

Korea: Five Artists Five Hinsek (White), 1975: Identidad y Nacionalismo en el Dansaekhwa

Bárbara Sarmentera Vázquez

Máster Universitario de Estudios de Asia Oriental



MÁSTERES
DE LA UAM
2020-2021

Facultad de Filosofía y Letras



MUEAO

MÁSTER UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS DE ASIA ORIENTAL

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Curso 2020-2021

Título	<i>Korea: Five Artists Five Hinsek (White)</i> , 1975: Identidad y Nacionalismo en el Dansaekhwa
Título (inglés)	<i>Korea: Five Artists Five Hinsek (White)</i> , 1975: Identity and Nationalism in Dansaekhwa
Alumno/a	Bárbara Sarmentera Vázquez
Tutor/a	Daniel Sastre de la Vega
Convocatoria	Septiembre

“La historia y la mirada libran una dura batalla en el centro de esa constante que denominamos tradición.”

Brian O'Doherty. *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. (1986)

Índice

RESUMEN	1
ABSTRACT	1
1. INTRODUCCIÓN	2
1.1. Objetivos y metodología	3
2. CONTEXTO HISTÓRICO	6
2.1. Periodo Colonial (1910-1945)	6
2.2. División y Guerra de Corea (25 junio 1950 – Armisticio 27 julio 1953)	10
2.3. Tendencias socioculturales y artísticas en las décadas de 1960-1970	12
3. MARCO TEÓRICO	16
3.1. Nacionalismo e Identidad Cultural	16
3.2. Dansaekhwa	21
3.2.1. La reconstrucción del arte abstracto: Génesis del Dansaekhwa	23
3.2.2. Formación y Características del Dansaekhwa: Exposición <i>Korea: Five Artists Five Hinsek (White)</i> (1975)	28
3.2.3. Park Seo-bo	32
3.2.4. Lee Ufan	35
4. ANÁLISIS: Exposición <i>Korea: Five Artists Five Hinsek (White)</i>	38
5. CONCLUSIONES	43
6. BIBLIOGRAFÍA	45
7. IMÁGENES	50
8. GLOSARIO	59

RESUMEN

En este Trabajo de Fin de Máster pondremos el foco en la exposición *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)* (1975) de Tokio para estudiar la creación del movimiento monocromático Dansaekhwa que tuvo lugar en el contexto de la Cuarta República surcoreana (1972-1981), un momento en el que el gobierno de Park Chung-hee abogaba por una Corea del Sur moderna, con identidad propia y capaz de competir a nivel internacional. La creación de este “movimiento artístico” imprescindible para forjar la nueva identidad surcoreana refleja la instrumentalización de la cultura por parte del gobierno además de simbolizar el verdadero despegue de un arte ya independiente del marco conceptual del arte japonés. En este escenario, Japón se sitúa como cabeza de puente en los comienzos de la internacionalización del arte contemporáneo surcoreano gracias a figuras como Lee Ufan y Park Seobo, quienes pasarán a ser piezas clave dentro de la búsqueda de las puertas a Occidente.

Palabras clave: Corea del Sur, Arte Contemporáneo, *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)*, Dansaekhwa, Japón

ABSTRACT

In this Master's Thesis we will focus on the exhibition *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)* (1975) in Tokyo to study the creation of the monochrome Dansaekhwa movement that took place in the context of the South Korean Fourth Republic (1972-1981), a time when the Park Chung-hee government advocated a modern South Korea, with its own identity and capable of competing internationally. The creation of this "artistic movement" essential to forge the new South Korean identity reflects the instrumentalization of culture by the government as well as symbolizing the true take-off of an art already independent of the conceptual framework of Japanese art. In this scenario, Japan is positioned as a bridgehead at the beginning of the internationalization of South Korean contemporary art thanks to figures such as Lee Ufan and Park Seobo, who will become key pieces in the search for doors to the West.

Keywords: South Korea, Contemporary Art, *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)*, Dansaekhwa, Japan

1. INTRODUCCIÓN

Japón ha formado parte de la historia coreana gran parte del siglo XX. Desde el año 1910, momento en el que comenzaron los 35 años de colonización de la península por parte del país nipón, el mundo del arte fue dirigido e impartido bajo el sesgo japonés, el cual tomaba a Occidente como referente. Finalizado el periodo colonial y la Guerra de Corea, con una península dividida entre el Norte y el Sur, los artistas surcoreanos plantearon una reinterpretación de la identidad coreana a través del arte, para ello, se adentraron en la experimentación individual con la materia generando un amplio abanico de obras abstractas donde el proceso tenía más importancia que el resultado.

Esa búsqueda identitaria no era exclusiva del mundo del arte. Con una Corea del Sur al fin libre de las cadenas japonesas e inmersa en una acelerada modernización del país, el gobierno de Park Chung-hee (1917-1979) propuso estrategias de integración nacional a través del nacionalismo cultural, un nuevo punto de vista cultural y social basado en las tradiciones y la singularidad coreana. El papel de Japón ahora era diferente, la sociedad coreana al igual que el gobierno era consciente de la necesidad de internacionalizarse para conseguir sus propósitos de convertirse en un país lo suficientemente moderno como para competir con la hegemonía euroamericana y era precisamente en Japón donde las oportunidades de internacionalización eran mayores. Con el foco en el país nipón, muchos artistas se marcharon al archipiélago a intentar forjarse una carrera artística a la vez que generaban lazos y conexiones entre ambos países.

Para conseguir concordar estas intenciones a nivel artístico, en el presente trabajo presentamos dos pilares importantes. Por un lado, Lee Ufan (n.1936), quien debido a su condición *zainichi* representaba el encaje japonés que aporta la pátina de la respetabilidad frente a la crítica japonesa de todo lo surcoreano que estaba ocurriendo y, por otro lado, Park Seobo (n.1931) quien con el respaldo del gobierno y su posición en Corea del Sur conseguía la difusión fuera de las fronteras del país. Ambos se convierten así en piezas clave dentro de la búsqueda de esas puertas a Occidente.

Desde finales de la década de 1960, tras la firma del Tratado de Relaciones entre Corea del Sur y Japón el 22 de junio de 1965, el arte emergente surcoreano comenzó a ser una de las principales herramientas de intercambio fuera de sus fronteras, suscitando

también el interés del país vecino. El movimiento abstracto monocromático de Corea del Sur comenzó a tomar relevancia, y en 1968, en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, tuvo lugar la exposición *Contemporary Korean Painting*, una muestra que, a pesar de obtener una crítica poco favorable, marcó el primer intercambio artístico entre los dos países desde la liberación de Corea del gobierno colonial japonés en 1945, señalando con su celebración, la intención de colaboración y amistad entre ambos.

Al poco tiempo, tuvo lugar la exposición *Korea: Five Artists, Five Hisek (White)* de 1975 en la Tokyo Gallery de Ginza, Tokio, una muestra que marcó un hito en la historia del arte surcoreano enmarcándola como el principio del despegue del arte contemporáneo en el país, y origen del estilo más reconocido, el movimiento monocromático Dansaekhwa. Estilo que, a partir de ese momento, se convertiría en la cara visible del arte surcoreano dentro y fuera de sus fronteras. Sin embargo, consideramos que no se ha explorado en profundidad el modo en el que tuvo lugar la formación del Dansaekhwa como movimiento artístico en el sur de la península. Los autores que han abordado esta corriente solo han puesto en el punto de mira la contradicción en su significado literal y el momento en el que se originó, ignorando las incongruencias estilísticas y el individualismo técnico y teórico de los artistas que lo conforman. Por lo que, ¿sólo su terminología debería revisarse? Teniendo en cuenta la definición de movimiento y estilo artístico de Étienne Souriau y el modo en el que los artistas considerados parte de este singular estilo artístico desarrollaban su trabajo, abordaremos los factores clave en la formación e intenciones del Dansaekhwa a través del análisis de las obras presentadas en la exposición *Korea: Five Artists, Five Hisek (White)* considerada el punto de partida de dicho movimiento.

1.1. Objetivos y metodología

El objetivo principal de este Trabajo de Fin de Máster es exponer la relevancia del movimiento Dansaekhwa en la internacionalización del arte surcoreano durante el gobierno de Park Chung-hee además de evidenciar las redes de contactos entre Japón y Corea del Sur que se derivaron de su formación. Para ello, estudiaremos la exposición *Korea: Five Artists, Five Hisek (White)* realizada en Japón en 1975, dentro de su contexto histórico y artístico.

Así mismo, para cumplir esta finalidad, proponemos una serie de objetivos específicos. En primer lugar, realizar un breve recorrido histórico de las relaciones entre Japón y Corea desde la colonización de la península (1910-1945) destacando los momentos más relevantes para el tema que nos atañe. En segundo lugar, analizar las obras *Work 74-1* de Kwon Young-woo (1926-2013), *Ècriture No.9-74* (1974) de Park Seobo, *Simultaneity 73-14* (1973) de Suh Seung-won (n.1941), *Variable Consciousness 74-3* (1974) de Hur Hwang (n.1943) y *Situation C* (1974) de Lee Dong-yeop (n.1948), presentadas en la exposición *Korea: Five Artists, Five Hinsek (White)* de 1975 con la intención de mostrar las incongruencias estilísticas presentes desde el origen del Dansaekhwa, al igual que la individualidad teórica y técnica de los artistas pioneros del movimiento. En tercer lugar, señalar los discursos e intereses políticos en torno a la creación del Dansaekhwa y la internacionalización del mismo. Y finalmente, en cuarto lugar, revisar las implicaciones de Lee Ufan y Park Seobo con Japón como línea principal de internacionalización del Dansaekhwa y sus relaciones con E.E.U.U.

Como hipótesis se parte de la afirmación de que Japón es una de las piezas que activa el mecanismo de internacionalización del arte surcoreano contemporáneo a través de la exposición *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)* (1975) y el Dansaekhwa como parte de la expansión de la imagen de una Asia moderna a escala global.

La estrategia metodológica del trabajo ha consistido en un enfoque cualitativo mediante el cual se ha realizado un estudio de caso centrado en el análisis de la exposición *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)* de 1975 y el estudio del movimiento Dansaekhwa dentro de su contexto histórico y artístico. Para ello, se partió de una metodología empírica basada en la observación y obtención de conclusiones de gran parte de la obra citada en este trabajo, que tuve oportunidad de ver en mi último viaje al país. En este proceso se centró la atención en los detalles de los cuadros que no son perceptibles a través de su reproducción en pantalla o papel, como texturas, relieves y juegos de sombras que resultaron imprescindibles para la interpretación de las piezas.

Posteriormente, se ha utilizado un método historiográfico donde se realizó una revisión bibliográfica del tema a estudiar. Se comenzó con el estudio de la bibliografía a nivel histórico, sociológico y teórico de la situación del arte coreano durante la ocupación japonesa, la guerra civil y su posguerra para comprender las diferentes influencias que desembocan en el tema principal de la investigación. En este punto, se ha recurrido tanto

a fuentes primarias como secundarias para obtener una visión generalizada con el menor sesgo posible.

Para finalizar, se han realizado métodos de análisis y síntesis de parte de la obra presentada en la exposición *Korea: Five Artists Five Hinsek (White) de 1975*. El criterio principal para seleccionar los cuadros fue tener en cuenta la elección y opinión de la propia organización de la muestra, poniendo así en jaque la verdadera visión en torno al movimiento por parte de la élite artística japonesa y surcoreana del momento, pudiendo justificar de este modo, muchas de las incongruencias estilísticas y técnicas en torno a la creación del Dansaekhwa.

La romanización utilizada para el coreano sigue el sistema de romanización McCune-Reischauer, fórmula propuesta por la universidad para este trabajo. No obstante, pueden encontrarse excepciones cuando se hable de personas y lugares conocidos, que se han establecido como uso estándar de forma diferente (como Lee Ufan o Syngman Rhee). Los nombres coreanos y japoneses aparecen con los apellidos en primer lugar seguido por el nombre. También, existen nombres de artistas coreanos que no siguen las reglas convencionales de romanización, en estos casos, se utilizará la ortografía por la que se reconozca al artista a nivel internacional. En lo referente a los títulos de las obras de arte y exposiciones mencionadas en el trabajo se proporcionan traducidas al inglés propuesto por la propia organización a menos que se indique lo contrario.

Finalmente, cabe señalar que una limitación en este estudio ha sido la barrera lingüística. Se ha tenido que prescindir de la bibliografía escrita en japonés y de muchos de los textos primarios coreanos que se encontraban escritos con caracteres chinos, algo bastante común en literatura y revistas artísticas coreanas de la época dirigidas a una élite conocedora de este tipo de escritura. Por tanto, el trabajo se ha elaborado en base a las producciones y traducciones en lengua inglesa, castellano y coreano (hangul).

2. CONTEXTO HISTÓRICO

2.1. Periodo Colonial (1910-1945)

Durante el Imperio de Corea (1897-1910)¹, la escena artística del país fue alejándose progresivamente de la tradición de China en la que había estado inmersa para dar paso a las influencias que comenzaban a llegar desde Occidente a principios del siglo XX.² A causa de las hibridaciones culturales más antiguas y arraigadas que estaban presentes en la península, tales como el uso de caracteres chinos en el idioma escrito, el budismo o la adopción del neoconfucianismo como filosofía de la élite gobernante; ese nuevo concepto de modernidad que venía abriéndose paso desde Occidente llegó a convertirse en el día a día de la sociedad coreana, viéndose aún más presente durante la Era Colonial Japonesa (1910-1950)³.

Japón, como estrategia imperialista, comenzó a controlar estos primeros intercambios culturales para legitimar su ocupación con el objetivo de modernizar Corea. A partir de ese momento, la modernidad pasaría a ser sinónimo de *occidentalización* y *japonización*, de forma que el pueblo coreano tuvo que definir su propia identidad entre la tradición y las nuevas políticas coloniales japonesas.⁴ Esta situación atrajo una nueva idea de *coreanidad* enfrentada al occidentalismo, la modernización y las políticas del momento que se filtró inevitablemente en el discurso de las creaciones artísticas generando nuevas identidades que serían el punto de partida de las próximas corrientes de posguerra.

¹ El Imperio de Corea fue proclamado por el emperador Gojong (고종, 1852-1919) en noviembre de 1897. Un periodo de monarquía absoluta donde el gobierno trató de modernizar el país hasta la abolición del emperador Sunjong (순종, 1874-1926) el 29 de Agosto de 1910.

² Kim, Youngna, *20th Century Korean Art*, (Londres: Laurence King, 2005), 9 -35

³ Los planes de ocupación japonesa comienzan en mayo de 1910, cuando el ministro de Guerra de Japón, Terauchi Masatake (1852-1919), posterior primer Gobernador General japonés de Corea, recibe órdenes de terminar de controlar la península que, en ese momento, figuraba como protectorado de Japón debido a tratados previos. Finalmente, el 22 de agosto de 1910, Japón tomó el control de Corea a través del Tratado de anexión Japón-Corea firmado por el Primer Ministro Ye Wanyong (1858-1926) y Masatake.

