

Recenzja pracy doktorskiej pana Damiana Lizuna pt. *Interdyscyplinarne badania materiałów malarzkich i techniki w obrazach singapurskiego artysty Liu Kanga (1911 - 2004)*¹

Pan Damian Lizun - autor przedłożonej do recenzji pracy doktorskiej, to doświadczony konserwator, w najwyższym stopniu obeznany ze specyfiką pracy konserwatora w muzeum, a także problematyką konserwatorską azjatyckich malowideł sztalugowych. W latach 2005-2012 pracował na stanowisku konserwatora malarstwa w South Tipperary County Museum w Clonmel w Irlandii, od 2013 roku pełni funkcję starszego konserwatora malarstwa w Heritage Conservation Centre (HCC) w Singapurze. Do najważniejszych swoich projektów konserwatorskich zaliczył udział w przygotowaniu 72 obrazów na otwarcie National Gallery Singapore (NGS) oraz 24 obrazów dla National Museum Singapore w 2015 roku. Jest absolwentem Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, kierunku konserwacja i restauracja dzieł sztuki, w zakresie malarstwa i rzeźby polichromowanej - dyplom w 2001 r. Jest autorem wiodącym 28 artykułów naukowych, czynnie uczestniczył w 3 konferencjach.

Na rozprawę doktorską pana Damiana Lizuna składa się jedenaście artykułów naukowych, powiązanych tematycznie, opublikowanych w punktowanych (w większości) czasopismach konserwatorskich lub pokrewnych o zasięgu międzynarodowym: 1 artykuł - „International Journal of Conservation Science” (140 pkt. MNiSW), 3 artykuły - „Heritage Science” (140 pkt. MNiSW), 1 artykuł - „Materials” (140 pkt. MNiSW), 1 artykuł - „Applied Science” (100 pkt. MNiSW), 3 artykuły - „Heritage” (20 pkt. MNiSW), 2 artykuły - „Journal of Conservation Science” (brak punktacji). Artykuły zostały opublikowane w latach 2021-2023. Językiem publikacji jest angielski. Wiodącym autorem wszystkich artykułów jest doktorant. Jego wkład we wszystkie artykuły nie podlega dyskusji, szacuję go na ok. 90% przy każdym artykule.

Doktorant wlicza do rozprawy doktorskiej również cztery dokumentacje konserwatorskie, które w moim mniemaniu do niej nie przynależą, gdyż nie mają formy publikacji, tak jak tego wymaga ustawa. Nie ma to jednak większego znaczenia – dokumentacje konserwatorskie traktuję jako część dokumentacji doktoranckiej, podobnie jak autoreferat i szerokie sprawozdanie z dotychczasowej aktywności zawodowej, które otrzymałam razem z dysertacją doktorską. To cenny materiał pokazujący kontekst powstania dysertacji i jej wagę dla przyszłości, jednak nie jest on obligatoryjny. Ponadto treści zawarte w opublikowanych artykułach są na tyle obfite, że nie potrzebują uzupełnień. Te uzupełnienia, paradoksalnie naruszają niezwykłą spójność zaprezentowanej dysertacji.

Bohaterem pracy doktorskiej jest jeden z najwybitniejszych singapurskich malarzy pochodzenia chińskiego - Liu Kang (1911-2004), którego twórczość oscylowała na styku dwóch kultur, azjatyckiej i europejskiej. W latach 1926- 1928 studiował w Akademii Artystycznej Xinhua w Szanghaju, w latach 1929-1932 w Académie de la Grande Chaumière na Montparnassie. Fascynowała go twórczość Matisse’a, Cezanne’a, Gaugina, van Gogha. Po studiach wyemigrował do Malesji Brytyjskiej, by w 1942 roku osiąść w Singapurze i tam spędzić przeszło 60 lat życia. Jest uznawany za współtwórcę regionalnego stylu Nanyang w malarstwie singapurskim lat 1940-1960, który kompilował środki wyrazu typowe dla chińskiego tradycyjnego malowania tuszem oraz europejskiego malarstwa z lat 20. XX w.

