas no Museu Histórico em Berna e no Museu Nacional Suíço (figuras 7 e 8). No entanto, como com a porcelana e o verniz, os materiais da Pérsia e da Índia eram geralmente superiores, em especial no acabamento polido liso.

FIGURA 7 - CASACO FEMININO EM TECIDO PRETO IMPRESSO COM MOTIVOS FLORAIS, C. 1770, DE ALGODÃO E LÃ



FONTE: © Museu Histórico de Berna, Suíça (n. inv. BHM Inv. 21277). Foto: Chonja Lee.

⁹ Gostaríamos de agradecer a Arianne Fennetaux por essa referência.

FIGURA 8 – CASACO FEMININO EM CASTANHO ESCURO COM MOTIVOS FLORAIS, ACABAMENTO DAS MANGAS EM VELUDO, 40 X 38 CM



FONTE: Museu Nacional Suíço, Zurique, Suíça (n. inv. SZ, SZ.1B.14.2.6.3A).

Uma estética *crossmedia*

As *chinoiseries* são, em geral, altamente intermediárias, uma vez que o vocabulário de imagens de inspiração asiática tem sido usado em uma variedade de meios de expressão. Uma característica especial da pintura de Liotard é a fusão do objeto mostrado e a semelhança no modo de representação. Ele traduziu a materialidade e o impacto visual do trabalho com laca – sua característica escuridão luminosa – para a pintura. A importância das artes aplicadas, não só para Liotard, mas para várias camadas da população, não pode ser subestimada. Inspirados em referências de objetos da cultura asiática, essas pessoas vivenciaram-nas ingênua e intensamente: em especial nas salas íntimas, os serviços de chá, as caixas de laca, os papéis de parede e os vestidos de algodão estampado ofereceram mundos visuais e táteis completamente novos na Europa. As *chinoiseries* não são um testemunho autêntico da cultura da China, mas uma oportunidade de viver a imaginação de algo estrangeiro e sua subordinação à apropriação artística e cotidiana.

Referências

AVCIOGLU, Nebahat. **Turquerie and the politics of representation, 1728-1876**. Farnham: Ashgate Publ., 2011.

BEHN, Aphra. **Oroonoko or the royal slave. A true history**. London: William Canning, 1688.

BOERLIN-BRODBECK, Yvonne. Chinoiserie in der deutschsprachigen Schweiz. *In*: HUGGER, Paul. (ed.) **China in der Schweiz: Zwei Kulturen im Kontakt**. Zürich: Offizin, 2005. p. 27-40.

CASTELLUCIO, Stéphane. **Le prince et le marchand. Le commerce de luxe chez les marchands merciers parisiens pendant le règne de Louis XIV**. Paris: Éditions SPM, 2014.

DUCRET, Sigfried. **Die Zürcher Porzellanmanufaktur und ihre Erzeugnisse im 18. und 19. Jahrhundert**. Bd. I. Zürich: Orell Fussli Verlag, 1959.

ETIENNE, Noémie. **Paris. 1750-1815. Practice, discourse, materiality**. Los Angeles: GCI Publications, 2017.

ETIENNE, Noémie; CHENAL, Vincent. Les demoiselles Rath et l'institution artistique à Genève autour de 1800. *In*: BERNARDI, Donatella. **Post Tenebras Luxe**. Catalogue d'exposition. (Genève, Musée Rath, du 28 août au 27 septembre 2009), Genève, Labor et Fides, 2009. p. 67-87.

FORRAY-CARLIER, Anne; KOPPLIN, Monika (ed.). **Les secrets de la laque française**. Le vernis Martin. Catalogue de l'exposition. (Paris: Les Arts Décoratifs, du 13 février 2014 au 8 juin), 2014.

GITTINGER, Mattiebelle. **Master dyers to the world: technique and trade in early indian dyed cotton textiles**. Washington: The Textile Museum, 1982.

GRUBER, Alain. **Chinoiserie: Der Einfluss Chinas auf die europäische Kunst 17-19 Jahrhundert**. Ausstellungskatalog Abegg-Stiftung. Bern: Riggisberger Berichte, 1984.

HUGGER, Paul. (ed.) **China in der Schweiz: Zwei Kulturen im Kontakt**. Zürich: Offizin Verlag, 2005.

JACKSON, Anna; JAFFER, Amin. (eds.) **Encounters. The Meeting of Asia and Europe, 1500-1800**. London: Victoria & Albert Museum, 2004.

JAUCOURT, Chevalier de. Vernis du Japon. *In*: DIDEROT, Denis; D' Alembert, Jean (eds.) **Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. V. 17. Paris, 1765, p. 77.

JOLLY, Anna (ed.) **A taste for the exotic**. Foreign influences on early Eighteenth-Century silk designs (Riggisberger Berichte 14). Bern: Riggisberger Berichte, 2007.

KOOS, Marianne. **Haut, Farbe und Medialität. Oberfläche im Werk von Jean-Etienne Liotard**. München: Wilhelm Fink Paderborn, 2014.

KOPPLIN, Monika. Europäische Lackkunst. Ausgewählte Arbeiten. Durchgehend, meist farbig bebildert. Münster: Museum für Lackkunst, 1998.

LIOTARD, Jean-Etienne. **Traité des principes et des règles de la peinture**. Genf, 1781.

MARTIN, Meredith. Mirror Reflections: Louis XIV, Phra Narai, and the Material Culture of Kingship. **Art History**, London, n. 38, 2015, p. 652-667. DOI: 10.1111/1467-8365.12173.

ROETHLISBERGER, MARCEL. Jean-Etienne Liotard as a Painter of Still Lifes. **The J. Paul Getty Museum Journal**, Los Angeles, n. 13, 1985, p. 109-120.

SCHMIDT, Benjamin. **Inventing Exoticism: Geography, Globalism, and Europe's Early Modern World**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.

SHERIFF, Mary D. (org.). **Cultural contact and the making of European Art since the age of exploration**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2010.

SLOBODA, Stacey. **Chinoiserie**. Commerce and critical ornament in Eighteenth-Century Britain. Manchester: Manchester University Press, 2014.

SMENTEK, Kristel. Looking East: Jean-Etienne Liotard, the Turkish Painter. *In*: AVCIOGLU, Nebahat; FLOOD, Barry (org.). Globalizing culture: art and mobility in the Eighteenth Century. **Ars Orientalis**. Smithsonian Institution: Washington, 2010, p. 84-112.

STAZAK, Jean-François. Qu'est-ce que l'exotisme? **Le Globe**. Revue genevoise de géographie, LOCAL, n. 148, 2008, p. 7-30.

VOIRET, Jean-Pierre. Genf und die Verbreitung der Chinoiserie in der Schweiz. *In*: HUGGER, Paul (ed.) **China in der Schweiz: Zwei Kulturen im Kontakt**. Zürich: Offizin, 2005. p. 12-26.

YONAN, Michael. **Empress Maria Theresa and the politics of Habsburg Imperial Art**. Philadelphia: Penn State University Press, 2011.