⁴ Park C., *Korean modern art and the conflicts of tradition and modernity*. En Y. S. Chung, S. Y. Kim, K. Chung, y K. B. Wagner, *Korean art from 1953: Collision, Innovation, Interaction* (Londres: Phaiton Press Limited, 2020), 14-39

La política colonial japonesa se instauró con la intención de controlar al resto de países de Asia Oriental y Asia Pacífico bajo la bandera de una Gran Asia Oriental. Japón se apropió del *occidentalismo* alegando que su modernidad era la más avanzada de las naciones que pretendían colonizar y que por ello, debían ser quienes encabezaran esa nueva Esfera de Coprosperidad de la Gran Asia Oriental, identificándose así con las naciones imperiales occidentales. A través de esta estrategia imperialista, el gobierno japonés inculcó en la población coreana la creencia de la imposibilidad de modernizarse por sí sola generando una fuerte influencia en las corrientes de pensamiento de los intelectuales del momento.⁵

Pese a que una modernización coreana pensada bajo el patrón occidental era inevitable, ésta no se introdujo de forma directa por parte de las escuelas euroamericanas, sino que estuvo regida bajo las dinámicas coloniales de su país vecino, Japón. La gran mayoría de los intelectuales del país se fueron a estudiar a Japón y, por tanto, estudiaron estas nuevas corrientes a través de las enseñanzas recibidas mediante libros y escuelas japonesas entre las que filtraban sus propias ideas y no las de su fuente original. Así, esas formas de pensar japonesas se generalizarían rápidamente entre los intelectuales y artistas coreanos.

Los que tenían suficiente capacidad económica y buscaban especializarse en estudios superiores, preferían estudiar en Japón ya que allí disponían de más oportunidades formativas e irónicamente menos discriminación.⁶ A diferencia de en Corea, donde no se fundó ninguna escuela de arte profesional durante el periodo colonial, Japón disponía de la Escuela de Bellas Artes de Tokio, donde en la década de 1910 se formaron la gran mayoría de los artistas coreanos que trabajarían posteriormente el estilo occidental.⁷ De esta forma, los coreanos que optaban por los estudios artísticos en Japón tenían la oportunidad de mostrar su obra en el extranjero, fomentando las comparativas estilísticas e inconscientemente reforzando su identidad coreana. Sin embargo, la mayoría de los artistas coreanos no tenían los medios necesarios para marchar al extranjero a formarse por lo que, hasta la fecha de su cierre en 1920, la mayoría de los estudiantes que querían formación superior de bellas artes acudían de forma gratuita a la Kyōngsōng

⁵ Kim, Y. (2005). *Op. cit.*, 9-35

⁶ Yi Ki-baek, *Han Guksa Sinron (A new history of Korea)*, (Seoul: Iljogak, 1990), 465-466

⁷ Kim, Y. (2005). *Op. cit.*, 16

School of Calligraphy and Painting (*Gyöngsöng sōhwa misul-wōn*)⁸ fundada en 1911 con la ayuda de la antigua familia imperial coreana. No obstante, esta escuela disponía de pocas opciones en lo referente a las nuevas artes occidentales y los estudiantes coreanos recurrían a pequeños estudios de artistas, en su mayoría de japoneses residentes que ya habían estado en contacto previamente con escuelas europeas.⁹

Testigos del posible despegue de las artes coreanas y la nueva etapa artística que empezaba a vislumbrarse, Japón estableció una serie de normas políticas y estéticas para regular las artes a través de la creación de la Exposición de Arte de Chosōn (*Sōnjōn*)¹⁰ en 1922 (Kyōngsōng-Keijō, actual Seúl) inspirada en la Buntentō¹¹, una exposición anual patrocinada por el Ministerio de Educación de Japón.¹² Aquí el gobierno colonial, promovía de forma oficial las pinturas paisajísticas lejos de las realidades sociales cotidianas a las que los coreanos estaban acostumbrados y se desarrollaron términos como *hyangtosaek* (Lit.“color local”) o *joseonsaek* (Lit.“color coreano”) que hacían alusión a los colores de las pinturas al óleo de granjeros y campesinos realizadas por el artista Lee Quede (1913-1965) (Fig.1) junto al característico movimiento minguei (Lit.“arte popular”) de Yanagi Muneyoshi (1889-1961) (Fig.2) conectando ambos estilos con los esfuerzos coloniales de diferenciar la Corea indígena del Japón industrializado.¹³

⁸ El momento de la fundación de la Kyōngsōng School of Calligraphy and Painting, (posteriormente conocida como Koriō Art Institute - Koriō misulhoe) fue la primera vez en la que se utilizó el término *misul* (lit.“arte visual”) de manera oficial en Corea, lo que denotaba la aceptación de los nuevos enfoques artísticos.

⁹ Horlyck, Charlotte, *Korean Art from the 19th Century to the Present*, (Londres: Reaktion Books), 2017, pp.58-60.

¹⁰ La Exposición de Arte de Chosōn (*Sōnjōn*), fue una exposición anual de arte organizada por el gobierno colonial en 1922 y que continuó vigente hasta 1944. La muestra se dividía en las categorías de pintura oriental, pintura occidental y caligrafía, situándose como la primera exposición de arte integral en Corea y el único lugar de exhibición de arte público durante el periodo colonial japonés en la península. No obstante, la participación en la muestra obligaba a los artistas coreanos a ajustarse a las convenciones artísticas y estéticas japonesas y contribuyó a la reducción de las actividades nacionalistas entre los artistas coreanos. (Roe, Jae-ryung, *The Korean War and the visual arts*. En P. West y Suh J.M., *Remembering the forgotten war: The Korean war through literature and art* (Londres: Routledge), 2000, 62)

¹¹ Buntentō (más tarde reorganizada como Teiten) era una exposición japonesa anual inaugurada en 1907 y patrocinada por el Ministerio de Educación de Japón. Dividida en tres categorías (pintura japonesa, estilo occidental y escultura), la muestra tenía como finalidad preservar la tradición del arte japonés mediante la promoción de artistas contemporáneos.

¹² Kim, Youngna, “Yi Insong’s Local colors: Nationalism or Colonialism”, *Oriental Art*, vol.XLVI, No.4 (2000), 20-30

¹³ Pyun Kyunghee y Woo Jung-ah, *Modernity, Modernism, and the Modern in Korean Art and Culture*. En Pyun K.H y Woo J.A., *Interpreting Modernism in Korean Art: Fluidity and Fragmentation* (Nueva York: Routledge), 2021, 8

Esta exposición estaba dirigida exclusivamente a artistas residentes en Corea, aunque debido a la notable presencia japonesa en la península los primeros premios eran casi siempre concedidos a artistas japoneses provocando la aparición de pequeños núcleos que reivindicaban a través del arte su oposición al momento político que les tocaba vivir donde se producían regularmente situaciones de violentas represiones policiales. Entre ellos había artistas comunistas y anticolonialistas que se enfrentaban de forma directa a las actividades japonesas, lo que dio lugar a un activismo artístico de vanguardia.¹⁴ Sŏnjŏn era una parte más de la infraestructura de trabajo de la cultura que imponía a los artistas coreanos un vocabulario compartido de modismos visuales y teorías moldeadas por la agenda del Japón imperial.

A partir de ese momento, reforzada gracias a la aparición de la Exposición de Arte de Chosŏn, los japoneses exportaron su propia organización artística en la península y la pintura se desarrolló en tres estilos diferenciados: oriental, occidental y *Avant Garde*. El estilo oriental (Fig. 3) presentaba una pintura caligráfica ya impregnada por completo del realismo occidental a través de la cual los artistas buscaban apartarse de los estilos antiguos chinos y, a su vez, luchar contra la presencia japonesa en las esferas artística, política y social, al promover características puramente coreanas por medio de paisajes, bodegones y retratos. Los artistas coreanos centraban su atención en el uso de múltiples perspectivas, contrastaban el uso de la luz y la sombra como en las pinturas occidentales y hacían uso de pinceladas cortas y expresivas. Poco a poco se fueron desprendiendo de las imposiciones estilísticas de Japón basadas en el *nihonga* y el *bijinga*, que alcanzó una estrecha relación con el estilo *miindo* coreano, abriendo, así, las puertas al monocromatismo.¹⁵

Por otro lado, en el estilo occidental o *dongyang-bwa* (Fig.4), se podían encontrar aspectos del realismo académico y se seguían las pautas clasicistas de la Antigüedad y el Renacimiento europeo. Gracias a este estilo, menos aceptado entre los artistas surcoreanos que el oriental, se introdujeron, por primera vez en Corea, los desnudos, las técnicas impresionistas y fauvistas, y se entró en contacto con movimientos como el Expresionismo. Todo ello les condujo de nuevo a la representación de la vida diaria

¹⁴ Kim Youngna, *Modern and Contemporary Art in Korea*, (Seoul: The Korea Foundation), 2013, 18-21

¹⁵ Kee Joan, "Modern Art in Late Colonial Korea: A Research Experiment", *Modernism / Modernity*, vol.25, No.2 (2018), pp.215-243

experimentando con la luz natural y composiciones informales.¹⁶ El Arte Abstracto sería una de las últimas corrientes artísticas en aparecer en el grupo de artistas de estilo occidental, pero será de vital importancia en la formación de los posteriores estilos artísticos más vanguardistas.

Finalmente, el tercer estilo es el conocido como *Avant Garde* (Fig.5), que comienza a surgir discretamente en la década de 1930 a raíz de creadores que se decantan por la exploración de técnicas más experimentales. Casi todos los que trabajaban este estilo habían realizado sus estudios en Tokio y mostraban sus trabajos en la Asociación de Artistas Libres, una asociación japonesa que acogía toda la vanguardia del momento. Allí se mostraban trabajos de todos los estilos, desde la Abstracción Geométrica hasta el Impresionismo, Postimpresionismo o Fauvismo, que combinaban mejor con la tradición artística previa. No será hasta después de la posguerra coreana que este movimiento comenzará a tener más relevancia.¹⁷

2.2. División y Guerra de Corea (25 junio 1950 – Armisticio 27 julio 1953)

Tras la liberación del pueblo coreano en 1945, el país estaba literalmente dividido entre las diferencias ideológicas de la Unión Soviética y los Estados Unidos. Los artistas coreanos también se vieron influenciados por las rivalidades políticas, generando conflictos estéticos sobre la tradición y la modernidad. Ante esta situación muchos artistas rebeldes que reivindicaban la identidad nacional sobre el arte pro-japonés en la época colonial decidieron desplazarse a las afueras de Seúl alejándose de las zonas de conflicto.¹⁸

El 8 de agosto de 1945, aún con tropas japonesas dentro del territorio coreano, los soviéticos decidieron invadir Manchuria y el norte de Corea a través de la Operación Tormenta de Agosto, en la que colaboraron con activistas comunistas coreanos como Kim Il-Sung (1912-1994).¹⁹ Al conocer este conflicto, los Estados Unidos decidieron ocupar el sur de Corea para que, así, no cayera en dominio soviético, provocando que ambas

¹⁶ Kim, Y. (2005). *Op. cit.*, 24-25

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ Park, C. (2020). *Op. cit.*, 14-39

¹⁹ Kim, Youngjun, “Stalin’s Cold War Strategy, 1945-1953”, defensa de tesis doctoral, director: Adrian R. Lewis, University of Kansas, 2015, 6

zonas ocupadas quedasen divididas por el paralelo 38 (DMZ)²⁰. En 1948, los soviéticos decidieron retirarse dando paso, así, a Kim Il-Sung, que gobernó la zona norte de la península renombrada como República Popular Democrática de Corea. Mientras tanto, en el sur, aprovechando el fin ese mismo año de la ocupación estadounidense, Syngman Rhee (1875-1965), líder del gobierno surcoreano en el exilio, se hizo con el poder, quedando la península dividida y bajo el mando de dos dictadores enfrentados que continuaron con el objetivo de unificar el país bajo su mando.²¹

La guerra sacudió la sociedad coreana y, con ello, las actividades artísticas y las exposiciones oficiales también se vieron afectadas, aunque la actividad no se detuvo del todo. Muchos artistas continuaron su obra y algunos eventos continuaron llevándose a cabo, sobre todo, en Busan (República de Corea), en donde una pequeña comunidad artística organizaba reuniones y exposiciones temporales. Estas muestras eran el resultado del trabajo de una serie de artistas que previamente habían sido contratados para documentar la guerra y que aceptaron agruparse bajo la supervisión del Departamento de Información y Educación del Ministerio de Defensa en 1951²². El grupo lo componían muchos refugiados del norte, ya que, aparte de dotarles de una identificación oficial, también se les proporcionaba comida y alojamiento, además de todos los materiales artísticos necesarios para desarrollar su obra, unas facilidades que la mayoría de los artistas externos a este proyecto no disponían.²³

Sin embargo, a pesar de la situación los artistas no mostraron un claro interés en representar la guerra en sus pinturas de forma realista. En la actualidad, hay constancia de pocas obras realizadas en la década de 1950 que ofrezcan un testimonio visual al respecto (Fig.6). Roe, indica la posibilidad de que esto sea debido a las restricciones a la hora de representar el realismo social en la pintura moderna coreana.²⁴ Durante el periodo colonial, la represión y la censura institucionalizada sobre todas las formas de crítica social estaban duramente penalizadas, incluso, cuando no eran representaciones directas,

²⁰ DMZ (*Demilitarized zone*) son las siglas utilizadas comúnmente para referirse a la barrera fronteriza que divide la península de Corea. Esta zona desmilitarizada se estableció como zona neutral entre los países de la República Popular Democrática de Corea (norte) y la República de Corea (sur) según lo estipulado en el acuerdo de armisticio en 1953.

²¹ *Ibid.*, 14

²² Park Ki-Woong, “Korean Art and the Avant-Garde dilemma”, defensa de tesis doctoral, Nottingham Trent University, 2012,

²³ Roe, J.R., (2015). *Op. cit.*, 55-76

²⁴ *Ibid.*, 17

por lo que el realismo no tuvo opción de convertirse en un arte dominante. Después de la era colonial y tras la división de la península, el gobierno surcoreano comenzó a dirigir esa misma represión hacia la izquierda política y sus expresiones artísticas derivando en numerosos encarcelamientos y disgregación de grupos artísticos de protesta.²⁵

Por lo tanto, los desarrollos artísticos más significativos tenían cierta tendencia a la abstracción, además de que los artistas carecían del vocabulario visual necesario para representar de forma explícita las experiencias vividas en la guerra con un lenguaje visual contemporáneo teniendo en cuenta la inmediatez con la que se enfrentaron a la situación. Todo esto, junto a la necesidad de crear una identidad artística propia, iría definiendo los movimientos artísticos que se desarrollarán con fuerza en las décadas posteriores.