Dysertacja doktorska została zaopatrzona bardzo cennym komentarzem autorskim, który w niezwykle precyzyjny i syntetyczny sposób określa podstawowe kwestie podjętej

¹ Promotor: dr hab. Jaśław Rogóż, prof. UMK, Promotor pomocniczy: dr Teresa Kurkiewicz.

pracy badawczej takie jak: problem badawczy, stan badań, cel badań, materiał badawczy i metodykę badań. Sygnalizuje również treści poruszane w poszczególnych artykułach i podsumowuje rezultaty badań. Jako recenzent, który mierzy się z różnymi pracami, bardzo doceniam ową klarowność przekazu.

Problemem badawczym dysertacji było rozpoznanie warsztatu malarskiego Liu Kanga (1911-2004) z uwzględnieniem zróżnicowanych stylistycznie okresów twórczości odzwierciedlających dągnięcia poszukiwania własnej drogi artystycznej przez malarza oscylującego na granicy dwóch kultur. W obrazach malarza zaobserwowano także niespójne efekty wizualne, których przyczynę starano się wyjaśnić, po to by planując konserwację świadomie się do nich odnosić, i jeśli wynikają ze specyfiki warsztatowej to podczas konserwacji obrazu uszanować je. Brak wiedzy w tym zakresie może prowadzić do błędnych interpretacji i niepowetowanych strat, jeśli bezwiednie usunięte zostaną autorskich nawarstwienia. Jak argumentuje doktorant, zrozumienie procesu twórczego może być gwarantem „spójnej strategii kuratorsko-konserwatorskiej”.

Stan badań nad twórczością Liu Kanga, jak wykazał doktorant, jest nader skromny. Obejmuje kilka dysertacji i opracowań zbiorowych skoncentrowanych na stylu Nanyang i jego przedstawicielach jako takich, katalogi wystaw, artykuły prasowe, wywiady oraz dokumenty telewizyjne. Nikt dotąd nie podjął wątku technologii i techniki malarskiej, jedynie w dwóch wywiadach prasowych można odnaleźć wrywkowe informacje na ten temat. Jak pisze doktorant, tylko dwa katalogi z wystaw (1997, 2000) oraz monografia wydana z okazji setnej rocznicy urodzin twórcy (2011) „są istotnymi pozycjami dla historyków sztuki z uwagi na kompleksowe analizy stylu malarskiego”. Niestety również zbiór esejów napisanych przez Liu Kanga w latach 1937-1980, a opublikowanych w 2011 roku pomija sprawy warsztatowe. Zatem niniejsza dysertacja miała szansę wypełnić lukę w stanie wiedzy.

Cele szczegółowe badań podaje za autorem w formie cytatów:

1. „wyodrębnienie zasadniczych cech techniczno-technologicznych dla jego najważniejszych okresów stylistycznych oraz prześledzenie ewolucji doboru materiałów i techniki malarskiej na przestrzeni jego twórczości”,
2. „szczegółowe rozpoznanie rodzajów i sposobu przygotowania podobrazii malarskich, struktury i chemicznej kompozycji zapraw oraz warstw malarskich, a także określenie roli studiów przygotowawczych w procesie twórczym artysty”,
3. „wyjaśnienie przyczyn obecności modyfikacji malarskich oraz niekonwencjonalnych rozwiązań stylistyczno-technicznych wpływających na estetykę dzieł”.

Przedmiotem badań było 97 obrazów (56 obrazów z NGS, 41 z kolekcji rodzinnej) z lat 1927 – 1999. Przebadano 152 próbki włókien podobrazii płóciennych oraz 448 próbek warstw malarskich i zapraw.

Metodyka badań zakładała wykorzystanie szeregu badań nieinwazyjnych i uzupełnienie ich wyników badaniami wymagającymi pobrania próbek. W pierwszym etapie zbierano podstawowe informacje o obrazach takie jak: wymiary, rodzaj podobrazia, obecność sygnatur, dat i inskrypcji. Następnie rejestrowano wygląd lica i odwrocia za pomocą następujących technik fotograficznych: obrazowania fluorescencji wzbudzonej ultrafioletem (UVF)*, reflektografii w ultrafiolecie (UVR)*, reflektografii w świetle widzialnym (VIS)*, reflektografii w bliskiej podczerwieni (NIR)*, obrazowania fałszywym kolorem w podczerwieni (IRFC)*. Dalej, przy użyciu cyfrowej mikroskopii optycznej*, określano cechy podobrazii płóciennych - splot, gęstości oraz skręt nitek jak również analizowano strukturę warstw malarskich. Badania rentgenowskie (XRR) również dostarczały informacji strukturalnych. Do analizy faktury wykorzystano technikę obrazowania z transformacją odbicia (RTI)*. Ostatni krok obejmował wstępną identyfikację pigmentów i wypełniaczy w zaprawach i warstwach malarskich za pomocą dwóch wariantów jednej metody - rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF makroskaner*, XRF przenośny spektrometr*).

