

Streszczenie pracy doktorskiej w języku polskim

Tytuł: Interdyscyplinarne badania materiałów malarskich i techniki w obrazach singapurskiego artysty Liu Kanga (1911–2004)

Słowa kluczowe: Liu Kang, podobrazia malarskie, pigmenty, przemalowania, pentimenti, obrazy dwustronnie malowane, Shanghai Art Academy, styl Nanyang, IRFC, X-RAY, RTI, MA-XRF, PLM, SEM-EDS, FTIR

Praca doktorska podejmuje zagadnienie techniki i technologii malarskiej jednego z najwybitniejszych singapurskich artystów Liu Kanga (1911–2004). Ponad siedemdziesięcioletnia kariera artystyczna Liu Kanga wykazuje silne wpływy modernizmu, a także tradycyjnego chińskiego malarstwa tuszem. Oba te źródła inspiracji znalazły się w zakresie jego zainteresowań podczas studiów artystycznych w dwóch wielkich stolicach kultury Wschodu i Zachodu początku dwudziestego wieku – Szanghaju i Paryżu. Artysta studiował w Akademii Artystycznej Xinhua w Szanghaju (1926–1928) w okresie istotnych reform społecznych oraz debaty podejmowanej w kręgach artystycznych nad ożywieniem pogrążonego w konserwatyzmie chińskiego malarstwa. Dalszą edukację artystyczną Liu Kang kontynuował w Académie de la Grande Chaumière na Montparnassie (1929–1932), a kilkuletni pobyt w Paryżu zainicjował jego fascynację przede wszystkim twórczością Matisse’a, a także Cézanne’a, Gauguina i van Gogha, do których twórczości nawiązywał w trakcie swojej późniejszej kariery. Wyrazem uznania dla talentu Liu Kanga w trakcie pobytu w Paryżu było dwukrotne przyjęcie jego obrazów na Salon d’Automne w latach 1930 i 1931.

Jednym z największych osiągnięć artystycznych Liu Kanga jest jego udział w rozwoju stylu malarskiego Nanyang, który był praktykowany przez chińskich malarzy-migrantów w Singapurze od późnych lat 40. do 60. XX wieku. Koncepcja stylu została oparta na zobrazowaniu aspektów życia lokalnych społeczności Azji Południowo-Wschodniej za pomocą środków wyrazu asymilujących wpływy szkoły paryskiej oraz chińskiego tradycyjnego malarstwa tuszem. W historii stylu Nanyang Liu Kang ma szczególne miejsce, głównie dzięki wprowadzeniu stylistycznej innowacji nawiązującej do techniki batik. Mimo że styl ten z biegiem czasu stracił na swojej atrakcyjności, artysta często do niego wracał w swoich późniejszych pracach malarskich. Jego twórczość, jako całość, jest stylistycznie zróżnicowana za sprawą nieustannych poszukiwań

nowych źródeł inspiracji, podejmowania porzuconych wcześniej tematów, eksperymentowania z nowymi technikami malarskimi, co skutkowało niezamierzonymi efektami wizualnymi.

Bibliografia dotycząca twórczości Liu Kanga, artysty uznawanego powszechnie za ikonę malarstwa singapurskiego i współtwórcę regionalnego stylu, jest stosunkowo skromna i zawiera się w kilku dysertacjach i opracowaniach zbiorowych w większości omawiających jego działalność w kontekście innych lokalnych twórców lub stylu Nanyang. Inne materiały źródłowe obejmują liczne katalogi wystaw, artykuły prasowe, wywiady oraz dokumenty telewizyjne. Ponadto, żaden z autorów nie podjął się zadania scharakteryzowania warsztatu malarskiego artysty w sposób koherentny lub omówienia wybranych aspektów jego techniki i używanych materiałów.

Głównym celem badań było stworzenie spójnego poglądu na warsztat artysty poprzez wyodrębnienie zasadniczych cech techniczno-technologicznych dla jego kluczowych okresów stylistycznych oraz prześledzenie ewolucji doboru materiałów i techniki malarskiej na przestrzeni jego twórczości. Ponadto istotnym zadaniem było wyjaśnienie przyczyn obecności modyfikacji malarskich oraz niekonwencjonalnych rozwiązań stylistyczno-technicznych wpływających na estetykę dzieł artysty. Konieczne zatem było szczegółowe rozpoznanie rodzajów i sposobu przygotowania podobraz malarskich, struktury i chemicznej kompozycji zapraw oraz warstw malarskich, a także określenie roli studiów przygotowawczych w procesie twórczym artysty.