2.3. Tendencias socioculturales y artísticas en las décadas de 1960-1970

Tras los primeros años de posguerra, donde se sucedieron numerosos esfuerzos por presentar el arte contemporáneo surcoreano alrededor del mundo, la necesidad de competir contra la internacionalidad de las tendencias artísticas occidentales y, a su vez, asegurar una identidad artística propia e independiente, comenzó a convertirse en una necesidad principal en la agenda del arte surcoreano.²⁶ La cultura de masas comienza a establecerse bajo una clara americanización que abrió paso a la globalización y pluralidad en el sur de la península y el establecimiento y promoción de políticas culturales y artísticas basadas en el nacionalismo por parte del gobierno militar tuvo un efecto positivo en la difusión de movimientos artísticos como el Dansaekhwa.²⁷

A lo largo de los años de posguerra muchos surcoreanos marcharían a estudiar al extranjero, especialmente Japón, Francia y Estados Unidos y a su vuelta serían los encargados de la construcción de una nueva tradición que traerá consigo numerosos conflictos entre los artistas que defendían el arte y la cultura anteriores a la guerra y los

²⁵ *Ídem.*

²⁶ Koo, Jinkyung 구 진 경, “1970nyŏn-tae han-kuk tan-saek-hwa un-tong-kwa kuk-che-hwa” 1970년대 한국 단색화 운동과 국제화 [El movimiento coreano Dansaekhwa y la internacionalización en 1970], defensa de tesis doctoral, Sungshin Women’s University (성신여자대학교), 2015. Director: Song Mi-sook, p.42

²⁷ *Ídem.*

que abogaban por el cambio. Debido a estos conflictos, irónicamente, el arte y cultura clásicos pasarían a resurgir como un camino hacia la independencia, originalidad y universalidad.²⁸

Para comprender el movimiento vanguardista en el contexto del arte contemporáneo surcoreano, es importante observar las agrupaciones de nuevos artistas que se iban reuniendo en las diferentes exposiciones, al igual que los cambios sociopolíticos que se estaban sucediendo en el país en ese momento, ya que afectaban de forma directa a todos sus componentes. La década de los 60, fue un periodo que marcó un cambio generacional tanto política como artísticamente, entre los nuevos colectivos conocidos como la generación 4.19²⁹ y la generación anterior conocida como 6.25³⁰ que abogaba por un arte experimental que había estado en contacto con tendencias abstractas internacionales como el informalismo o el expresionismo abstracto a lo largo de la década de los 50.³¹

Algunos de los grupos artísticos más relevantes del momento se unieron para participar en la organización de una de las muestras colectivas más relevantes de las décadas de los 60-70, la conocida como *Union Exhibition of Korean Young Artist' - Ch'ŏngnyŏnjakka yŏllip* (Lit. "Exposición Sindical de Jóvenes Artistas Coreanos") que tuvo lugar en el *Jungang Gongbo-Gwan* (Centro de Información de Corea) de Seúl en 1967. En esta exposición pudo apreciarse el salto de una nueva generación deseosa de mostrar internacionalmente los nuevos estilos emergentes al margen de la pintura, frente a la Exposición Nacional (*Gukchŏn*)³² dominante desde el fin del periodo colonial y símbolo de la identidad artística coreana.³³

Las décadas de los años 60 y 70 se vieron regidas por el turbulento mandato del tercer presidente surcoreano Park Chung-hee que dio comienzo tras el golpe militar del

²⁸ Chung, Moojeong. "Abstract Expressionism, Art Informel, and Modern Korean Art, 1945-1965", defensa de tesis doctoral, director: Mona Hadler, City University of New York, 2000, 70

²⁹ 4.19 o 19 de abril, hace referencia a la fecha en la que dio comienzo el movimiento democrático que destituyó al primer presidente Syngman Rhee en el año 1960.

³⁰ 6.25 o 25 de junio, hace alusión a la fecha en la que dio comienzo la Guerra de Corea en 1950.

³¹ Chung, Yeon-shim. *Historicizing the Avant-Garde contexts in Post-war Korea: From experimental arts to collective groups in the 1960s and 1970s*. En Y. S. Chung, et. al., *Opus. Cit.*, 2020, 40-71.

³² La Exposición Nacional (*Gukchŏn*) fue la continuación de la Exposición anual de Arte de Chosŏn (*Sŏnjŏn*) organizada por el gobierno colonial japonés y que tenía lugar desde 1922 en la península coreana.

³³ *Ídem*.

16 de mayo de 1961 derivado de la conocida como Revolución de Abril ³⁴ . Económicamente fue un periodo en el que tuvo lugar una rápida evolución a la industrialización y socialmente lo fue de nacionalismo, modernización y democracia. A nivel cultural, también fue un momento de transición donde la identidad cultural había sido dañada por la ocupación japonesa y la rápida incursión de las influencias occidentales antes de que ésta pudiera restaurarse. Park, estableció y promovió un plan de desarrollo económico de cinco años que giraban en torno a la seguridad y la autosuficiencia para impulsar esa identidad coreana perdida.³⁵

El Gobierno de Park Chung-hee, acusado por tener tendencias pro-japonesas y consciente de la situación del país nipón a nivel internacional, también promovió activamente la cumbre Corea-Japón para atraer fondos y tecnología necesarios para el desarrollo económico de la nación surcoreana.³⁶ Como resultado, la normalización oficial de las relaciones diplomáticas entre ambos países llegó tras la firma del Tratado de Relaciones entre Corea del Sur y Japón el 22 de junio de 1965 en la ciudad de Tokio. Después de este acuerdo entre ambos países, no sólo se dieron aportaciones económicas, sino que se sucedieron gran número de intercambios culturales y el arte surcoreano fue introduciéndose en Japón a través de los propios artistas, así como por una buena aceptación por parte de la crítica japonesa.

Junto con el logro de una economía autosuficiente, las principales ideologías que el régimen militar propuso y justificó para la estabilidad del régimen fueron el anticomunismo, la democracia y el nacionalismo que desembocaron en una serie de proyectos de promoción cultural y artística basadas en este tipo de políticas. Uno de los proyectos más relevantes a nivel artístico fue el *Minjok Kirok'wa* ³⁷ (Lit. "pinturas

³⁴ La Revolución de Abril, o Movimiento del 19 de abril, fue un levantamiento popular que tuvo lugar en 1960. Gran número de trabajadores y estudiantes salieron a la calle para derrocar el gobierno de Syngman Rhee. Tras esta maniobra social comenzó la transición a la Segunda República de Corea del Sur. (Cummings, Bruce, *Korea's Place in the Sun: A Modern History*, (Nueva York: WW Norton & Co), 2005, 366-368)

³⁵ Sorensen, Clark W., *Rural Modernization under the Park Regime in the 1960s*. En H. A. Kim, C. W. Sorensen *Reassessing the Park Chung Hee Era, 1961 – 1979*. (Washington: Washington University Press), 2011, 166-186

³⁶ Lee, Jung-Hoon. *Normalization of Relations with Japan: Toward a New Partnership*. En Kim, B. K., Vogel, E. F. *The Park Chung Hee Era: The Transformation of South Korea*. (Londres: Harvard University Press), 2011, 432

³⁷ Iniciado en 1966, el proyecto fue una creación de Kim Jong-pil (1926-2018), fundador de la KCIA, futuro primer ministro y la mano derecha de Park Chung-hee. Encargó a algunos de los principales artistas del país que pintaran escenas figurativas y altamente idealizadas de la historia coreana o de la industrialización

documentales”). Desde su inicio en 1967 y bajo la dirección de Kim Jong-pil (1926-2018)³⁸, se produjeron alrededor de 95 obras antes de su disolución en 1978.³⁹ Los años en los que más producción se registró fue a partir de su restablecimiento en el año 1973, momento que coincidió con el periodo de auge del movimiento artístico Dansaekhwa, motivo por el cual muchos de los miembros relacionados con el movimiento participaron en la producción de varias pinturas. Entre ellos se encontraba Park Seo-bo (n. 1931) quien pasó a formar parte del grupo de artistas más influyentes del país en el mundo del arte.⁴⁰

Las políticas culturales y artísticas del periodo Yushin ⁴¹ (1972-1979) se implementaron bajo una clara intención de sucesión y desarrollo de las tradiciones nacionales y se seleccionaron y comercializaron materiales que pudieran fortalecer la legitimidad del régimen y la imagen de Corea del Sur. Si bien estas políticas culturales y artísticas trajeron consigo medidas de promoción cultural y se formularon y promovieron leyes que apoyaban esta labor, eran un arma de doble filo ya que, por otro lado, la censura y el control dirigidos por el estado redujeron los medios mediante los cuales, dichas políticas, se desarrollaban.⁴² En la década de 1970, con el rápido crecimiento del poder nacional, el avance hacia la internacionalización se vio también acelerado y, en consecuencia, la publicidad en el extranjero se utilizó como herramienta política para dar a conocer el país más allá de las fronteras asiáticas. Como parte del intercambio cultural internacional, el Ministerio de Cultura e Información de Corea del Sur, comenzó a apoyar la participación surcoreana en exposiciones artísticas en el extranjero.⁴³

que tienen lugar en el presente. La mayoría de los artistas coreanos de las décadas de 1960 y 1970 consideraban que una invitación a participar en el proyecto era una insignia explícita de aprobación estatal.

³⁸ Kim Jong-pil (김종필) jugó un papel clave en el golpe militar que, encabezado por Park Chung-hee, derrocó a Syngman Rhee en 1965. Fue primer ministro en dos ocasiones de 1971-1975 y de 1998-2000. Además, fue considerado uno de los políticos más influyentes de Corea del Sur entre los años 70 y 90.

³⁹ Koo, J.K., (2015), *Op. Cit.*, 45

⁴⁰ Ibid., 46

⁴¹ El periodo Yushin hace referencia a la Cuarta República de Corea del Sur siendo Yushin (lit. “reforma de revitalización”) el nombre de la nueva constitución que el presidente Park Chung-hee impuso tras declarar la ley marcial en el año 1972. Todo esto desembocó en la disolución de la Asamblea Nacional Coreana, se impuso el partido único y se restringió la libertad de expresión a través de fuertes controles y censura de contenidos por parte de entidades gubernamentales. De esta forma Park disponía de plenos poderes y se aseguraba su continuidad en la presidencia del país (Seth, Michael J., *A Concise History of Modern Korea: From the Late Nineteenth Century to the Present*. (Lanhan: Rowman & Littlefield), 2016)

⁴² Yim, Haksoon. “Cultural Identity and Cultural Policy in South Korea”, *The International Journal of Cultural Policy*, Vol.8. 1(2002), pp.37-48

⁴³ Koo, J.K., (2015), *Op. Cit.*, 47

La política de cultura tradicional basada en el nacionalismo defendía, por tanto, la modernización espiritual para completar la modernización económica que se centró en la industrialización. El régimen militar, que ejerció un fuerte control sobre los medios de comunicación, la cultura popular y las artes desde el inicio, utilizó ambos como medio de publicidad para las políticas gubernamentales y, al mismo tiempo, controló estrictamente la censura de los medios y artes que se oponían a sus fines.

Muchos de los artistas simpatizantes del movimiento *Avant Garde* surcoreano, decidieron crear una asociación en el año 1969 bajo la idea de contribuir al progreso del arte y la cultura del país experimentando nuevas formas de hacer. Conectaron sus nuevos métodos con la creciente industrialización y con el arte de posguerra vanguardista que se estaba dando en Europa y Estados Unidos a través de movimientos como el Minimalismo o el *Land Art*. No obstante, varios miembros de la asociación consideraron que la vanguardia surcoreana era muy superficial en su contenido y con demasiada influencia occidental. Estas diferencias en direcciones y estilos hicieron que la asociación se disolviera en 1974, aún así, la mayoría de los pintores continuaron creando grupos que se centraron en una exploración formal de la abstracción, como es el caso del Dansaekhwa y otros optaron por orientarse a las nuevas pinturas figurativas que darían como resultado el hiperrealismo surcoreano.⁴⁴

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Nacionalismo e Identidad Cultural

De acuerdo con la definición de nacionalismo cultural de Nielsen, en la que la nación está definida por una cultura heredada y compartida al margen de la etnicidad, se afirma el hecho en sí de que pertenecer a una nación responde una serie de criterios muy concretos que permiten la identificación de una persona independientemente del lugar en el que se encuentre.⁴⁵ En el caso de Corea del Sur, es fácil adaptar esta definición teniendo en cuenta la forma en la que conceptos como nacionalismo e identidad, al igual que modernización, tomaron protagonismo a lo largo de los años 70.

⁴⁴ *Ídem*.

⁴⁵ Nielsen, Kai, *Cultural nationalism, neither ethnic nor civic*, (Nueva York: State University of New York Press), 1999, 119-130

Kim, muestra en sus textos como para eliminar los sentimientos antigubernamentales, evidentes en la sociedad surcoreana del momento, y para unificar una opinión pública dividida en torno al gobierno de posguerra, Park Chung-hee propuso una estrategia de integración nacional a través de la modernización de Corea del Sur apoyándose en el nacionalismo cultural.⁴⁶ A través de este nuevo punto de vista cultural y social basado en las tradiciones y la singularidad coreana, se reforzaron los pilares sobre los que se fue paralelamente forjando la identidad nacional surcoreana.

El arte tuvo un papel imprescindible para los planes del gobierno, en palabras del propio Park:

“[el arte] Adopta selectivamente las fortalezas de las tendencias extranjeras en el pasado y el presente de Corea, y establece la nueva visión coreana y la nueva visión cultural nacional basada en la singularidad nacional, las tradiciones y el sentido de soberanía. Creará una nueva visión cultural y construirá una nueva tendencia pública para formar, mantener y presumir lo que es nuestro”⁴⁷

El renacimiento nacional se centró en la adaptación de la cultura tradicional, la promoción del arte y la cultura con el objetivo de hacer frente a la falta de reconocimiento e intermitencia en el desarrollo de la cultura coreana al igual que poder encontrar esas cosas propias en medio de la nueva cultura de consumo.⁴⁸

A diferencia del nacionalismo cultural, las características y causas que derivan en la formación de la identidad cultural son imaginarios adquiridos al margen del país de nacimiento y varían dependiendo de las características de los países en los que éstos se desarrollan y transforman. Edward Said, afirma que el concepto de identidad fue la huella que las culturas imperialistas dejaron a lo largo del siglo XIX, tanto en ellos, como en los pueblos que trataban de combatir a las grandes potencias invasoras.⁴⁹ A pesar del tiempo, aún hoy nos definimos a través de las naciones a las que pertenecemos, que a su vez están

⁴⁶ Kim, Hyung-sook, “National Identity Discourses in Visual Culture and Art Education”, *The Korea Journal*, vol.55, No.1 (2015), pp.112-137

⁴⁷ *Ídem.*

⁴⁸ *Ídem.*

⁴⁹ Said, Edward, *Cultura e Imperialismo*, (Barcelona: Anagrama), 1996, 6

impregnadas de la autoridad de una tradición continua. En el caso de Corea del Sur, la cuestión de la identidad comenzó a surgir como el resultado de una discontinuidad cultural entre la tradición y lo contemporáneo. Este intervalo fue provocado por los acontecimientos históricos sucedidos desde la ocupación japonesa en 1910 hasta la actualidad, que provocaron una rápida modernización y un aparente influjo de la cultura occidental que derivaron en una transformación de la cultura tradicional. Por lo tanto, para comprender dicha erosión cultural y la identidad surcoreana es necesario mencionar las características tradicionales de la península.

Uno de los rasgos más sorprendentes de Corea ha sido su prolongada existencia como país unido al margen de las numerosas invasiones y ocupaciones que ha ido sufriendo a lo largo del tiempo.⁵⁰ Esta uniformidad, de la que derivó el término *Hank'uk' Minjok* (Lit.“Nación coreana”) utilizado aún hoy a pesar de la división, ha dotado al pueblo coreano de una tradición filosófica y religiosa ancestral que ha servido de base sobre la que forjar el folclore y las distintas corrientes de pensamiento que enmarcarían posteriormente la identidad surcoreana moderna.

Antonio Doménech, afirma que, a pesar de que suelen tratarse de manera independiente la tradición, la religión y la filosofía en Corea no pueden considerarse como elementos independientes entre sí, sino que su conjunto es el que compone la unidad del pensamiento del pueblo coreano.⁵¹ El autor sitúa el punto de partida de todas estas creencias populares que conforman la identidad coreana en un relato conocido como *Samguk' Yusa*⁵² (Lit.“memorias de los tres reinos”), donde se explica la formación y origen divino de Corea a partir del mito de Dangun⁵³, un dios de la montaña muy relacionado con la identidad de la península. En este relato que da origen a la formación de Corea como pueblo pueden encontrarse muchos rasgos y creencias que posteriormente

⁵⁰ Yim, Hak-soon, “Cultural Identity and Cultural Policy in South Korea”, *The International Journal of Cultural Policy*, vol.8, No.1 (2002), pp.37-48

⁵¹ Doménech, Antonio, “Una introducción al pensamiento coreano: tradición, religión y filosofía”, en *Segundo Simposio Internacional sobre Corea*. (Madrid: Centro Español de Investigaciones Coreanas (CEIC), 2001) S/N

⁵² *Samguk' Yusa* es una obra compilada en 1145 por Kim Bu-sik (1075-1151) durante el reinado del rey Injong (1112-1146), se trata de una versión del libro *Samguk Sagi* donde se pueden encontrar más textos relativos a la formación y origen de Corea.