W drugim etapie badań zastosowano badania inwazyjne - wymagające pobrania próbek. Przeprowadzono mikroskopową identyfikację włókien roślinnych podobrazii*. Badano próbki proszkowe i w formie przekrojów poprzecznych w celu określenia pigmentów, wypełniaczy warstw malarskich i zapraw. Wykorzystano do tego celu: mikroskopię polaryzacyjną (PLM)*, skaningową mikroskopię elektronową w połączeniu ze spektrometrią dyspersji energii promieniowania

rentgenowskiego (SEM-EDS)*, spektroskopię absorpcyjną w podczerwieni w wersji techniki osłabionego całkowitego wewnętrznego odbicia (ATR-FTIR). Ta ostatnia metoda służyła również (a może przede wszystkim) do identyfikacji spoiw warstw malarskich, zapraw i werniksów a także określenia barwników. Proces interpretacji wyników badań analitycznych został wsparty badaniami materiałów archiwalnych z kolekcji rodziny artysty oraz studiami katalogów i reklam materiałów malarskich z okresu działalności artystycznej Liu Kanga.

Powyższe wyliczenie wskazuje, że do badań zastosowano szeroką gamę zweryfikowanych, niekwestionowanych i niezawodnych metod badawczych. I chociaż nie ma w tym zestawie jakiś metod wyjątkowych z punktu widzenia nowatorskich rozwiązań, to ich ilość i jakość na pewno dawała solidne fundamenty wiarygodnej identyfikacji materiałów i technik, a taki przecież postawiono cel. Może warty podkreślenia jest fakt zaangażowania w badania tak dużej grupy metod nieniszczących o charakterze obrazującym (głównie fotograficznych), co dobrze wpisuje się w światowe trendy badań dzieł sztuki i obiektów zabytkowych i na pewno wykracza poza standardy stosowane w badaniach polskich. Jest jeszcze jedna rzecz, którą chciałam uwypuklić. Większość z tych badań przeprowadził autor dysertacji samodzielnie. Recenzowałam już różne prace doktorskie, ale z tak dużym udziałem doktoranta w urzeczywistnianiu badań nie spotkałam się do tej pory².

Artykuły przedłożono w dokumentacji doktorskiej w kolejności odpowiadającej chronologii głównych okresów stylistycznych i cykli tematycznych w twórczości Liu Kanga. Artykuły 1-4 dotyczą okresu paryskiego (1929-1932), artykuły 3 i 5 okres szanghajski (1933-1937), artykuł 6 okresu emigracji na Półwyspie Malajskim i poszukiwania nowego stylu (1937-1949), artykuł 7 rozwoju stylu Nanyang (1950-1960), artykuł 8 cyklu aktów kobiecych (1927-1954 oraz 1992-1999), artykuł 9 cyklu chińskich pejzaży górskich Huangshan i Guilin (1977-1996). Artykuł 10 uwypukla nietypowe cechy praktyki malarskiej artysty oraz związaną z nimi problematykę konserwatorską. Artykuł 11 podsumowuje rezultaty wszystkich badań i prezentuje technikę i technologię malarską Liu Kanga z uwzględnieniem całego okresu jego pracy twórczej.

Artykuł 1 prezentuje wyniki analizy obrazu *Seafood* namalowanego w Paryżu w 1932 roku, którą przeprowadzono z powodu obecności intrygujących ciemnych konturów i kolorowych plam niepowiązanych z kompozycją malarską martwej natury. Ustalono, że jako podobrazia do namalowania martwej natury artysta użył innego swojego obrazu – autoportretu, może tego mniej udanego, niż pozostałe powstałe w Paryżu. A może autoportret został zamalowany z powodu uszkodzenia – badania wykazały duży ubytek warstwy malarskiej w obszarze czoła portretowanej osoby. W obrazie występuje zaprawa olejna na bazie bieli ołowiowej z domieszką kredy i bieli barytowej. W obu kompozycjach wykryto raczej te same pigmenty: viridian, karmin alizarynowy, żółcień żelazową, żółcień chromową, żółcień azową Hansa 10G, czerń kostną, biel ołowiową i barytową. W martwej naturze wykryto domieszki błękitu pruskiego i zieleni szwajnfurckiej, w autoportrecie zidentyfikowano jedynie ultramarynę. W martwej naturze występują także dwie różne mieszaniny w partiach czerwieni. Jedną utworzono z lazuru alizarynowego, czerwieni i żółcieni azowych z domieszką żółcieni chromowej. Drugą z lazuru alizarynowego i czerwieni z drewna czerwonego osadzonej na substracie cynowym i skrobiowym. Farby użyte do malowania *Seafood* charakteryzuje słaba siła krycia.