Przedmiotem badań uczyniono 97 obrazów Liu Kanga z kolekcji National Gallery Singapore oraz rodziny artysty w Singapurze namalowanych w okresie od 1927 do 1999 roku. Obrana metodyka dała pierwszeństwo badaniom nieinwazyjnym, których wyniki określiły zakres kolejnych technik analitycznych. Zakres technik nieinwazyjnych objął rejestrację obrazów za pomocą światła widzialnego, fluorescencji wzbudzonej ultrafioletem, reflektografii w ultrafiolecie, bliskiej podczerwieni, fałszywej podczerwieni, obrazowania z transformacją odbicia i rentgenografii. Ponadto warstwy malarskie były analizowane przy użyciu mikroskopii cyfrowej oraz rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej. W następnym etapie pobrano 152 próbki włókien podobraz płóciennych oraz 448 próbek warstw malarskich i zapraw do szczegółowych badań analitycznych, stosując mikroskopię polaryzacyjną, skaningowy mikroskop elektronowy ze spektrometrem dyspersji energii promieniowania rentgenowskiego oraz spektroskopię w podczerwieni z transformatą Fouriera stosując technikę osłabionego całkowitego wewnętrznego odbicia. Istotnym elementem metodologii były badania materiałów archiwalnych z kolekcji

rodziny artysty oraz studia katalogów i reklam materiałów artystycznych z okresów odpowiadających aktywności malarskiej Liu Kanga. Zebrane w ten sposób informacje były pomocne w interpretacji wyników badań analitycznych, ale także umożliwiły częściowe rozpoznanie dostępności materiałów artystycznych w trzech głównych miejscach działalności malarskiej Liu Kanga – Paryżu, Szanghaju i Singapurze.

Rozprawę doktorską stanowi jedenaście artykułów naukowych oraz cztery dokumentacje konserwatorskie. Artykuły zestawiono w kolejności odpowiadającej głównym okresom stylistycznym artysty oraz jego cykлом tematycznym:

- okres paryski (1929–1932),
- okres szanghajski (1933–1937),
- okres emigracji na Półwyspie Malajskim i poszukiwanie nowego stylu (1937–1949),
- udział w rozwoju stylu Nanyang (1950–1960),
- cykl aktów kobiecych (1927–1954 oraz 1992–1999),
- cykl chińskich pejzaży górskich Huangshan i Guilin (1977–1996).

Intrygujące cechy praktyki malarskiej artysty oraz związaną z nimi problematykę konserwatorską zaprezentowano w kolejnym artykule. Cykl zamyka publikacja podsumowująca rezultaty wszystkich badań i charakteryzująca technikę i technologię malarską Liu Kanga na przestrzeni całego okresu jego pracy twórczej.

Zabiegi konserwatorskie zostały wykonane na czterech obrazach wytypowanych przez National Gallery Singapore na stałą wystawę. Zastosowane rozwiązania konserwatorskie wykorzystywały kombinację działań prewencyjnych i inwazyjnych. Istotną rolę w przeprowadzeniu działań konserwatorskich odgrywało kompleksowe zrozumienie techniki malarskiej artysty w trakcie całej jego kariery artystycznej, wyjaśnienie przyczyn obecności modyfikacji malarskich oraz niekonwencjonalnych rozwiązań stylistyczno-technicznych wpływających na estetykę dzieł z kolekcji NGS.

Badania ujawniły kilka kluczowych aspektów praktyki malarskiej Liu Kanga. Preferowanymi przez artystę podobraziami malarskimi były fabryczne płótna lniane o zróżnicowanej gęstości z olejnymi zaprawami. Fabryczne płótna bawełniane były typowe dla okresu szanghajskiego. Zaprawy klejowe lub emulsyjne były stosowane przez artystę wyłącznie

w okresie paryskim i szanghajskim. Oprócz podobrazí płóciennych artysta sporadycznie stosował niezagruntowane płyty pilśniowe. Częste malarstwo plenerowe typowe dla okresu paryskiego i szanghajskiego charakteryzuje się stosowaniem małych podobrazí malarskich, ale w miarę rozwoju kariery Liu Kang zaczął chętniej wykorzystywać większe formaty.

Paleta kolorów używanych przez artystę była oszczędna. Artysta powszechnie stosował viridian, ultramarynę, błękitu pruski, żółcienie chromowe i chromianowe, żółcienie kadmowe i ich warianty, żółcienie i czerwienie żelazowe oraz czerwienie organiczne. Natomiast bardzo sporadycznie używał błękitu kobaltowego ceruleum, fioletu kobaltowego, błękitu manganowego oraz błękitu i zieleni ftalocyjaninowych. Rola bieli ołowiowej na paletce artysty została zredukowana w latach 70. XX wieku, natomiast wzrosło znaczenie bieli tytanowej w latach 80. i 90. XX wieku. Artysta zaprzestał używania żółcieni kobaltowej i zieleni szwajfurckiej w latach 50. XX wieku.