⁵³ Dangun (단군), fue el fundador de Gojoseon, primer reino de Corea. Se afirma que es el "nieta de los cielos" y que fundó el reino en 2333 a. C.

serán reinterpretadas y combinadas con las distintas teorías filosóficas y religiosas que acompañarán la identidad cultural de los surcoreanos.⁵⁴

Por otro lado, Grayson considera importante destacar la apertura que muestran los surcoreanos frente a las distintas religiones que fueron llegando a la península desde el exterior y como estas fueron interiorizadas rápidamente.⁵⁵ Algunos de estos dogmas, como el budismo o el confucianismo llegaron incluso a convertirse en religiones oficiales del Estado, además de sembrar unas bases muy sólidas en el comportamiento social contemporáneo. Puede afirmarse que en Corea del Sur existe cierto sincretismo a la hora de ejercer distintos credos, por lo que es fácil ver como adaptan las prácticas de uno y otro según las necesidades de su vida diaria, conservando intactos a lo largo del tiempo los rituales en su forma original. Por lo tanto, es importante tener en cuenta la influencia que corrientes antiguas como el chamanismo tienen sobre la identidad y el nacionalismo cultural surcoreano.

El confucianismo, por su parte no sólo influyó a nivel religioso, si no que aportó al estado una filosofía a través de la cual sentar unas bases sociales determinadas. Esta corriente, enfatizó la humanidad, la moralidad ética y el autocultivo espiritual, motivo por el cual pasó a convertirse en la ideología dominante durante la dinastía Chosŏn (1392-1910) desterrando al budismo.⁵⁶ De acuerdo con esto, la cultura espiritual y el conocimiento académico son muy valorados en la sociedad surcoreana y, por lo tanto, las artes han llegado a ser vistas como una parte integral del cultivo moral.

Yi Kwang-su (1892-1950), uno de los autores más influyentes en la literatura referente a la identidad coreana, junto a Choe Nam-seon (1890-1957), escribió en 1922 un tratado para la mejora de la nación, un texto que según Han, recoge la esencia del nacionalismo cultural contemporáneo.⁵⁷ En su obra, Yi, reflexiona sobre la necesidad de crear una nueva identidad cultural que elimine los aspectos negativos que se relacionaban con la cultura coreana y justificaban la ocupación japonesa del momento. El autor pensaba

⁵⁴ Doménech, A. (2001), *Op. Cit.*, S/N

⁵⁵ Grayson, James. H, *Korea: A Religious History*, (Nueva York: Taylor & Francis), 2005, 216-217

⁵⁶ Baoyun, Y, The Relevance of Confucianism Today. En J. Cauquelin, P. Lim y B. Mayer, *Asian Values: Encounter with Diversity* (Surrey: Curzon), 1998, 70-94.

⁵⁷ Han, Kyun-koo, "The Antropology of the Discourse on the Koreanness of Koreans", *The Korea Journal*, vol.43, No.1 (2003), pp.5-31

que tanto la identidad como la reconstrucción nacional, debían mantenerse al margen de la política y que con su construcción era posible desde el propio individuo y la educación por parte de los intelectuales, que debían formarse en las costumbres y, sobre todo, en el pensamiento moderno occidental.⁵⁸

Tras la ocupación japonesa, los coreanos tuvieron poco tiempo para pensar en forjarse una identidad conjunta, los nacionalistas en el exilio que llevaban años trabajando en la recuperación de la identidad coreana, regresaron a la península y al poco tiempo las tiranteces entre los partidos de izquierdas y derechas se hicieron más fuertes generando una fragmentación social que desembocó en la Guerra Civil de Corea y finalizó con la división de la península. A partir de ese momento comenzarían a reescribir su identidad como dos Coreas independientes entre sí.

Kim H., reflexiona sobre que no fue hasta finales de la década de 1960 cuando los bienes culturales comenzaron a ser restaurados institucionalmente en Corea del Sur.⁵⁹ Los surcoreanos buscaban lograr la autosuficiencia a través de una identidad nacional construida en base a una nación modernizada y la selección de los símbolos tradicionales que representaran todo esto era una cuestión importante para ellos. Por este motivo las tradiciones se seleccionaron antes de ser restauradas y se escogían sólo las que consideraban que favorecían la modernización de la patria o el régimen nacionalista del presidente del momento, Park Chung-hee.⁶⁰

Según autores como Hobsbawm y Ranger, las tradiciones forman parte de la conciencia individual y toman la forma de un pasado que se ha transmitido de generación en generación de forma natural para ser aceptado como parte de una identidad coherente propiedad de una nación al completo.⁶¹ Ellos defienden el concepto de “tradiciones inventadas” cuando éstas han sido formadas de esta manera. Este tratamiento conceptual podría aplicarse a la situación del tratamiento de la tradición surcoreana en el contexto del régimen de Park Chung-hee frente a la formación de una identidad cultural. Los

⁵⁸ Miyoshi, Sheila, *Narratives of Nation Building in Korea: A Genealogy of Patriotism*, (Nueva York: M. E. Sharpe), 2003, 57-77

⁵⁹ Kim, H.S., (2015), *Op. Cit.*, 112-137

⁶⁰ Kim, Young-hoon, “Self-Representation: The Visualization of Koreaness in Tourism Posters during the 1970s and the 1980s”, *The Korea Journal*, vol.43, No.1 (2003), pp.83-105

⁶¹ Hobsbawm, Eric. *Introduction: Inventing Traditions*. En E. Hobsbawm y T. Ranger, *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press), 2013, 1-14

autores analizan como tras la formación de un nacionalismo existe un proceso de instrumentalización estatal de esta noción de tradición antigua forzada a inventar nuevos lenguajes y conceptos.

“El elemento de la invención es particularmente claro aquí, desde el momento en que la historia se convirtió en parte de fundamento del conocimiento y la ideología de una nación, estado o movimiento no es lo que realmente se ha conservado en la memoria popular, sino lo que se ha seleccionado, escrito, dibujado, popularizado e institucionalizado por aquellos cuya función era hacer precisamente esto.”⁶²

En la década de 1970, cuando la tradición y la búsqueda identitaria a nivel nacional estaba en su máxima aproximación al nacionalismo, comenzó de nuevo un importante interés por la investigación y restauración de los bienes culturales y artísticos. Se buscaba una presencia coreana en el mundo del arte a nivel internacional, por lo que el régimen de Park estableció una política cultural a través de la cual se transmitió su conceptualización de lo que debía ser la identidad nacional al resto de los coreanos del sur.⁶³ A lo largo de este periodo histórico fue posible estructurar, reinventar y recordar las tradiciones y la historia a través de las artes visuales, convirtiéndose así en las herramientas sobre las que se reforzaba el nacionalismo que ensalzaba la nueva nación surcoreana.

3.2. Dansaekhwa

Dansaekhwa, es un término original de la lengua coreana que se traduce literalmente como “un solo color”. Sin embargo, antes de denominarse de esta forma definitivamente, el movimiento monocromático surcoreano pasó por varias terminologías en busca de la definición correcta: *Dansaek'-cho ch'usang hoehwa* (Lit. “pintura abstracta monocromática”, *Dansaek'-cho hoehwa* (Lit. “pintura monotonal”), *Dansaek' p'yŏngmyŏn hoehwa* (Lit. “pintura de superficie de un solo color”) o “Minimalismo

⁶² *Ibid.*, 20

⁶³ Kim, H.S., (2015), *Op. Cit.*, 4

surcoreano” son algunos de los nombres utilizados alternativamente a lo largo de su desarrollo.⁶⁴

El crítico de arte Yoon Jin-sup (n. 1955) fue quien impuso por primera vez la utilización del término Dansaekhwa para referirse a este movimiento artístico, pero no sería hasta la década de 1990 cuando comenzó a utilizarse de forma más generalizada a nivel nacional.⁶⁵ Internacionalmente, dicha palabra tardó más tiempo en establecerse, concretamente hasta el año 2000, fecha en la que tuvo lugar la exposición *Dansaekhwa: Korean Monochrome Painting* en el Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Gwacheon, en Corea del Sur, comisariada por el mismo Yoon. La muestra atrajo un rápido incremento en el interés occidental hacia este movimiento artístico, facilitando así la aceptación del concepto para referirse a este grupo de artistas. Asimismo, se reforzó con él la distinción del movimiento frente a sus símiles occidentales como el Minimalismo, el *Informel* o, los traducidos directamente del inglés al coreano, *Daeji misul* (Lit. “Land art”) y *Gyenyŏm Misul* (Lit. “Arte Conceptual”).⁶⁶

No obstante, a pesar de la unidad a la hora de concretar qué engloba este término, puede encontrarse una contradicción entre su significado literal, que hace referencia únicamente al color y a las características de la superficie de la obra; y las características estéticas y técnicas, que son lo más representativo del movimiento. Este tipo de matices han provocado que algunos historiadores del arte, principalmente surcoreanos, como Kim Mik-jung (n.1962), soliciten revisiones sobre el término Dansaekhwa con la intención de una mejora en su conceptualización.⁶⁷

Sin embargo, ¿sólo debería revisarse su terminología? Según la definición de movimiento y estilo artístico de Étienne Souriau, “Un movimiento artístico es un cierto número de creadores con una tendencia común, que viven en una determinada época y

⁶⁴ Kim, Yi-soon, *Dansaekhwa: Aesthetics of Korean Abstract Painting*. En Y. S. Chung, et. al., *Opus. Cit.*, 2020, 75-6

⁶⁵ Chung, Moojeong, *Exhibitions Critical Literature, and Research Related to Korean Dansaekhwa Painting (Introduction)*. En M. J. Chung, J. K. Koo, Y. J. Sup y P. Lee, *Dansaekhwa 1960s-2010s: Primary Documents on Korean Abstract Painting* (Seúl: Korea Arts Management Service, 2017), 181-4

⁶⁶ *Ídem*

⁶⁷ Kim, Lee-soon 김이순, “1970-80nyŏn-tae han-kuk ch'u-sang-mi-sul-kwa mul-sŏng (materiality)” 1970~80년대 한국 추상미술과 물성 (materiality) [Arte abstracto coreano y propiedades físicas en las décadas de 1970 y 1980 (materialidad)], *Mi-sul-sa-hak-po 미술사학보*, vol.35 (2010), pp.139-170

que se rigen por unas mismas pautas.”⁶⁸ Además, se define estilo haciendo referencia a la pintura agregando el punto de vista de Chevalier de Jaucourt, quien dice que “el término se utiliza en lo que concierne a la composición y a la interpretación de la obra, por ejemplo, la pincelada más o menos amplia o minuciosa. Para él, no puede hablarse de estilo a propósito del color.”⁶⁹

Teniendo en cuenta la definición de estos conceptos, ¿podría considerarse el Dansaekhwa un movimiento artístico tal y como lo pensamos en Occidente? Souriau afirma que, un movimiento artístico o pictórico es el que se relaciona con una época concreta, sin embargo, el Dansaekhwa, que tiene su origen en la década de los 70 continúa aún en nuestros días siendo el movimiento pictórico más representativo de Corea del Sur. Según Jaucourt, el estilo lo define la composición e interpretación de la obra, pero los artistas del Dansaekhwa no se regirán por unas pautas comunes a la hora de realizar sus cuadros, por el contrario, cada artista desarrolla de manera independiente sus propios métodos, como veremos más adelante, sin considerarse parte de un grupo. Por otro lado, el color, elemento que Jaucourt excluye de la definición, es el elemento principal sobre el que se creó el concepto, datos que nos hacen atisbar la ausencia de unas bases sólidas sobre las que sustentar el Dansaekhwa como un movimiento artístico, al menos, tal y como lo entendemos en Occidente.

3.2.1. La reconstrucción del arte abstracto: Génesis del Dansaekhwa

La aparición de la abstracción en el arte a finales de la década de los 50 rápidamente llegó también a Corea del Sur. Tras la guerra, el arte abstracto cumplía con el objetivo de revivir el espíritu progresista y experimental del arte moderno coreano a través de los nuevos lenguajes y medios. En ese momento, el movimiento abstracto no tenía aún definidas sus líneas por lo que los artistas comenzaron a debatir los parámetros artísticos a los que deberían regirse a partir de ese momento.⁷⁰

⁶⁸ Souriau, Étienne, *Diccionario Akal de Estética*. (Madrid: Akal), 1998, p.801.

⁶⁹ *Ibid*, 540-541

⁷⁰ Kee, Joan, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the urgency of method*, (Minneapolis: University of Minnesota Press), 2013, p.4

Estos creadores que decidieron establecer las bases del arte abstracto surcoreano se les consideró la primera generación de pintores del movimiento. La gran mayoría habían realizado sus estudios artísticos en Tokio en los años treinta del s. XX durante la ocupación japonesa. En esta búsqueda de fundamentos para esta nueva expresión artística tuvieron en cuenta los trabajos que se realizaron a lo largo del periodo colonial, durante su viaje de estudios, a través de numerosas asociaciones, talleres y escuelas japonesas que estaban interesadas en el recién llegado movimiento y sus distintas manifestaciones. Algunos de los puntos de encuentro a los que acudieron los artistas coreanos en Japón fueron la Sociedad Nika-kai⁷¹ (Lit.“Segunda división”) el primer grupo de pintores al óleo de estilo occidental o la Jiyū Bijutsuka Kyōkai ⁷² (Lit.“Asociación de Artistas Libres”).⁷³

Con la irrupción de la guerra civil coreana en 1950, la producción artística se frenó en el interior de la península, y quedó resumida a la participación propagandística de los respectivos mandos del Norte y del Sur, quienes reclutaron a un gran número de artistas. Las relaciones con el campo del arte japonés se alejaron casi en su totalidad y, por tanto, el aflujo de la abstracción occidental desapareció casi por completo.⁷⁴ No obstante, a pesar del distanciamiento artístico con respecto a las corrientes externas, los autores coreanos aún eran capaces de comprender tanto los movimientos artísticos orientales como los occidentales que, hasta ese momento, habían llegado a la península, aunque solo fuera a nivel teórico. Al respecto, Chung M. J. expone la opinión que Kim Byung-ki (n.1916) compartió en el periódico de Seúl en 1960 bajo el título *El equilibrio entre la tradición y lo contemporáneo*: “el racionalismo occidental se ha convertido en un pionero

⁷¹ La *Nika-kai* fue una asociación de arte independiente fundada en Japón en 1914 como reacción a la exposición patrocinada por el gobierno japonés *Bunten*. Desde *Nika-kai*, también organizaban exposiciones como la Nikaten, donde aceptaban presentaciones de pintura (excluyendo *nihonga*), escultura, diseño y fotografía. (Kazuhara, Eve. “Nikakai [Society of Progressive Japanese Artists] [二科会] (1914-).”, Web (Routledge Encyclopedia of Modernism): <https://www.rem.routledge.com/articles/nikakai-society-of-progressive-japanese-artists-1914>. [Última consulta: 10/8/2021])

⁷² La *Jiyū Bijutsu Kyōkai* fue una asociación de artística japonesa fundada en 1937 con el objetivo de innovar el mundo del arte a través del arte de vanguardia en las modalidades de pintura, escultura y grabado estilo occidental. La asociación llevó a cabo una exposición anual desde su inauguración. En 1964, tras una reorganización de los miembros, cambió su nombre a “Asociación de arte libre” continuando sus actividades hasta nuestros días. (Asociación de Arte Libre (*Jiyū Bijutsu Kyōkai Kōshiki Webusaito* 自由美術協会公式ウェブサイト) (2021) Web: <http://jiyuu3.aidastudios.com/about/archive/2/> [Última consulta: 7/8/2021])

⁷³ Weisenfeld, Gennifer, *Mavo: Japanese artists and the avant-garde, 1905-1931*. (Berkeley: University of California Press), 2002

⁷⁴ Kee, J., (2013), *Op. Cit.*, 4

del irracionalismo. [...] considerando el cambio en el arte occidental del espacio limitado al espacio infinito, de planos geométricos abstractos a trazos abstractos no geométricos”.⁷⁵ En su texto, Kim planteaba que Oriente debía ser uno de los encargados de proporcionar las alternativas a este irracionalismo occidental.