Artykuł 2 porównuje materiały (rodzaje zapraw, typy mieszanin pigmentów) i technikę malarską dwóch obrazów z wczesnej fazy twórczości, jeden powstały w Paryżu (*Zuo La Lu*, 1930), drugi w Szanghaju (*Nude*, 1936). Badania wykazały, że oba obrazy powstały przez zamalowanie kompozycji, powstałych w niewiadomym czasie. Stwierdzono obecność tych samych pigmentów w obu obrazach - błękitu pruskiego, ultramaryny, viridianu, żółcieni strontowej, żółcieni chromowej, żółcieni kadmowej, żółcieni żelazowej, bieli ołowiowej, cynkowej oraz barytowej, czerni kostnej i czerwieni organicznej. Dominująca bielą w paryskim obrazie była biel ołowiowa, natomiast

² Badania samodzielnie wykonane przez autora dysertacji oznaczałam gwiazdką.

w szanghajskim biel cynkowa. Zsugerowano, że być może dostępność tych pigmentów w obu ośrodkach nie była taka sama.

W artykule 3 porównano podobrazia malarskie 55 obrazów powstałych w okresie paryskim (1929-1932) i szanghajskim (1932-1937) – uzyskane dane mogą być pomocne przy datowaniu lub potwierdzaniu miejsca powstania. Zarówno w Paryżu, jak i Szanghaju artysta kupował zaprawione już płótna. Krosna pełniły funkcję tymczasową - ściągął z nich namalowane już obrazy, po to by krosna wykorzystać powtórnie. Większość dzieł z Paryża i Szanghaju powstała w plenerze na małych podobrazach przeznaczonych do malarstwa portretowego. Większe podobrazia Liu Kang stosował częściej w Szanghaju niż Paryżu. W Paryżu używał płócien lnianych o zróżnicowanej gęstości z jednowarstwową zaprawą, najczęściej, olejną na bazie bieli ołowiowej, z dodatkami innych wypełniaczy. W Szanghaju dominowały płótna bawełniane, co prawda z jednowarstwową zaprawą, ale o spoiwie typu białkowego lub emulsyjnego z wypełniaczem w postaci kredy. Zwrócono uwagę na częstą praktykę zamalowywania starych kompozycji lub malowania na odwrociach innych prac bez zastosowania warstwy zaprawy. Ponadto zauważono, że potwierdzenie obecności karboksylanów w zaprawie to ważna informacja w kontekście przyszłych działań konserwatorskich.

Artykuł 4 prezentuje wyniki badań warstw malarskich cztemastu obrazów z okresu paryskiego (1929-1932), co ma przyczynić się do lepszego zrozumienia techniki malarskiej Liu Kanga. Wykazano, że posługiwał się wąską grupą farb olejnych preferując użycie ultramaryny, viridianu, żółcieni chromowej, żółcieni żelazowej, czerwieni organicznej, bieli ołowiowej, czerni kostnej i sadzy. Sporadycznie do mieszanin dodawał błękitu kobaltowego, błękitu pruskiego, zieleni szwajfurckiej, żółcieni kadmowej, żółcieni kobaltowej i bieli cynkowej. Wydaje się, że używał: czerwieni organicznej osadzonej na substracie cynowym i skrobiowym, eozyny osadzonej na substracie glinowym lub ołowiowym oraz czerwieni organicznej na substracie glinowym. Co ciekawe czernie o intensywnym nasyceniu uzyskiwał przez mieszanie sadzy z ultramaryną, błękitem pruskim, błękitem kobaltowym lub viridianem. W obrazach nie wykryto pomocniczych rysunków kompozycyjnych - kompozycję malarską wykreślano na zaprawie ciemną farbą za pomocą szybkich i zdecydowanych pociągnięć pędzla. Okres paryski charakteryzuje zróżnicowana gama efektów malarskich będąca wyrazem ciągłych poszukiwań drogi malarskiej: krótkie, energiczne „uderzenia” narzędzia malarskiego; obecność silnego, ciemnego konturu, który definiuje formy elementów kompozycji; malowanie mokre na mokre i mokre na suche (malował kilka obrazów podczas jednej sesji). W pięciu obrazach potwierdzono obecność drugiego, spodniego przedstawienia malarskiego.