Źródła archiwalne udokumentowały, że w latach 80. i 90 XX wieku artysta posługiwał się między innymi farbami olejnymi produkcji Royal Talens i Rowney, w które zaopatrywał się wówczas dużych ilościach. Liu Kang wykorzystywał także farby ze starych zapasów. W związku z tym jest możliwe, że podczas sesji malarskich mieszał farby różnych producentów wyprodukowane w różnych okresach.

Proces koncepcyjny poprzedzający właściwą pracę malarską obejmował opracowywanie kompozycji za pomocą rysunków, szkiców akwarelowych lub w fotograficznym dokumentowaniu wybranych motywów. Stosowanie przez Liu Kanga rysunków wstępnych na podobrazích pozostaje stosunkowo nieznane prawdopodobnie z powodu ograniczonej penetracji NIR grubych warstw malarskich. Jednakże rysunki przygotowawcze i fotografie umożliwiły artyście sprawne określenie kompozycji malarskiej na podobrazíu za pomocą kilku pociągnięć pędzla i z pominięciem etapu rysunku przygotowawczego.

Wyniki badań ukazały zróżnicowaną technikę malarską, która odzwierciedlała doświadczenia i inspiracje artystyczne nabyte w Paryżu, Szanghaju, Malajach i ostatecznie w Singapurze oraz w trakcie różnych podróży artystycznych. Artysta nakładał farbę drobnymi dotknięciami lub pociągnięciami narzędzia, przechodzącymi w złożone światłocieniowe modelowanie form, które wyewoluowało w płaskie plamy kolorystyczne, a u schyłku kariery, w puentylistyczne i impastowe wykończenie w technice mokre na mokre lub mokre na suche. Artysta

wcześniej wyrażał zainteresowanie efektami optycznymi uzyskanymi poprzez eksponowanie białego koloru zaprawy. Jednakże od lat 50. upodobanie to stało się elementem rozpoznawczym jego techniki malarskiej inspirowanej batikiem. Ponadto badania wykazały, że Liu Kang czasami odchodził od wypracowanej konwencji malarskiej stylu Nanyang i chętnie eksperymentował z nowymi środkami artystycznego wyrazu, zachowując jednak konserwatywną postawę w doborze materiałów malarskich i unikał eksperymentowania z nowymi typami farb artystycznych.

Praktyka artystyczna Liu Kanga charakteryzuje się także niekonwencjonalnymi rozwiązaniami, takimi jak retusze, pentimenti, a także ponowne wykorzystanie odrzuconych kompozycji malarskich oraz malowanie na ich odwrociach. Słaba jakość retuszy wykonanych przez artystę mogła wynikać z postępującej choroby oczu, na którą cierpiał od lat 80. XX wieku. Pentimenti mogą sugerować, że artysta zmieniał koncepcję swojego dzieła w trakcie pracy, mimo że wykonywał obszerne prace przygotowawcze, takie jak rysunki czy dokumentację fotograficzną interesujących motywów. Ograniczenia finansowe, zróżnicowana dostępność materiałów artystycznych, zły stan zachowania obrazów, a także temperament artysty odpowiadały za decyzję artysty o pozostawieniu dzieł w stanie nieskończonym lub o ich odrzuceniu i ponownym wykorzystaniu jako podobrazia malarskie.

Prace badawcze umożliwiły zrozumienie techniki malarskiej artysty oraz wyjaśnienie przyczyn obecności modyfikacji malarskich oraz niekonwencjonalnych rozwiązań stylistyczno-technicznych wpływających na estetykę dzieł. Tym samym możliwe było poprawne zdiagnozowanie stanu zachowania i poprawne przeprowadzenie zabiegów konserwatorskich dzieł artysty wytypowanych przez kuratorów National Gallery Singapore na stałą ekspozycję.

Dodatkowym osiągnięciem badawczym jest częściowe udokumentowanie dostępności materiałów malarskich w trzech ważnych ośrodkach działalności artystycznej Liu Kanga: w Paryżu, Szanghaju i Singapurze.

Wyniki badań mogą pomóc historykom sztuki w ewaluacji techniki malarskiej artysty, a konserwatorom w diagnozowaniu stanu zachowania oraz w planowaniu zabiegów konserwatorskich. Zebrane wyniki badań mogą być użyteczne w studiach nad autentycznością prac przypisywanych artyście. Ponadto, przedstawione informacje stanowią podstawę do przyszłych badań skoncentrowanych na praktyce malarskiej innych współczesnych Liu Kangowi artystów z Singapuru i Azji Południowo-Wschodniej.