Esa experimentación pasó a convertirse en un retorno a los métodos primitivos a través de la pintura con carga, arrastrar la misma en busca de huellas significativas, garabatear, rayar o romper.⁷⁶ Sin embargo, en Corea del Sur “los artistas equipararon la abstracción de la posguerra con el Expresionismo de la década de 1910”⁷⁷, un concepto erróneo que se debió a la influencia que llegó del abstraccionismo francés y estadounidense establecido en el ambiente de la guerra fría y el entorno político y cultural al que ambos países estaban sometidos en ese momento. Además, según las palabras de Kim Kyung-yeon los artistas coreanos estaban motivados para “adoptar un espíritu artístico subjetivista en la pintura tradicional de los calígrafos aceptando simultáneamente la pintura abstracta occidental”.⁷⁸

Para muchos de los artistas que estudiaron en las escuelas en la década de los 50, incluidos posteriores miembros del movimiento Dansaekhwa, este proceso de reconstrucción representó una inmersión completa en la abstracción como no se había hecho anteriormente. Muchos trataron este concepto como un tipo de lenguaje en el que necesitaban conseguir una cierta fluidez que les permitiera comunicarse con otros artistas contrarios a este movimiento.⁷⁹ Sin embargo, tal y como representan unas obras que se asemejan y divergen por igual a las obras de otros países, en Corea del Sur el lenguaje de la abstracción no consistía en reproducir lo que estaba ocurriendo en las principales capitales del mundo del arte.

Esta concepción no era algo casual, respondía a unas razones lógicas empujadas por la situación sociopolítica y económica en la que se encontraban. Había fuertes

⁷⁵ Chung, M. J., (2000), *Op. Cit.*, 240

⁷⁶ Wilson, Sarah. *Paris Post War: In Search of the Absolute*. En F. Morris, *Paris Post War: Art and Existencialism 1945-1955*, (Londres: Tate Gallery, 1993), 25-52

⁷⁷ Chung, M. J., (2000), *Op. Cit.*, 241

⁷⁸ Kim, Kyung-yeon 김경연, “1950 nyŏn-tae han-kuk-hwa-ŭi su-muk-ch'u-sang-chŏk kyŏng-hyang” 1950년대 한국화의 수묵추상적 경향 [Tinta y tendencias abstractas en la pintura coreana en la década de 1950], *Korean Journal of Art History*, vol.223 (1999), p.73

⁷⁹ Kee, J., (2013), *Op. Cit.*, 4-15

restricciones por parte del gobierno, además, las carencias económicas impedían que, salvo los más pudientes, la mayoría de los artistas no tuvieran oportunidad de viajar al extranjero; situación que no variaría demasiado hasta la llegada de la transición a la democracia a finales de los años 80. La autora Kee, resume la forma en la que los artistas se enfrentaron a esa nueva lengua que era la abstracción:

“[...] los artistas coreanos que buscaban producir abstracción durante la era inmediata de la posguerra intentaron reestructurar la pintura, como una tarea complicada por la disponibilidad de materiales. Tanto la pintura al óleo como el lienzo, por ejemplo, eran caros, y muchos artistas coreanos lo compensaban pintando en lienzos y papel de periódico o mezclando aceite con aglutinantes no convencionales, como arena y hormigón. Un número considerable de obras abstractas realizadas desde mediados de los años cincuenta hasta mediados de los sesenta fueron notables por su plasticidad y por su encarnación de la lentitud. La pintura se aplicó como si fuera más sólida que líquida, incluso hasta el punto de ser empujada laboriosamente o agitada a través del espacio pictórico.”⁸⁰

En cualquier caso, aceptar la abstracción de la posguerra únicamente a través de las preocupaciones formales tenía sus límites. Chung, expone que las pinturas comenzaron a estar carentes de significado, los pintores aparentemente habían perdido la conexión con su tradición y sólo conocían de forma teórica los movimientos que estaban circulando en el mundo del arte fuera de sus fronteras, por lo que esto los llevó a un estancamiento que les estaba llevando a un callejón sin salida.⁸¹ Este aspecto, sería una de las causas por las que consideraron necesaria una revisión de las pinturas tradicionales que quedaría especialmente reflejada en las obras pertenecientes a la década de 1970.

De esta forma, la abstracción occidental de la posguerra fue interiorizada por los pintores orientales de estilo tradicional coreano dando como resultado una línea artística caracterizada por el automatismo y la aleatoriedad donde las texturas y las pinceladas en tintas se llevaban todo el protagonismo. Tal y como indica Chung, se podían encontrar dos tipos de obra: las que se centraban en la utilización de distintas pinceladas para

⁸⁰ *Ibid.*, 9-10

⁸¹ Chung, Moojeong, *Kwon Young-Woo and Changes in the Conception of “Eastern-Style Painting”*. En M. J. Chung, et. al., *Op. cit.*, 2017, 239-145

enmarcar aspectos como la velocidad, la luz o la sombra; y los que se enfocaban más fielmente a las texturas a través de la experimentación de carga y *collage*.⁸²

Es necesario destacar también que a pesar de los escasos conocimientos que tenían sobre la abstracción gestual asociada al expresionismo y el informalismo, los surcoreanos consiguieron divergir considerablemente de las líneas por las que giraban estas corrientes en el extranjero tanto a nivel teórico como práctico. Esto, según Chung M. J. se debió principalmente a que los artículos al respecto que llegaban a estos artistas ya habían sido traducidos numerables veces de unas lenguas a otras perdiendo en cada ocasión parte de los matices de los mismos.⁸³

No obstante, fue poco el tiempo que tardaron los artistas surcoreanos en dar un paso más allá de la abstracción y jugar con el monocromatismo en su obra. La mayoría de los artistas presentaron teorías en las que justificaban esta estética como el desmantelamiento de la tradición en la pintura o como una meditación sobre la esencia del arte, ideas diferentes que afianzaban sus posiciones individuales frente a la corriente monocromática y el abstraccionismo que ayudaron posteriormente al desarrollo y la interpretación de dicho movimiento artístico. Este concepto de “desmantelamiento de la tradición” fue lo que recuperó el gobierno de Park Chung-hee a partir de 1961 como un paso a la modernidad, hecho que propició que la abstracción en Corea del Sur comenzara a formar parte del arte del país de forma más oficial. Muchas de estas obras fueron premiadas o recibieron menciones especiales en las exposiciones nacionales, ya que comenzó a reconocerse la importancia de la abstracción y su metodología a la hora de la creación de una imagen nacional que pudiera ser entendida y compartida en el extranjero, dando con ello los primeros pasos hacia la formación del Dansaekhwa.

⁸² *Ídem*.

⁸³ Chung, Moojeong 정무정, “Chŏn-hu-ch'u-sang mi-sul-kye-ŭi e-sŭ-p'e-lan-t'o, 't'r-aeng-p'o-lŭ-mel' t' kae-nyŏm-ŭi hyŏng-sŏng-kwa chŏn-kae” 전후추상미술계의 에스페란토, ‘앵포르멜’ 개념의 형성과 전개 [Formación y desarrollo del concepto de esperanto e ‘Informel’ en el mundo del arte abstracto de posguerra], *mi-sul-sa-hak 미술사학*, vol.17 (2003), p.1

3.2.2. Formación y Características del Dansaekhwa: Exposición '*Korea: Five Artists Five Hinsek (White)*' (1975)

A pesar de la rápida aceptación del movimiento a nivel nacional e internacional, sus orígenes y formación, al igual que sus características técnicas, no han conseguido definirse con uniformidad entre quienes han pretendido concretarlo. Esto será debido a que los artistas trabajaron siempre desde la individualidad y la experimentación personal sin la concreción de unas bases técnicas que permitieran la unidad, no pudiendo considerarse parte de ningún grupo o estilo artístico.

Uno de los acontecimientos considerados como el desencadenante de la concepción del arte monocromático surcoreano como un movimiento artístico único, fue la exposición *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)*⁸⁴, una muestra colectiva realizada durante el mes de mayo de 1975 en la Tokyo Gallery de Ginza, en la ciudad de Tokio, considerada como uno de los lugares principales para el arte contemporáneo del continente asiático. Yamamoto Takashi (1920-1988), el propietario y director de la galería, seleccionó, con ayuda de su amigo Lee Ufan, a los cinco artistas que participaron, buscando promover esa estética coreana que comenzaba ya a vislumbrarse con la intención de presentarla como contraparte y desafío a las tendencias artísticas del arte occidental a nivel internacional.⁸⁵ No obstante, a pesar de tratarse de un evento significativo para el movimiento, el origen del Dansaekhwa se remonta a algunos años atrás. Además, el establecimiento del arte contemporáneo surcoreano y la intención de su internacionalización ya había comenzado a producirse antes de que se celebrara la muestra y, en parte, se formó también gracias a la forma en la que Park Seo-bo, que estaba presente en los círculos estadounidenses, utilizó a expertos del arte japonés interesados en esta nueva corriente para generar interés en las obras.⁸⁶

Tal y como indica su título: *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)*, el color blanco fue el hilo conductor sobre el que se desarrolló la muestra, los comisarios mostraron un fuerte interés por el predominio de este color en las obras y enfatizaron su

⁸⁴ Siempre que haya una traducción al inglés propuesta por la organización del evento optaremos por utilizar en el texto esta traducción.

⁸⁵ Kee, J., (2013) *Op. Cit.*, 234

⁸⁶ Koo, J.K., (2015), *Op. Cit.*, 1

presencia como algo particular de Corea.⁸⁷ A pesar de esto, el crítico Nakahara, en el programa de la exposición, a la hora de hablar de los cuadros no hace alusión al blanco, sino a tonos secundarios y medios, lo que sugiere que el blanco, era más una impresión general como metáfora cultural.⁸⁸ No obstante, el pueblo coreano, en general, percibe el blanco como símbolo de la estética de élite en una sociedad confuciana, por lo que se puede suponer que estas nuevas características artísticas fueron recibidas en resonancia con las tradiciones pasadas y un interés general de las masas. Teniendo en cuenta que, una vez que los surcoreanos comenzaron a recuperarse de las secuelas de la guerra civil, comenzaron a buscar un nuevo sentido a su identidad dentro de una sociedad modernizada alentada en todo momento por el creciente nacionalismo de Park Chung-hee, este argumento que aludía a un pasado con una Corea fuerte e independiente⁸⁹, era lo que necesitaban. Podemos entonces suponer, que las referencias al color blanco son una interpretación creada al margen de la intención de los propios pintores que no debería formar parte del argumento sobre el que se sostiene el Dansaekhwa.

Los cinco artistas seleccionados por Takashi para el evento fueron Kwon Young-woo, Park Seo-bo, Suh Seung-won, Hur Hwang y Lee Dong-yup (n.1946), entre los cuales Park y Kwon ya habían participado en exposiciones previas a esta muestra con piezas monocromáticas tanto dentro como fuera de la península.⁹⁰ En cuanto a las obras presentadas por Suh, Lee y Hur, a pesar de compartir la estética del blanco, no incorporaban ninguna otra característica fundamental del Dansaekhwa por lo que en ese momento considerar su participación como punto de partida para la fundación del movimiento no es muy acertado. Otra de las causas por las que historiadores como Kee Joan abogan por un origen diferente a este es la ausencia de artistas importantes para el movimiento como Ha Chong-hyun (n. 1935) y Yun Hyong-keun (1928-2007), quienes, al igual que Park y Kwon ya habían expuesto su obra monocromática en muestras individuales con anterioridad a la exposición *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)*,

⁸⁷ Yamaguchi, Yuriko, “Six Kinds of White: Questioning the “Koreanness” of Korean Monochrome Painting”, Special Issue: Workshop and Symposium 2012-2013: 1-27, 2015. AGLOS: *Journal of Area-Based Global Studies*, p.3

⁸⁸ Nakahara Yusuke, Five Korean Artists: Five Kinds of White. En M. J. Chung, et. al., *Op. cit.*, 2017, 53-54

⁸⁹ La sociedad confuciana y la estética del blanco obtuvieron su máximo apogeo durante la dinastía Joseon, momento en el que tuvo lugar el conocido como Imperio de Corea.

⁹⁰ Kim, Y.S., (2020), *Op. cit.*, 75-76

siendo además ampliamente reconocidos como artistas líderes en el movimiento posteriormente.⁹¹

Koo plantea que uno de los rasgos comunes dentro del Dansaekhwa que se puede encontrar en la obra de los artistas considerados parte del movimiento, es la anti-expresión, entendida desde la intención de no transmitir sentimientos ni significados a través de la obra, ya que ésta no será más que el resultado de un proceso.⁹² Aunque estos artistas pertenecen a diferentes generaciones, sus coincidencias con respecto a las actitudes frente a la técnica a la hora de realizar un cuadro han justificado una descripción con respecto al movimiento artístico más allá del original enfoque del color blanco. Para ellos, pintar significa ejecutar una acción sobre un soporte, considerando como la verdadera obra esa huella de acción en sí misma, más allá de la preocupación por el color o su significado; buscando una conexión con las propiedades físicas de los materiales utilizados.

Partiendo de la base de que el color no está entre los puntos principales de los intereses de los artistas del Dansaekhwa, se reafirma la teoría de que su denominación puede llevar a confusión. Sin embargo, sí se puede tratar la elección del color en sus obras como uno de los motivos a partir de los cuales sus pinturas llegan a esa ausencia representativa que buscaban. Gunn nos recuerda como en la tradición coreana heredada de las distintas religiones y filosofías que pasaron por la península, como el confucianismo o el budismo, se percibe que dicha repetición en las pinceladas es la base tanto del arte caligráfico tradicional como de la caligrafía misma.⁹³ Dentro de esta técnica, que requiere de una fuerte disciplina, se sitúa un modo de autodescubrimiento y autodesarrollo que nos abre a un diálogo sustancial entre culturas y caminos de conversación interior, convirtiendo, así, al proceso como punto importante de la obra por encima del resultado.⁹⁴

Anteriormente se ha señalado que, a pesar del significado del término Dansaekhwa que da nombre al movimiento, los artistas no se preocupaban muy especialmente por aspectos referentes al color y significado de la obra. Aun así, en

⁹¹ Kee, J., (2013), *Op. cit.*, 233-235

⁹² Koo, J., (2015), *Op. cit.*, 103

⁹³ Gunn, Robert, "Intimacy, Psyche, and Spirit in the Experience of Chinese and Japanese Calligraphy", *Journal of Religion and Health*, vol.40, No.1 (2001), pp.129-166

⁹⁴ *Ídem.*

relación con la exposición *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)* de 1975, Lee Yil afirmó que el color blanco era el idioma fundamental para determinar la forma de pensar de su pueblo.⁹⁵ Esta afirmación, con la que el autor intentó crear una identidad específica para el arte surcoreano, tuvo una gran acogida entre varios críticos japoneses, ya que esa relación identitaria del blanco con el pensamiento coreano apoyaba la intención japonesa de definir un arte contemporáneo asiático en clara contraposición a Occidente.⁹⁶ A partir de este momento y al margen de los propios artistas, surgieron matices ideológicos a raíz de las vinculaciones del color blanco con la idea de una Corea del Sur distinta. Así pues, Dansaekhwa se encuentra en plena intersección de dos corrientes de identificación: la defendida por críticos de arte y el gobierno surcoreano, que defiende el movimiento como una posibilidad de establecer una identidad nacional reconocible a través del arte; y la concepción de los propios artistas, que prefieren abogar por un simple reflejo de lo que ya existe al margen de los intereses nacionalistas y/o políticos.