Rozdział 5 charakteryzuje technologię i technikę malarską Liu Kanga z okresu szanghajskiego (1933-1937) w oparciu o wyniki badań 12 reprezentatywnych obrazów. Ustalono, że atrakcyjna kolorystyka obrazów bazuje na zastosowaniu nieskomplikowanych mieszanin pigmentów. Artysta powszechnie używał ultramaryny, łącząc ją chętnie z viridianem, żółcią żelazową, żółcieniami chromianowymi lub błękitem pruskim. W ten sposób tworzył np. zielenie. Na kolory żółte i brązowe składały się żółcień i czerwień żelazowa oraz żółcień chromianowe. Identyfikowano także umbrę. Białe obszary bazowały na bieli cynkowej i barytowej, ewentualnie na litoponie. Nie zaobserwowano obszarów malowanych czarną farbą – w najciemniejszych konturach występuje ultramaryna z błękitem pruskim i odrobiną czerni kostnej. Odnotowano sporadyczne użycie zieleni szwajfurckiej i żółcieni kadmowej. Zidentyfikowano spoiwo olejne.

Nie wykazano rysunku kompozycyjnego na zaprawie - artysta zapewne budował kompozycje za pomocą konturów wykreślonych pędzlem z udziałem rozrzedzonej farby. W następnym kroku kontury te stopniowo wypełniał kolorem. Złożone przedstawienia, które cechuje syntetyczna forma i odejście od konwencji światłodeniowej, były realizowane spontanicznie i szybko. Śmiałe, płaskie uderzeniami pędzla sąsiadują z szerokimi plamami barwnymi, w których farbę nakładano szpachlą. Farba w obrazach była наносzona na zasadzie 'mokre w mokre'. Pozostawiano częściowo odstonięte fragmenty białej zaprawy. Wprowadzano ciemne i kręte kontury przypominające chińską kaligrafię. Uszczegóławiano formy linami wydrapywanymi twardym narzędziem w mokrej farbie.

Wartością dodaną tego artykułu są ustalenia dotyczące tego, jakich producentów materiałów malarskie były dostępne w handlu, w ówczesnym Szanghaju. Liu Kang miał możliwość zakupu farby

artystycznych lokalnej produkcji firmy *Marie and Eagle* oraz importowanych marki *Reeves* lub marki *Winsor&Newton*.

W **artykule 6** przedstawiono wyniki badań dwóch obrazów Liu Kanga: *Climbing the hill* z kolekcji NGS i *View from St. John's Fort* z kolekcji rodziny artysty, których głównym celem było ustalenie prawidłowego czasu ich powstania oraz proveniencji. Przekazy ustne sugerowały podobne okoliczności powstania, natomiast daty na obrazach temu przeczyły. Artykuł stanowi potwierdzenie skuteczności takich badań ponadto pozwala lepiej zrozumieć praktykę malarską lat 40. XX wieku. Ustalono, że oba obrazy powstały ok. roku 1948/1949 na wcześniejszych kompozycjach, przy czym *Climbing the hill* namalowano na obrazie z okresu szanghajskiego (1933-1937), zaś *View from St. John's Fort* z okresu paryskiego (na kraje widoczna data 1931/cechy podobrazia typowe dla okresu paryskiego). Na archiwalnej fotografii obrazu *Climbing the Hill* w lewym dolnym rogu widać sygnaturę artysty i datę 1948 lub 1949. Ustalono, że w ramach autorskiej korekty tej części obrazu sygnatura i data zostały zamalowane, a data 1937, którą widać dzisiaj, została naniesiona przez artystę w niewiadomym czasie, być może podczas przygotowań do wystawy w 1993 roku artysta, kiedy artysta nie pamiętał już dobrze okoliczności powstania obrazu.