Por su parte, Park Seo-bo declaraba a la revista artística *Hwarang* en 1974 que la esencia de su arte radicaba en la visión de la naturaleza abogando por la unidad entre esta y el hombre.⁹⁷ Esta creencia, que armoniza la relación de la naturaleza con el artista y que es compartida por todos los miembros del movimiento, consigue explicar el rechazo general por los colores fuertes, incluso, por los blancos puros, que en la mayoría de las obras aparecen moderados en blancos rotos. La elección del blanco en las obras del Dansaekhwa puede resumirse en su elección debido a la capacidad intrínseca no representativa que posee o cuando coincida con el color propio de las materias utilizadas para la ejecución de la obra.

Antes de la exposición en 1975, las discusiones sobre el blanco en medios públicos se limitaban a breves informes periódicos.⁹⁸ Esto demuestra que los pintores que participaron en *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)* de 1975 no tenían conexiones mutuas previas entre ellos y que fue en Japón donde tuvo lugar la formación del discurso en torno al movimiento que terminarían representando. Fue incluso en los años

⁹⁵ Il, Yi, *Thinking White*, Catálogo exposición, *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)*, 1975, S/N.

⁹⁶ *Ídem*.

⁹⁷ Park, Seo-bo 박서보, “kim-ch'ang-yŏl-kwa-ŭi kwan-po-chi-kyo” 김창열과의 관보지교 [Publicación oficial con Kim Chang-Yeol], *Hwarang*, vol.6, (1974), pp.54-55

⁹⁸ Kim, Mi-kyung. *So'(素) : Rereading Korean Monotone Painting through the Concept of 'Soye' (素芸)*, 2002. Recuperado de: <https://interwhite.net/49> [Última consulta: 22/7/2021]

posteriores, cuando las pinturas monocromáticas comenzaron a expandirse, que los artistas continuarían sin mantener ningún tipo de relación entre ellos.

La exposición *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)* fue, por tanto, el primer intento curatorial de exponer arte surcoreano contemporáneo en Japón y supuso, un antes y un después en la imagen artística de la península, definiendo, a su vez, las pautas que el arte coreano debía seguir de cara al exterior para ser competitiva frente al arte occidental a través de una nueva identidad que giraba en torno al monocromatismo y el blanco.

3.2.3. Park Seobo

Park Seo-bo, considerado miembro de la primera generación de artistas modernos surcoreanos y padre del Dansaekhwa, nació como Park Jae-hong en 1931, durante la ocupación japonesa. Comenzó sus estudios artísticos en 1950, en el departamento de arte de la Universidad de Hongik de Seúl, con especialización en pintura oriental, aunque en 1955 se graduaría en pintura occidental. Ese mismo año, el gobierno de Syngman Rhee puso en marcha la orden de reclutamiento militar de los graduados varones, motivo por el cual, Park, contrario a alistarse de nuevo en el ejército, cambió su nombre a Park Seo-bo y se convirtió en un fugitivo buscado. A causa de este acontecimiento, la búsqueda de trabajo y la posibilidad de mantener a su reciente familia se hizo muy difícil, por lo que no dudó en marcharse a París cuando fue seleccionado como representante de los Pintores Jóvenes del Mundo⁹⁹ (*Jeunes Peintres du Monde*) en 1961, momento a partir del cual comenzó con más fuerza su carrera.¹⁰⁰

Con referencia a la creación del Dansaekhwa, Park desarrolló su obra en el momento en el que la censura, la vigilancia y el escrutinio estatal de Park Chung-hee estaban en su máximo esplendor con la reciente “revitalización” del país. Sin embargo, a pesar de las fuertes sospechas y persecuciones que el gobierno desataba contra los intelectuales, el pintor ocupó y mantuvo en el tiempo una cátedra en la Universidad de

⁹⁹ *Jeunes Peintres du Monde* fue un programa de residencia de un mes de duración, que fue organizado por la Asociación Internacional de Artes Plásticas (*l'Association Internationale des Arts Plastiques*) y apoyado por la UNESCO para promover el intercambio artístico entre jóvenes de todo el mundo.

¹⁰⁰ Park, Seung-sook, (2021) *Park Seobo's Art & Life* Web: <https://parkseobo.life/> [Última consulta: 22/8/2021]

Hongik. Además, fue presidente de la *Korean Fine Arts Association*¹⁰¹, donde, entre otras cosas, se ocupaba de la selección de los delegados artísticos para los eventos en el extranjero. Otro dato significativo en cuanto a su estatus fue su participación en el Proyecto Nacional de Pinturas Documentales (*minjok kirok'wa*), el proyecto de artes visuales más importante realizado por el gobierno surcoreano donde la mayoría de los artistas entre 1960-1970 consideraban que una invitación a tal evento significaba la aprobación estatal.¹⁰² Kee, también revela como la participación de Park en el proyecto, le proporcionó las herramientas necesarias para conocer tanto las dinámicas del momento, como los intentos del estado de supervisar una identidad colectiva para sus ciudadanos pudiendo así conectarse con las expectativas del estado.

No obstante, aunque la participación de Park en eventos nacionales se ha considerado como una afirmación de su complicidad con el gobierno, autores como Kim Young-na consideran que las obras que realizaba emanaban intenciones diferentes, no solo en las pinturas documentales sino, especialmente en su serie más significativa: *Myobŏp* (Lit. “ley del dibujo”) más conocida como *Ècriture* (Fig.7), piezas que formarían parte de los orígenes del Dansaekhwa.¹⁰³ El artista, declaraba a la revista artística *Hwarang* en 1974 que la esencia de su arte radicaba en la visión de la naturaleza abogando por la unidad entre esta y el hombre.¹⁰⁴ En este nuevo periodo artístico, su preocupación sobre el qué pintar desaparecería, centrándose casi en exclusividad al desarrollo del método. A partir de la década de 1970, Park buscó formas nuevas de arte distintas a todo lo que había concebido hasta entonces, creando, así, la serie más reconocida de su carrera a la vez que ponía en jaque los estamentos preestablecidos en las esferas artísticas del momento.

Al entrar en la década de 1970, se estaba produciendo un cambio en la idea de que el arte surcoreano debería participar activamente en el arte mundial en lugar de aceptar o ignorar pasivamente las tendencias artísticas internacionales. Dado que parte del apoyo económico del gobierno se proporcionaba a través de los Estados Unidos, el preludio de la internacionalización surgirá bajo la supervisión de un sistema que permitirá, al arte de

¹⁰¹ Siempre que haya una traducción al inglés propuesta por la organización del evento optaremos por utilizar en el texto esta traducción.

¹⁰² *Ibid.*, 3

¹⁰³ Kim, Y., (2005), *Op. cit.*, 226-227

¹⁰⁴ Park, S.B., (1974), *Op. cit.*, 54-55

la península, acceder al escenario internacional de forma directa. Esto dio pie a los surcoreanos a volver a sus tradiciones y acercarse a ellas desde una nueva perspectiva alejada de la visión colonialista. Park, que comenzó a formar parte de la *Korean Fine Arts Association*¹⁰⁵ en esta década, empezaría a encabezar también la expansión de la imagen artística surcoreana fuera de sus fronteras.

Si bien la perspectiva internacional de Park y la visión de las tendencias artísticas occidentales coincidieron con la política de diplomacia cultural basada en el nacionalismo del régimen de Park Chung-hee, el pintor tiene la intención de presentar el arte contemporáneo surcoreano a través del sistema expositor del mundo del arte japonés, país vecino y más avanzado en la asimilación de las nuevas tendencias euroamericanas. Para ello, el artista estableció tres eventos artísticos: el Festival de Arte Contemporáneo de Seúl, la *École de Seoul* y *Andepandang*¹⁰⁶, donde se seleccionarían las obras de los mejores artistas de la escena contemporánea sirviendo a su vez como trampolín al escenario mundial como imagen representativa del arte contemporáneo de Corea del Sur.¹⁰⁷

En resumen, Park Seobo tenía la intención de presentar el arte contemporáneo surcoreano utilizando a Japón como cabeza de puente para el avance internacional invitando a los círculos artísticos del país nipón en los eventos en los que las nuevas tendencias de la península estuvieran presentes. Como resultado, desde mediados de la década de los 70 hasta mediados de los 80, se llevó a cabo un número de exposiciones de Dansaekhwa en galerías y museos japoneses sin precedentes en la historia del arte surcoreano.¹⁰⁸ Los medios de comunicación de Japón no se quedaron atrás en la difusión de este arte emergente y algunas revistas especializadas del país como *Art Handbok*, *Mizue* o *Art Shinjo* informaron exhaustivamente de todas estas muestras además de las numerosas críticas referentes a la estética monocromática surcoreana. Koo, afirma como es inevitable ver que la internacionalización del Dansaekhwa se llevó a cabo activamente

¹⁰⁵ Park pasó a formar parte de la Asociación durante 10 años, como vicepresidente de 1970-1977 y como presidente de 1977-1980

¹⁰⁶ *Andepandang* (안데팡당) es un término artístico derivado del francés " *Indépendant*" (lit. "independiente")

¹⁰⁷ Koo, J.K., (2015), *Op. cit.*, 69

¹⁰⁸ Han, K.K., (2003), *Op. cit.*, 5-31

en Japón y esto también ayudó a que los estadounidenses, comenzaran a interesarse cada vez más abriendo por completo las puertas de Occidente.

3.2.4. Lee Ufan

Como se ha podido apreciar, al entrar la década de 1970, el mundo del arte contemporáneo surcoreano alcanzó un nuevo punto de inflexión en la actitud creativa que empezó a basarse en la intuición del artista. Con la aparición del arte conceptual y el minimalismo a finales de los 60, comenzaron a tenerse más en cuenta las teorías que giraban en torno a la creación de las obras que el presentar un estilo de arte único, derivando así, en una necesidad en la que el artista debía tener una lógica y una visión del mundo adecuadas para sus creaciones.¹⁰⁹ En este preciso momento, es cuando el artista Lee Ufan se colocó en el centro del intercambio artístico con el mundo japonés que acababa de reconciliarse con el sur de la península coreana en 1965.

Lee Ufan nació en 1936 en pleno periodo colonial. Desde su infancia se formó en actividades tradicionales como la poesía, la caligrafía o la pintura. Poco a poco, sus intereses fueron orientándose cada vez más a las Bellas Artes hasta comenzar sus estudios de pintura oriental en la Universidad Nacional de Seúl en 1956. Sin embargo, Lee decidió mudarse a Japón, donde había mayores oportunidades para desarrollar tendencias artísticas diferentes. Tras dos años en el archipiélago, en 1958 y hasta su graduación en 1961, Lee consiguió ingresar como estudiante en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Takushoku de Tokio, lo que le proporcionó finalmente el permiso de residencia en el país y una nueva orientación a su carrera.¹¹⁰

A pesar de sus reconocidas cualidades, no sería hasta 1967 que el artista conseguiría inaugurar su primera exposición en la Satō Gallery de Tokio, evento que marcaría un antes y un después en su carrera. Kee Joan, hace referencia a las dificultades que Lee atravesó para llegar a su posición a causa de su condición de *zainichi*.¹¹¹ En la edición de marzo de 1967 del periódico de la Satō Gallery, justo cuando presentaba su

¹⁰⁹ Koo, J.K., (2015), *Op. cit.*, 109

¹¹⁰ Yoshitake, Mika. "Lee Ufan and the Art of Mono-ha in Postwar Japan (1968-1972)", defensa de tesis doctoral, tutor: Miwon Kwon y George Baker, University of California, 2012. pp.69-105

¹¹¹ Koo, J.K., (2015), *Op. cit.*, 158-164

exposición, Lee escribió sobre las trabas de tener que negociar entre su nacionalidad coreana y su identidad profesional como artista y crítico. Desde esta perspectiva, argumentaba que el mayor desafío se encontraba en unificar y descentralizar las elites artísticas, o lo que es lo mismo, desafiar la hegemonía creciente que representaba el arte euroamericano, afirmación que supuso un golpe a la idea de lo internacional como concepto que enfatiza las diferencias entre Oriente y Occidente.¹¹² A pesar de que Lee era muy activo en el mundo del arte japonés, hasta el punto de ser uno de los creadores del movimiento *Mono-ha*¹¹³ (Fig.8), permaneció plenamente consciente de su propia identidad cultural, ayudando a otros artistas surcoreanos a exponer sus obras en Tokio, apoyando así la visibilización de su propia tierra. Sin embargo, tal y como reconoció en una entrevista de 1977, en ningún momento se sintió en lo absoluto obligado a relacionar esta conciencia con el signo de lo nacional, cosa que sumada a su residencia japonesa no le facilitó las cosas en Corea del Sur.¹¹⁴

Para comprender la motivación de Lee a la hora de marcharse de su país natal y permanecer en la tierra del que fue su opresor estudiando teorías y técnicas occidentales, es necesario conocer su contexto. Simon Morley, indica que es importante recordar que el papel de Japón en relación con el arte coreano también era un factor que dificultaba los intercambios.¹¹⁵ A pesar de que la apertura al arte occidental en Corea provenía la mayor parte de las veces del país nipón, y que sus políticas de occidentalización estaban en marcha desde finales del siglo XIX sirviendo de ejemplo a la península, el hecho de que compartieran un pasado reciente tan doloroso dificultaba mucho las interacciones entre ambos países. A pesar de esto, Japón, frente a la situación de posguerra en la que se encontraba la península en ese momento, había sido el primer país de Asia Oriental en adoptar la modernización al estilo occidental y supuso para el artista una vía a sus

¹¹² *Ibid.*, 57

¹¹³ A finales de los años 60, Lee Ufan comenzaba a desempeñar un papel muy importante en lo referente a las teorías artísticas en Japón, desempeñando un papel crucial en el desarrollo de uno de los movimientos japoneses más influyentes: el *Mono-ha* (lit. “escuela de las cosas”). El movimiento que tenía influencias del Minimalismo estadounidense y el Arte Povera italiano, pretendía explorar los materiales y sus propiedades en reacción con el espacio. Concretamente Lee Ufan contraponía objetos naturales frente a elementos industriales como placas de hierro y vidrio.