W artykule podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego Liu Kang użył starych podobraz. Rozpoznano słabą aktywność środowiska artystycznego w Singapurze we wczesnych latach powojennych, a zatem popyt na materiały artystyczne musiał być niski. Importowane materiały mogły być niedostępne dla artystów z ograniczonymi środkami finansowymi. Porównanie palety barwnej obu obrazów ujawniło dominującą rolę błękitów, zieleni i żółcieni i użycie prawie identycznych mieszanin pigmentów na bazie ultramaryny, błękitu pruskiego, viridianu, bieli ołowiowej, żółcieni chromowej oraz żółcieni i czerwieni żelazowych.

Artykuł 7 charakteryzuje ewolucję technologii i techniki malarskiej w okresie od 1950 do 1958 roku tj. w czasie krystalizowania się głównych zasad nowego stylu Nanyang, którego Liu Kang był współtwórcą. Badano 10 reprezentatywnych obrazów. Stwierdzono, że najczęściej używał w tym czasie lnianych płócien fabrycznych o 13-15 na 1 cm, z dwuwarstwowymi zaprawami olejnymi zawierającymi w swoim składzie kredę, litopon i/lub biel barytową, biel cynkową, biel ołowiową oraz biel tytanową, wymieszanymi w różnych proporcjach, w zależności od warstwy. Obok pigmentów już identyfikowanych we wcześniejszych fazach artystycznych stwierdzono obecność kilku nowych takich jak błękit manganowy, ceruleum, błękit ftalocyjaninowy, zieleń ftalocyjaninowa, żółcień cynkowa i czerwień naftolowa AS-D, ale nie zaobserwowano zwiększenia ich roli wraz z upływem czasu. Zidentyfikowano spoiwo olejne. W procesie twórczym wyróżniono etap kształtowania koncepcji z udziałem szkiców rysunkowych i fotografii interesującego motywu. Zwrócono uwagę na swobodę w użyciu pędzla i szpachli malarskiej z jednej strony, ale umiar w użyciu środków wyrazu, z drugiej strony. Wskazano na obecność impastów uwypuklających formę, ciemnych i białych konturów oraz linii wydrapywanych twardym narzędziem w świeżej farbie. Białe kontury wynikały najczęściej z wyeksponowania białej zaprawy. Malarz w ten sposób uzyskiwał efekt podobny jak w technice batiku, a to uznano za jego osobisty wkład w styl Nanyang. Tym razem znowu potwierdzono wtórne wykorzystywanie płócien z namalowanymi wcześniej obrazami. Praktyka ta wymuszała malowanie białych konturów w kompozycjach upodabnianych do wyglądu batiku, a niweczyło zamierzony efekt i obniżało jakości niektórych obrazów.

Artykuł 8 prezentuje wyniki badań ośmiu obrazów z przedstawieniem aktów kobiecych. Przede wszystkim analizowano ewolucję techniki malarskiej oraz dobór pigmentów użytych do malowania karnacji. Dzieła malarskie reprezentują dwa okresy: 1. 1927-1954 - pierwsza połowa kariery i 2. 1992-1999 - dojrzałe lata. Okres od ok. 1954 do 1992 nie ma swojej reprezentacji z powodu narzuconego przez władze Singapuru zakazu malowania i prezentowania aktów. Wszystkie obrazy namalowano farbami olejnymi. Jasne odcienie karnacji uzyskiwano najczęściej poprzez dodatek żółcieni żelazowych, chociaż były one też zastępowane mieszaniną umbry, czerwieni organicznej i czerni kostnej. Czasami zdarzał się dodatek błękitu kobaltowego. Są obrazy, w których zrezygnowano z realistycznego sposobu oddawania tonacji skóry i użyto np. różowej farby na bazie czerwieni żelazowej czy też wykorzystano zestaw takich pigmentów jak: żółte, pomarańczowe

i czerwone kadmy oraz czerwień organiczną. W jednym z najpóźniejszych obrazów do malowania karnacji artysta zastosował kontrastujące i uzupełniające się kolory - oprócz żółcieni i czerwieni żelazowych oraz czerwieni organicznej zidentyfikowano żółcienie chromianowe, ultramarynę i błękit pruski. Badania ujawniły istotną rolę studiów rysunkowych w rozwoju koncepcji przedstawień, chociaż tylko w jednym obrazie potwierdzono obecność wstępnego rysunku. Wydaje się, że ogólny zarys kompozycji malarskiej był wykreślany w sposób syntetyczny swobodnymi pociągnięciami pędzla.

Artykuł 9 omawia nietypowe rozwiązania techniczne zastosowane w pejzażach górskich (11 przykładów) z lat 1977-1996 reprezentujących odrębny nurt w twórczości Liu Kanga, zainicjowany podróży do Chin i fascynacją górami Huangshan i Guilin. Wykazano, że większość obrazów namalowano na płytach pilśniowych bez warstwy zaprawy. Na jednym podobrazu zachował się znak fabryczny: Masonite® Presdwood®. Wykazano również, że dominującym narzędziem malarskim była szpachla, a warstwy malarskie posiadają rozbudowaną fakturę. Być może owa technika, nietypowa dla Liu Kanga, wymusiła zastosowanie sztywnego podłoża, co również było wyjątkiem w kontekście całego jego dorobku. Zaobserwowano też inne zależności. Jeśli w podobrazu występuje gęste płótno bawełniane to posiada jednowarstwową zaprawę na bazie mieszaniny litoponu i/lub bieli barytowej i cynkowej z dodatkiem bieli ołowiowej. Płótna lniane natomiast, bez względu na gęstość, mają zaprawy dwuwarstwowe. Obie warstwy składają się z tych samych składników (kreda, litopon i/lub biel barytowa, biel cynkowa, biel ołowiowa, biel tytanowej), jednakże zmieszanych w różnych proporcjach. W warstwie dolnej dominują gruboziarniste składniki, w górnej drobnoziarniste. Ustalono, że artysta posługiwał się ograniczoną lecz spójną paletą barw (z dominantą ultramaryny, żółcieni i czerwieni żelazowych, viridianu i bieli tytanowej). Sporadycznie sięgał po: błękit pruski, błękit kobaltowy, błękit ftalocyjaninowy, zieleń ftalocyjaninową, czerwień naftolową AS-D, umbre, żółcienie chromianowe, żółcień kadmową, żółcień azową Hansa G, litopon i/lub biel barytową, biel cynkową oraz czerń kostną. Dowiedziono, że używał farb olejnych firm: *Royal Talens*, *Rowney* i *Winsor&Newton*, a także ze swoich starych zapasów. Obszerny materiał pomocniczy w postaci fotografii i rysunków, do którego dotarli autorzy artykułu, oraz ponowne wykorzystywanie przez autora odrzuconych kompozycji sugerują, że artysta malował w pracowni, a nie w plenerze.

W **artykule 10**, w oparciu o analizę 25 obrazów powstałych w przeciągu siedmiu dekad, dokonano zestawienia intrygujących cechy techniki malarskiej Liu Kanga. Podjęto także próbę wyjaśnienia ich przyczyn/celowości. Do cech tych należą: autorskie retusze, *pentimenti*, ponowne wykorzystanie odrzuconych kompozycji malarskich oraz malowanie na odwrociach gotowych obrazów. Cechy te mają istotny wpływ na estetykę dzieł, mogą być decydujące przy ustalaniu proveniencji lub datowaniu. Powinny również być uwzględniane przy planowaniu konserwacji i ekspozycji. *Pentimenti* mogą świadczyć o determinacji malarza na drodze dochodzenia do zamierzonych efektów, albo przeciwnie, o jego niezdecydowaniu. Wyjątkowe jest to, że *pentimenti* Liu Kanga zakrywają czasami pierwotne sygnatury i daty, a kolejne daty naniesione przez artystę nie muszą się zgadzać z rzeczywistym czasem powstania dzieła lub jego korektą. Praktyka malowania na wcześniejszych dziełach, w pierwszym okresie twórczości mogła wynikać z sytuacji finansowej oraz braku pewnych materiałów malarskich, natomiast w latach 1950-1990 były to już względy praktyczne, a nie finansowe. Jednym z powodów zamalowywania wcześniejszych kompozycji był też ich zły stan zachowania, chociaż z drugiej strony malarz retuszował nawet rozległe ubytki w tych kompozycjach, z których był zadowolony. Obrazy dwustronnie malowane są charakterystyczne dla okresu paryskiego i małajskiego. Jak się sądzi to odzwierciedlenie trudności finansowych, ale i chęci zachowania dzieł, w jego mniemaniu udanych. Na kanwie ustaleń podjęto dyskusję nt. etyki zabiegów konserwatorskich w zakresie retuszy i przemalowaniach autorskich Liu Kanga.