¹¹⁴ Ufan, Lee, “Han’guk hyöndae misul üi munjechö̃m” 한국 현대 미술의 문제점 [Problemas del arte contemporáneo coreano] Kyegan misul, vol.2, No.2 (1977), 147

¹¹⁵ Morley, Simon, “Dansaekhwa. Korean Monochrome Painting”, Third Text, Vol.27, No.2 (2013), 194

objetivos mucho más seguro, no sólo para el conocimiento de las nuevas tendencias, sino también para crear su propia visión al respecto.¹¹⁶

No obstante, aunque Lee ha vivido la mayor parte de su vida en Japón, a menudo continuó visitando su país natal, ampliando su red de contactos y sirviendo de puente entre ambos países a nivel artístico. Desde finales de la década de 1960, Lee Ufan participó en exposiciones con artistas nacionales e intercambió proyectos con figuras influyentes en el mundo del arte nacional, como Park Seobo y del ámbito artístico japonés pasando a formar parte de la esfera artística japonesa del momento. La relación de ambos artistas comenzó a raíz de la exposición de 1968, *Contemporary Korean Painting*¹¹⁷ de Tokio, a partir de ese momento comenzaron rápidamente a intercambiar proyectos que provocaron el reconocimiento de Lee en la esfera artística surcoreana y un fuerte incremento del interés por el arte surcoreano por parte de Japón.

La autora Koo Jinkyung argumenta como a raíz de esta oportunidad, las actividades creativas de Lee Ufan en Corea comenzaron a desarrollarse entre la élite artística. Al mismo tiempo, las exposiciones de artistas coreanos en Japón también aumentaron rápidamente.¹¹⁸ No debemos olvidar tampoco que el surgimiento de artistas coreanos con talento reconocido internacionalmente como Lee, entre otros artistas coreanos que trabajaban en Japón, despertó una nueva conciencia cultural de la región vecina de Corea en Japón favoreciendo los apoyos e intercambios entre ambos países.

Gracias a la situación de Lee Ufan y sus contactos en el archipiélago, el avance internacional del arte surcoreano se volvió más fácil que antes, el arte contemporáneo estaba en auge y los artistas relacionados con ello se dieron a conocer rápidamente en el país nipón.

¹¹⁶ Morley, Simon, *In-Between Lee Ufan*, Catálogo exposición, *In-Between Lee Ufan*, (Londres: Lisson Gallery), 2015

¹¹⁷ Siempre que haya una traducción al inglés propuesta por la organización del evento optaremos por utilizar en el texto esta traducción.

¹¹⁸ Koo, J.K., (2015), *Op. cit.*, 119

4. ANÁLISIS: Exposición *Korea: Five Artists, Five Hinsek (White)*

Como ha podido apreciarse, una vez que Corea del Sur comenzó a recuperarse de las recientes secuelas de la Guerra Civil Coreana, los artistas, al igual que la sociedad en general, buscaban encontrar un nuevo sentido a su identidad dentro de un país moderno donde el creciente nacionalismo del gobierno de Park Chung-hee les instaba a comenzar esa búsqueda en las propias raíces de Corea como pueblo. Por su parte, la crítica del arte coreano en Japón tampoco dejó el pasado de la península atrás a la hora de debatir en torno a su emergente modernidad, concretamente, con el movimiento monocromático, buscaban facilitar la asimilación de las obras contemporáneas a través de la relación con las tradiciones indígenas y la exotización de las mismas.

A lo largo del periodo de posguerra surcoreano tuvieron lugar dos importantes exposiciones de arte de Corea del Sur en Japón. La primera, *Contemporary Korean Painting* (Fig.9) celebrada en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio en 1968 fue copatrocinada por la recién establecida Embajada de Corea del Sur en Japón, el Kongbogwan (*Korea Information Service*)¹¹⁹ y el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio.¹²⁰ Esta muestra marcó el primer intercambio artístico entre los dos países desde la liberación de Corea del gobierno colonial japonés en 1945, señalando con su celebración, la intención de colaboración y amistad entre ambos.

Lee Yil, quien fue uno de los comisarios de la muestra, afirmaba en 1975 como esta primera muestra de arte contemporáneo surcoreano en Japón reflejó la situación y aspectos generales de las tendencias emergentes de Corea del Sur marcando un hito en la pintura abstracta de la península. Sin embargo, afirmaba que, a pesar de que sin la celebración de la exposición *Contemporary Korean Painting* no hubiera sido posible el despegue del arte contemporáneo surcoreano que tuvo lugar posteriormente, esta exposición obtuvo poca relevancia a nivel artístico.¹²¹ A la muestra acudieron varios artistas representativos del movimiento abstracto, pero no se consiguió nada más allá de una vista panorámica de las tendencias del momento, como indica Lee “como un resumen

¹¹⁹ El Kongbogwan es una agencia creada por el gobierno de Corea del Sur para promover el país y especialmente la cultura coreana en el extranjero.

¹²⁰ Kee, Joan. *Longevity studies. The Contemporary Korean art exhibition at Fifty*. En J. Kee, C. Starkman y L. Zelevansky, *Your bright future: 12 contemporary artists from Korea* (Houston: Los Angeles County Museum of Art), 2009, 19-20

¹²¹ Il, Y., (2017), *Op. cit.*, 55

de los esfuerzos por la modernización sin llegar a indicar el verdadero potencial de la próxima generación”.¹²²

Pero Lee no fue el único en tener esta opinión, el crítico Ishiko Junzō (1929-1977), insinuó que la mayoría de las obras expuestas no habían logrado convencer a los espectadores debido a una visión ingenua frente al arte contemporáneo tanto por parte de los artistas como de los organizadores que los seleccionaron.¹²³ Sin embargo las opiniones más duras las dieron los propios artistas que habían participado en la exposición. Uno de ellos fue Lee Ufan, quien junto a Yoo Youngkuk (1916-2002), su compañero de mesa y uno de los personajes más representativos del arte moderno de Corea afirmó que el principal problema de la muestra residía en la falta de interpretación y teorías en torno a las obras.¹²⁴

Teniendo en cuenta el poco interés a nivel artístico que suscitó la muestra, podemos situar *Korea: Five Artists, Five Hinsek (White)* como el principio del verdadero despegue del arte contemporáneo surcoreano ya independiente de las influencias japonesas. Como se verá a través del análisis de las obras que fueron expuestas en la muestra, esta segunda muestra de arte contemporáneo coreano en Japón que tuvo lugar del 24 de mayo al 6 de junio de 1975 en Ginza, en la Tokyo Gallery (Fig.10) evidencia una instrumentalización de las obras para dotarles de un significado en su conjunto bajo los intereses políticos y sociales del momento.

El enfoque temático elegido en torno al blanco, que puede apreciarse ya en el mismo título de la muestra, refleja ese interés por las referencias del pasado incluso por parte del propio Yamamoto Takashi, propietario de la galería. Puede decirse, por tanto, que no es hasta el año 1975 que la pintura monocromática surcoreana tuvo su primera inclusión en el mundo del arte internacional a raíz de la exposición titulada *Korea: Five Artists, Five Hinsek (White)* de Tokio, donde apareció por primera vez el término Dansaekwha, convirtiéndose así, en un hito histórico en la historia del movimiento dejando atrás otras muestras como *Contemporary Korean Painting*.

¹²² Ídem.

¹²³ Kee, J., (2013), *Op. cit.*, 106-107

¹²⁴ Ídem.

Este primer intento de exhibir las nuevas tendencias del arte contemporáneo surcoreano en Japón estuvo comisariado por Nakahara Yoshuke e Il Yi, además de contar con la colaboración de Lee Ufan, quien fue una pieza clave para el desarrollo del evento. Los cinco artistas que presentaron sus obras fueron: Kwon Young-woo (1926-2013), Park Seo-bo, Suh Seung-won (n. 1941), Hur Hwang (n. 1943) y Lee Dong-yup (n. 1946) de los cuales el catálogo oficial recogió tan sólo una única obra por autor.

Para la obra *Work 74-1* (Fig.11), Kwon Young-woo decidió no emplear en ningún momento pigmento, por el contrario, incrustó trozos de *hanji*, un papel tradicional coreano que generalmente se utiliza para la caligrafía. Como puede observarse en la imagen final del cuadro, Kwon empujó el papel contra un lienzo húmedo con sus dedos generando pequeñas perforaciones que quedarían dispuestas en forma de cascada sobre la superficie del lienzo. A pesar de tratarse de un uso poco convencional del papel, se trata de un material que ya algunos artistas surcoreanos como Lee Ugo (1904-1989) utilizaban en sus obras dentro del movimiento *Informel* (Fig.12). No obstante, a pesar de la elección del mismo material, la interacción de Kwon con el papel para la pieza fue mucho más delicada que la de su predecesor Lee, generando un compás de planos donde la incisión de luces y sombras parecen conformar el propio espacio de la obra. El artista consigue además enmarcar la profundidad y el relieve de *Work 74-1*(1974), pareciendo destacar el vacío detrás del propio lienzo y permitiendo al espectador recrear visualmente las marcas de la acción repetida por el artista.

Otro de los artistas que se centro en plasmar en el lienzo la huella de su acción repetida fue Park Seobo con *Écriture No.9-74* (1974) (Fig.13). Para su obra, Park eligió un soporte de gran tamaño y color pálido, cubierto con finas capas de óleo blanco sobre el que se trazaban dibujos a lápiz de grafito con forma de líneas cortas y rectas ocupando toda la superficie. Los elementos centrales de la serie son las marcas que quedan del gesto repetitivo del artista al trazar dichas líneas sobre la capa de pintura húmeda. Los trazos oblicuos, que se ven agrupados en filas horizontales, se muestran precisos bajo la ejecución de Park al llevar cada línea hasta casi tocar los grupos de arriba y abajo. Gracias a esta acción, se hace posible contemplar con facilidad la pintura de óleo blanco que hay de base, creando un efecto de niebla a causa de la inevitable ondulación de las líneas que potencia la intensidad del fondo al observar la obra desde lejos. A través del análisis de la pintura, se aprecia la acción física que Park experimentó mientras realizaba con cada

línea hendida en la pintura húmeda. La homogeneidad de las marcas de grafito se ve frustrada frente a la reacción de la pintura con su paso para finalmente desaparecer entre la maraña. La precisión y cercanía entre los trazos consiguen forzar una visión general que minimiza la importancia individual de la línea en sí misma, jugando con la adaptabilidad de la mirada del espectador a la vez que presenta multitud de paisajes diferentes oscuros y luminosos en base a la iluminación y perspectiva. El efecto óptico invita a acercarse al lienzo y moverse en busca de las formas originales.

En contraste, la obra presentada por Suh Seung-won, titulada *Simultaneity 73-14* (1973) (Fig.14), presenta una serie de patrones geométricos definidos que aparecen suspendidos sobre un fondo homogéneo en color blanco crudo. Las figuras, parecen abstracciones de elementos pictóricos reducidos armoniosamente a la mínima expresión del vocabulario artístico en su forma, color y espacio. Encontramos un paralelogramo traslúcido que se superpone sobre un rombo de color azul más intenso que en combinación con el juego de medidas de sus lados consigue crear una sensación de profundidad que se extiende sobre los límites del plano blanco según la perspectiva del observador. A diferencia de sus compañeros Kwon y Park, Suh, no deja rastros que delaten las acciones realizadas en el proceso de creación del artista, por el contrario, sus juegos volumétricos se centran en la geometría provocando que el plano blanco pase a ser un espacio vacío que aparece en el momento en el que aparecen las formas que provocan su profundidad.

En la misma línea geométrica, pero desde un punto de vista mucho más orgánico, Hur Hwang presentó *Variable Consciousness 74-3* (1974) (Fig.15). En su obra, Hur presenta una figura casi imperceptible realizada con pequeños charcos de pintura aguada blanca sobre un soporte del mismo color. La mancha, más visible en su contorno, se muestra variable apareciendo y desapareciendo en base a la cantidad de pigmento acumulado debido al proceso de secado y su estructura permite también jugar con su textura, permitiendo en algunas zonas un mayor relieve que se verá potenciado por las sombras generadas al incidir la luz del espacio expositivo. La forma se presenta por tanto como algo entre la mancha y el relieve, manteniéndose en constante cambio en relación con el propio plano y la perspectiva del espectador. Al igual que Suh, Hur, no deja ningún rastro de la acción realizada en el proceso creativo de la obra, sin embargo, también generará una ilusión óptica en el sentido de que la forma y el plano quedan directamente

definidos por la figura en un espacio concreto del soporte en lugar de abordarlo en su totalidad.

Por su parte, las formas abstractas de Lee Dong-yeop en *Situation C* (1974) (Fig.16) son tomadas a partir de objetos reales, tal y como indicó el propio autor, la inspiración para la serie apareció mientras observaba un hielo derretirse dentro de una taza y como el agua iba evaporándose poco a poco hasta dejar el recipiente completamente vacío.¹²⁵ Abstrayendo estas imágenes en el lienzo, se aprecia una serie de líneas que se van curvando y elevando desde un origen horizontal en el centro del lienzo, en los bordes superiores de las líneas se aprecia un leve desvanecimiento que proporciona una fuerte sensación de movimiento ascendente. Los bordes degradados contrastan fuertemente con los extremos pesados y rígidos del inferior, salvo en la marca posicionada más abajo que sucede de forma inversa, dando como resultado una serie de formas abstractas que se funden y floran sobre la superficie blanca que representa el espacio simulando a la perfección una sensación de profundidad similar a las obras de sus otros compañeros.

Como se puede apreciar, los procesos creativos de cada uno de los artistas de la muestra son completamente diferentes entre sí, no obstante, podemos encontrar algunos aspectos comunes entre ellos más allá del uso del blanco. La composición de todas las piezas aparece en forma de cuadrícula, una constante en las pinturas monocromáticas occidentales, como puede apreciarse, por ejemplo, en la obra de Agnes Martín (1912-2004) (Fig.17), además, todos optan por el uso de soportes de gran formato¹²⁶. La forma en la que los artistas han decidido nombrar las piezas a través de números o letras, también es bastante relevante ya que a través de ellos es fácil observar como cada obra pertenece a una serie más grande, especificando además qué lugar ocupan en el orden de producción. Esta serialización plantea una continuidad que va más allá del propio espacio-tiempo de la obra, por lo que, a pesar de que cada obra individualmente conserva sus propias características, el hecho de formar parte de un todo mayor implica una unión implícita que obliga, de alguna manera, a analizar la obra también en su conjunto. Por ejemplo, los

¹²⁵ Nakahara, Y., (2017), *Op. cit.*, 54

¹²⁶ A pesar de que las obras expuestas en la muestra *Korea: Five Artists, Five Hisek (White)* oscilan entre los 152 x 130,5 cm y 162,4 x 129,29 cm, es fácil encontrar formatos mucho mayores entre los cuadros pertenecientes al movimiento Dansaekhwa, por ejemplo: *Écriture* No.41-78 (1978) de Park Seobo con unas dimensiones de 194,5 x 300 cm (Fig.18)

dos primeros autores analizados con *Work 74-1* y *Écriture No.9-74* hacen referencia a la acción del artista en sus títulos, Suh y Lee con *Simultaneity 73-14* y *Situation C* respectivamente aluden a la relación entre las formas y los espacios, mientras que Hur con *Variable Consciousness 74-3* se refiere directamente a la capacidad de variabilidad de la obra en base a la casualidad y la percepción del espectador. Estos títulos ejemplifican también la diversidad intrínseca al grupo del Dansaekhwa al tiempo que se aleja de esa idea de búsqueda de una nueva identidad surcoreana unificada por parte de los artistas.

5. CONCLUSIONES

La exposición *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)* de 1975 y el surgimiento del movimiento monocromático Dansansaeekhwa, tuvieron lugar en el contexto de la Cuarta República surcoreana, un momento en el que el gobierno abogaba por una Corea del Sur moderna, con identidad propia y capaz de competir a nivel internacional. Park Chung-hee, rescató las tradiciones más convenientes para este fin través del nacionalismo cultural y la manipulación de lo “coreano”.

Como dijimos al principio de este escrito, Japón se evidencia como uno de los pilares para la internacionalización del arte contemporáneo surcoreano debido a su reconocida apertura con Occidente y apoya esa nueva identidad de lo blanco en torno al arte abstracto emergente al sur de la península. Los críticos japoneses, que sirvieron como plataforma para que los artistas surcoreanos formaran parte de una escena más internacional, ayudaron a dar forma a las cualidades estilísticas y conceptuales del Dansaekhwa, aportando vínculos con la historia y la tradición en sus interpretaciones. Esta visión que giraba principalmente en torno al color blanco fue bien recibida por sus homólogos surcoreanos que buscaban reconstruir su identidad nacional.

Sin embargo, nada habría sido posible sin el apoyo institucional y económico a personajes como Lee Ufan quien fue un claro nexo de unión entre las élites artísticas de ambos países a través de su presencia en Japón y Park Seobo, quien a través de su posición dentro de la *Korean Fine Arts Association* tuvo oportunidad de presentar el arte contemporáneo surcoreano mediante el sistema expositor del mundo del arte japonés estableciendo, en colaboración con Lee, tres eventos artísticos: el Festival de Arte Contemporáneo de Seúl, la *École de Seoul* y *Andepandang*, donde se seleccionarían las obras de los mejores artistas de la escena contemporánea sirviendo a su vez como

trampolín al escenario mundial como imagen representativa del arte contemporáneo de Corea del Sur.

Tras el análisis de la exposición *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)* y las obras seleccionadas, se han podido cuestionar las bases mismas sobre las que se sustenta el concepto del Dansaekhwa y su relación con el blanco. Esto evidencia una instrumentalización de las obras para dotarles de un significado en su conjunto bajo los intereses políticos y sociales del momento tal y como se pretendía en los objetivos originales de la investigación. Los procesos creativos de cada uno de los artistas presentes en la muestra son completamente diferentes entre sí, además, pueden encontrarse rasgos que ejemplifican la diversidad intrínseca del grupo del Dansaekhwa alejándose de esa idea de búsqueda identitaria nacional por parte de los artistas.

Más allá de la respuesta a los objetivos e hipótesis planteadas al principio, se han hecho los siguientes hallazgos: A través de la comprobación de la bibliografía consultada para la realización de esta investigación, se ha podido evidenciar el interés progresivo en una revisión actualizada del Dansaekhwa y el arte surcoreano, poco presente en los textos occidentales del siglo XX. Uno de los primeros títulos que abarcan el arte moderno y contemporáneo de la península aparece en 2005 bajo el título *20th Century Korean Art* escrito por la ex directora del Museo Nacional de Corea y profesora emérita de la Universidad Nacional de Seúl Kim Young-na. No obstante, es a partir de la primera publicación sobre el movimiento Dansaekhwa en inglés: *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method* de Joan Kee (2013) que se observa un creciente aumento en publicaciones sobre el arte surcoreano que, además, incluyan epígrafes dedicados exclusivamente al arte monocromático del país. Títulos como *Korean Art: From the 19th Century to the present* (2017) de Charlotte Horlyck o *Korean Art From 1955: Collision, Innovation, Interaction* publicado en el año 2020, evidencian la necesidad de conocer el arte surcoreano por parte de Occidente, así como de revisar y reescribir la historia del arte incorporando este arte en los márgenes tan necesario para una completa comprensión del movimiento abstracto en todas sus vertientes posibles.

BIBLIOGRAFÍA

- Monografías

Chung, Moojeong, *Exhibitions Critical Literature, and Research Related to Korean Dansaekhwa Painting (Introduction)*. En M. J. Chung, J. K. Koo, Y. J. Sup y P. Lee, *Dansaekhwa 1960s-2010s: Primary Documents on Korean Abstract Painting* (Seúl: Korea Arts Management Service), 2017, 181-266

- *Kwon Young-Woo and Changes in the Conception of "Eastern-Style Painting"*. En M. J. Chung, J. K. Koo, Y. J. Sup y P. Lee, *Dansaekhwa 1960s-2010s: Primary Documents on Korean Abstract Painting* (Seúl: Korea Arts Management Service), 2017, 239-145

Chung, Yeon-shim. *Historicizing the Avant-Garde contexts in Post-war Korea: From experimental arts to collective groups in the 1960s and 1970s*. En Y. S. Chung, S. Y. Kim, K. Chung, y K. B. Wagner, *Korean art from 1953: Collision, Innovation, Interaction* (Londres: Phaiton Press Limited), 2020, 40-71.

Cummings, Bruce, *Korea's Place in the Sun: A Modern History*, (Nueva York: WW Norton & Co), 2005.

Hobsbawm, Eric. *Introduction: Inventing Traditions*. En E. Hobsbawm y T. Ranger, *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press), 2013, 1-14

Horlyck, Charlotte, *Korean Art from the 19th Century to the Present*, (Londres: Reaktion Books), 2017.

Il, Yi, *Thinking White*, Catálogo exposición, *Korea: Five Artists Five Hinsek (White)*, 1975. En M. J. Chung, J. K. Koo, Y. J. Sup y P. Lee, *Dansaekhwa 1960s-2010s: Primary Documents on Korean Abstract Painting* (Seúl: Korea Arts Management Service), 2017, 181-266

Kee, Joan, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the urgency of method*, (Minneapolis: University of Minessota Press), 2013

- *Longevity studies. The Contemporary Korean art exhibition at Fifty*. En J. Kee, C. Starkman y L. Zelevansky, *Your bright future: 12 contemporary artists from Korea* (Houston: Los Angeles County Museum of Art), 2009

Kim, Yi-soon, *Dansaekhwa: Aesthetics of Korean Abstract Painting*. En Y. S. Chung, S. Y. Kim, K. Chung, y K. B. Wagner, *Korean art from 1953: Collision, Innovation, Interaction* (Londres: Phaiton Press Limited), 2020, 72-95

Kim, Youngna, *20th Century Korean Art*, (Londres: Laurence King), 2005.

- *Modern and Contemporary Art in Korea*, (Seoul: The Korea Foundation), 2013.

Lee, Jung-Hoon. *Normalization of Relations with Japan: Toward a New Partnership*. En Kim, B. K., Vogel, E. F., *The Park Chung Hee Era: The Transformation of South Korea*. (Londres: Harvard University Press), 2011, 430-456.

Miyoshi, Sheila, *Narratives of Nation Building in Korea: A Genealogy of Patriotism*, (Nueva York: M. E. Sharpe), 2003

Morley, Simon, *In-Between Lee Ufan*, Catálogo exposición, *In-Between Lee Ufan*, (Londres: Lisson Gallery), 2015

Nakahara Yusuke, *Five Korean Artists: Five Kinds of White*. En M. J. Chung, J. K. Koo, Y. J. Sup y P. Lee, *Dansaekhwa 1960s-2010s: Primary Documents on Korean Abstract Painting* (Seúl: Korea Arts Management Service), 2017, 53-54

Nielsen, Kai, *Cultural nationalism, neither ethnic nor civic*, (Nueva York: State University of New York Press), 1999

Park C., *Korean modern art and the conflicts of tradition and modernity*. En Y. S. Chung, S. Y. Kim, K. Chung, y K. B. Wagner, *Korean art from 1953: Collision, Innovation, Interaction* (Londres: Phaiton Press Limited, 2020), 14-39.

Pyun Kyunghye y **Woo** Jung-ah, *Modernity, Modernism, and the Modern in Korean Art and Culture*. En Pyun K.H y Woo J.A., *Interpreting Modernism in Korean Art: Fluidity and Fragmentation* (Nueva York: Routledge), 2021

Roe, Jae-ryung, *The Korean War and the visual arts*. En P. West y Suh J.M., *Remembering the forgotten war: The Korean war through literature and art* (Londres: Routledge), 2000

Said, Edward, *Cultura e Imperialismo*, (Barcelona: Anagrama), 1996

Seth, Michael J., *A Concise History of Modern Korea: From the Late Nineteenth Century to the Present*. (Lanhan: Rowman & Littlefield), 2016.

Sorensen, Clark W., *Rural Modernization under the Park Regime in the 1960s*. En H. A. Kim, C. W. Sorensen, *Reassessing the Park Chung Hee Era, 1961 – 1979*. (Washington: Washington University Press), 2011, 166-186.

Weisenfeld, Gennifer, *Mavo: Japanese artists and the Avant-garde, 1905-1931*, (Berkeley: University of California Press), 2002

Wilson, Sarah. *Paris Post War: In Search of the Absolute*. En F. Morris, *Paris Post War: Art and Existencialism 1945-1955*, (Londres: Tate Gallery, 1993), 25-52

Yang, Baoyun, *The Relevance of Confucianism Today*. En J. Cauquelin, P. Lim y B. Mayer, *Asian Values: Encounter with Diversity* (Surrey: Curzon), 1998, 70-94

Yi Ki-baek, *Han Guksa Sinron (A new history of Korea)*, (Seoul: Iljogak), 1990.

- Publicaciones periódicas

Chung, Moojeong 정무정, “Chŏn-hu-ch'u-sang mi-sul-kye-ŭi e-sŭ-p'e-lan-t'o, 't'r-aeng-p'o-lŭ-mel' t' kae-nyŏm-ŭi hyŏng-sŏng-kwa chŏn-kae” 전후추상미술계의 에스페란토, ‘앵포르멜’ 개념의 형성과 전개 [Formación y desarrollo del concepto de esperanto e ‘Informel’ en el mundo del arte abstracto de posguerra], *mi-sul-sa-hak 미술사학*, vol.17 (2003), p.1

Gunn, Robert, “Intimacy, Psyche, and Spirit in the Experience of Chinese and Japanese Calligraphy”, *Journal of Religion and Health*, vol.40, No.1 (2001), pp.129-166

Han, Kyun-koo, “The Antropology of the Discourse on the Koreanness of Koreans”, *The Korea Journal*, vol.43, No.1 (2003), pp.5-31

Kee Joan, “Modern Art in Late Colonial Korea: A Research Experiment”, *Modernism / Modernity*, vol.25, No.2 (2018), pp.215-243

Kim, Kyung-yeon 김경연, “1950 nyŏn-tae han-kuk-hwa-ŭi su-muk-ch'u-sang-chŏk kyŏng-hyang” 1950 년대 한국화의 수묵추상적 경향 [Tinta y tendencias abstractas en la pintura coreana en la década de 1950], *Korean Journal of Art History*, vol.223 (1999), pp.61-69

Kim, Lee-soon 김이순, “1970-80nyŏn-tae han-kuk ch'u-sang-mi-sul-kwa mul-sŏng (materiality)” 1970~80 년대 한국 추상미술과 물성 (materiality) [Arte abstracto coreano y propiedades físicas en las décadas de 1970 y 1980 (materialidad)], *Mi-sul-sa-hak-po 미술사학보*, vol.35 (2010), pp.139-170

Kim, Young-hoon, “Self-Representation: The Visualization of Koreaness in Tourism Posters during the 1970s and the 1980s”, *The Korea Journal*, vol.43, No.1 (2003), pp.83-105

Morley, Simon, “Dansaekhwa. Korean Monochrome Painting”, *Third Text*, Vol.27, No.2 (2013), pp.189-207

Park, Seo-bo 박서보, “kim-ch'ang-yöl-kwa-ŭi kwan-po-chi-kyo” 김창열과의 관보지교 [Publicación oficial con Kim Chang-Yeol], *Hwarang*, vol.6, (1974), pp.54-55

Yim, Haksoon. “Cultural Identity and Cultural Policy in South Korea”, *The International Journal of Cultural Policy*, vol.8, No.1 (2002), pp.37-48

- Tesis doctorales

Chung, Moojeong. “Abstract Expressionism, Art Informel, and Modern Korean Art, 1945-1965”, defensa de tesis doctoral, director: Mona Hadler, City University of New York, 2000.

Kim, Youngjun, “Stalin’s Cold War Strategy, 1945-1953”, tesis doctoral, director: Adrian R Lewis, University of Kansas, 2015.

Koo, Jinkyung 구진경, “1970nyŏn-tae han-kuk tan-saek-hwa un-tong-kwa kuk-che-hwa” 1970년대 한국 단색화 운동과 국제화 [El movimiento coreano Dansaekhwa y la internacionalización en 1970], tesis doctoral, director: Song Mi-sook, Sungshin Women’s University (성신여자대학교), 2015.

Park Ki-Woong, “Korean Art and the Avant-Garde dilemma”, tesis doctoral, Nottingham Trent University, 2012.

Yoshitake, Mika. “Lee Ufan and the Art of Mono-ha in Postwar Japan (1968-1972)”, tesis doctoral, tutor: Miwon Kwon y George Baker, University of California, 2012.

- Ponencias en reuniones, conferencias o congresos

Doménech, Antonio, “Una introducción al pensamiento coreano: tradición, religión y filosofía”, ponencia presentada en Segundo Simposio Internacional sobre Corea, Madrid, 21 y 22 de noviembre de 2001. Centro Español de Investigaciones Coreanas (C.E.I.C.)

Yamaguchi, Yuriko, "Six Kinds of White: Questioning the "Koreanness" of Korean Monochrome Painting", Special Issue: Workshop and Symposium 2012-2013: 1-27, 2015. AGLOS: Journal of Area-Based Global Studies

- **Recursos digitales**

Asociación de Arte Libre (Jiyū Bijutsu Kyōkai Kōshiki Webusaito 自由美術協会公式ウェブサイト) (2021) Web: <http://jiyuu3.aidastudios.com/about/archive/2/> [Última consulta: 7/8/2021]

Kazuhara, Eve. "'Nikakai [Society of Progressive Japanese Artists] [二科会] (1914-).", Web (Routledge Encyclopedia of Modernism): <https://www.rem.routledge.com/articles/nikakai-society-of-progressive-japanese-artists-1914>. [Última consulta: 10/8/2021]

Kim, Mi-kyung, (2002), *So' (素): Rereading Korean Monotone Painting through the Concept of 'Soye' (素芸)*. Web: <https://interwhite.net/49> [Última consulta: 22/7/2021]

Park, Seung-sook, (2021) *Park Seobo's Art & Life* Web: <https://parkseobo.life/> [Última consulta: 22/8/2021]

8. GLOSARIO

Personajes:

- Choe Nam-seon (최남선, 1890-1957)
- Gojong (고종, 1852-1919)
- Ha Chong-hyun (하중현, n. 1935)
- Hur Hwang (허황, n.1943)
- Ishiko Junzō (石子順造, 1929-1977)
- Kim Byung-ki (김병기, n.1916)
- Kim Il-Sung (김일성, 1912- 1994)
- Kim Jong-pil (김종필, 1926-2018)
- Kim Mik-jung (김미정 n.1962)
- Kwon Young-woo (권영우, 1926-2013)
- Lee Dong-yeop (이동엽, n.1948)
- Lee Quede (이쾌대, 1913-1965)
- Lee Ufan (이우환, n.1936)
- Lee Ugno (이응노, 1904-1989)
- Park Chung-hee (박정희, 1917 – 1979)
- Park Seobo (박서보, n.1931)
- Suh Seung-won (송승원, n.1941)
- Syngman Rhee (이승만, 1875-1965)
- Takashi Yamamoto (日本語, 1920-1988)
- Terauchi Masatake (寺内 正毅, 1852-1919)
- Yanagi Muneyoshi / Yanagi Sōetsu (柳 宗悦, 1889-1961)
- Ye Wanyong (이완용, 1858-1926)
- Yi Kwang-su (이광수, 1892-1950)
- Yoon Jin-sup (윤진섭, n. 1955)
- Yoo Youngkuk (유영국, 1916-2002)
- Yunhui / Sungjong de Corea (윤희제, 1874-1926)
- Yun Hyong-keun (윤형근, 1928-2007)