Artykuł 11 podsumowuje rozległe badania techniki i technologii malarskiej Liu Kanga zaprezentowane w serii publikacji (badania 97 obrazów). Wyodrębnione zostały cechy kluczowe dla kolejnych okresów stylistycznych, które pozwalają prześledzić ewolucję w doborze materiałów i technik malarskiej na przestrzeni okresu twórczego.

Artysta stosował najczęściej fabryczne płótno lniane z zaprawą olejną. Fabryczne płótno bawełniane było typowe dla okresu szanghajskiego. Zaprawy klejowe lub emulsyjne pojawiały się

wyłącznie w okresie paryskim i szanghajskim. Artysta sporadycznie stosował niezagruntowane płyty pilśniowe. We wczesnym okresie twórczości dominowały podobrazia o małych formatach, w miarę rozwoju kariery artysta coraz chętniej sięgał po formaty większe. Paleta kolorystyczna była oszczędna. Artysta powszechnie stosował viridian, ultramarynę, błękit pruski, żółcienie chromowe i chromianowe, żółcienie kadmowe, żółcienie i czerwienie żelazowe oraz czerwienie organiczne. Sporadycznie używał błękitu kobaltowego, ceruleum, fioletu kobaltowego, błękitu manganowego oraz błękitu i zieleni ftalocyjaninowych. Stosowanie bieli ołowiowej zanika w latach 70. XX wieku, na rzecz bieli tytanowej. Żółcień kobaltowa i zieleni szwajfurckiej wychodzą z palety w latach 50. XX wieku. Artysta zmieniał środki wyrazu, ale pozostał wierny technice olejnej. Koncepcja obrazu była wypracowywana za pomocą rysunków, szkiców akwarelowych i dokumentacji fotograficznej – w obrazach brak jedna mechanicznie przeniesionego rysunku kompozycyjnego. Ten mógł być wykonywany przy udziale rozrzedzonej farby, śmiałyymi pociągnięciami pędzla. Farby nakładał drobnymi dotknięciami lub pociągnięciami narzędzia – tak było we wczesnym etapie twórczości gdy opracowywał złożony modelunek światłocieniowy. Nieco później dominujące stały się płaskie plamy koloru, by u schyłku kariery wypracowywać puentylistyczne i impastowe efekty.

Podsumowując stwierdzam, że zakładane cele zostały osiągnięte. Scharakteryzowano warsztat malarski Liu Kanga, poszerzono stan wiedzy o jego malarstwie i malarstwie w ogóle, wyjaśniono przyczyny niepokojących zawirowań optycznych w obrazach, unaoczniiono (dokumentacje konserwatorskie) możliwości wykorzystania pozyskanej wiedzy.

Pochwalam bardzo klarowną i spójną koncepcję badań i pracy doktorskiej, rozległy zakres badań, rzetelne podejście do badań, wnikliwą analizę wyników, dobre wykorzystanie potencjału metod badawczych – przede wszystkim techniki ATR-FTIR, komunikatywną formę przekazu. Dostaliśmy nie tylko wykazy pigmentów typowe dla obrazów i okresów, ale uchwycono zarówno te najchętniej stosowane, jak i pojawiających się sporadycznie. Ponadto doprecyzowano sposoby łączenia pigmentów w mieszaniny. Warto podkreślić, że nie zatrzymano się na identyfikacji pigmentów mineralnych, a tak często bywa w podobnych projektach, lecz wykazano obecność dużej grupy pigmentów organicznych, które na początku XX wiek coraz liczniej wchodziły do użycia w malarstwie artystycznym. Ujawniono także rodzaje substratów w pigmentach lakowych. Jedyne element, który pozostawia pewien niedosyt to brak uszczegółowienia rodzaju spoiw olejnych lub białkowych.

Stwierdzam, że recenzowana praca doktorska pokazuje szeroką wiedzę i umiejętności badawcze doktoranta oraz stanowi oryginalne rozwiązanie ważnego problemu naukowego i wnioskuje o dopuszczenie mgra Damiana Lizuna do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Zofia Kaszowska