

ALGUNOS LINEAMIENTOS SOBRE LA PINTURA COREANA DEL PERIOLO YI

Lic. Amelia Ambros

INTRODUCCION

El acercamiento a la pintura de Corea es, desde varios puntos de vista, bastante dificultoso para un occidental. Las razones de esta dificultad son muchas y, la mayor de ellas, es que ha sido poco estudiada en Occidente.

En un artículo escrito en 1980 G.St. G. M. Gompertz¹ nos muestra con claridad la amplitud de esta ignorancia. A principios de siglo la opinión de algunos era que el arte coreano "*no longer exists, indeed it never existed*"². Ochenta años después, cuando este artículo fue escrito, si bien nadie sigue manteniendo tan peregrina idea, podemos notar qué poco ha avanzado Occidente en el estudio del arte coreano, ya que en la bibliografía en inglés encontramos siete libros, sólo dos de los cuales fueron escritos por estudiosos occidentales.

¹ Gompertz, G. St. G.M.: The importance of Korean Art, en *Oriental Art*. New Serie, V. XXVI, nro. 2 summer 1980, pp. 209-218.

² Gompertz, G.: op. cit. p. 209.

En la actualidad contamos con algo más, entre ello, dos volúmenes publicados simultáneamente en Corea y los Estados Unidos, editados por la Comisión Nacional Coreana para la UNESCO³, uno de ellos sobre arte coreano en general y el otro sobre pintura, constituidos por estudios cortos de eruditos en su mayoría coreanos.

Otros artículos, no demasiados, podemos hallarlos en revistas especializadas tales como *Oriental Art*, *Arts of Asia* y otras⁴.

Comparativamente, ha sido mucho más estudiada la artesanía coreana que su pintura, como lo muestra la mayor bibliografía existente acerca de la cerámica y porcelana.

Por otra parte, también encontramos más abundancia de materiales sobre la pintura folk y la budista que sobre la pintura de orientación confuciana. Esto último es, si se quiere, bastante comprensible, ya que el budismo tuvo en esta parte del continente asiático la misma función que el cristianismo en Europa.

Ambas religiones, por su carácter ecuménico y misionero, tendieron a crear un movimiento que fue supranacional, aunando muy diferentes pueblos y culturas bajo una misma creencia. Así podemos hablar de un arte cristiano en general, como también de un arte budista en general. Naturalmente que uno y otro ofrecerán múltiples variantes según la época y el lugar, pero mantendrán una cierta tradición iconográfica que les es inherente y que está ligada al significado religioso y al simbolismo que este adopta en sus manifestaciones artísticas.

Situándonos en el terreno específico de la pintura, también es posible hacer una generalización amplia —de hecho esta generalización ya ha sido adoptada y hay que tomarla como un dato de la realidad por más imprecisa que sea— y podemos hablar de una pintura occidental, como de una pintura extremoriental. Este tipo de gene-

³ *Traditional Korean Art*. Edited by Korean National Commission for UNESCO, Seoul and Oregon, Peace International Research Inc., 1983. En adelante citado como T.K.A.

Traditional Korean Painting. Edited by Korean National Commission for UNESCO, Seoul and Oregon, Peaces International Research Inc., 1983. En adelante citado como T.K.P.

⁴ La bibliografía que está a nuestro alcance se encuentra al final de este trabajo.

ralización tiene su origen en una vulgarización sobre ciertos rasgos comunes, algunos pertenecientes al terreno de la técnica y otros que podríamos llamar culturales.

La técnica prototípica que se asocia con Occidente es la del óleo sobre tela —aunque, como es bien sabido, ha usado múltiples técnicas a lo largo de su historia— que es la técnica que comienza a hacerse de uso común en el Renacimiento y se prolonga hasta nuestros días como dominante.

El aspecto cultural se relaciona obviamente con el reflejo de la cultura a través de las diferentes temáticas que la misma adopta a lo largo de la historia.

La misma generalización puede ser hecha para el Extremo Oriente —en el que incluimos China, Corea y Japón—, y que cabe hacer la misma salvedad que hicimos para Occidente en cuanto a la variedad de técnicas usadas. Sin embargo, hay una de ellas que ha devenido clásica y que es la pintura de rollo sobre seda o papel, realizada con tinta monocroma o suaves toques de color.

Estas técnicas tuvieron su origen en China, y por esa razón muchos occidentales tienden a englobar toda pintura así realizada bajo el rubro “pintura china”, a todas luces erróneo, y que si bien ya no se aplica a la pintura japonesa, más conocida, se sigue aplicando a la coreana.

China cumplió en Oriente —en el Extremo Oriente— una función análoga a la que Grecia y Roma cumplieron en Occidente, pero así como la cultura grecolatina tendió a adoptar distintas formas en cada una de las regiones de influencia, de acuerdo con los diferentes pueblos que la iban adoptando, así también la cultura china fue tomando una forma distinta y adaptándose a los requerimientos de los pueblos que en alguna medida recibieron su influjo. En nuestro tema, la pintura coreana del Período Yi y en la pintura coreana en general, esto ha sido magníficamente descrito por Zo Za-yong en su *Symbolism in Korean Folk-painting*⁵.

El Dr. Zo sostiene que las cuatro tradiciones que forman la cultura coreana: chamanismo, budismo, confucianismo y taoísmo se han mezclado, siendo la más fuerte de ellas la tradición chamánica

⁵ Zo Za-Yong: *Symbolism in Korean Folk Painting*, en T.K.P. pp. 96 ss.

—que es la más antigua—; por lo tanto, el simbolismo chamánico especialmente, pero también el budista y el taoísta, puede ser encontrado en todo tipo de pinturas, incluyendo las de la Dinastía Yi realizadas por literatos que, aunque neoconfucianos por adopción y convicción, siguieron manteniendo símbolos y temas —pino y cigüeña, montaña de la longevidad, etc.— que son típicos del folklore coreano.

Este aspecto no fue notado por los eruditos occidentales hasta hace muy poco tiempo. Podemos decir que con Mac Cune, Seckel y G. Gompertz⁶ comienza realmente el estudio de los rasgos particulares de la pintura coreana a partir de la era confuciana que marca la dinastía Yi⁷.

La razón para que esto suceda es que muchos pintores de esta dinastía trataron de imitar lo más exactamente posible los estilos de las escuelas Che y posteriormente Wu, que fueron las escuelas chinas que mayor influencia tuvieron en la pintura de Corea.

Este hecho —la imitación de una escuela— es muy frecuente en la historia del arte una vez que un estilo adquiere la categoría de “clásico”. Todo estilo clásico tiende a convertirse en paradigma y a crear un academicismo. Difícilmente podemos diferenciar en la cultura del período helenístico cuál es griega propiamente dicha y cual no lo es o, y este es un ejemplo más claro, no encontramos diferenciaciones regionales en la pintura neoclásica de la época moderna de Occidente.

⁶ Mac Cuen, E.: *The arts of Korea*, Vermont and Tokio, Charles E. Tuttle Co Publishers, 1967 (libro al que lamentablemente no pudimos acceder)

Seckel, D.: Some characteristics of Korean Art II. Preliminary remarks on Yi Dynasty Paintings in *Oriental Arts*, v. XXV nro. 1 Spring 1979, pp. 62-73.
Gompertz, G.: op. cit.

⁷ Este interés se vió acrecentado por la exposición sobre 5000 años de arte coreano realizada en EE.UU. a partir de 1979. Véase *5000 Years of Korean Art. In the Press*, Seoul, compiled and published by Korean Overseas Information Service, s/f. En particular Lefebvre d'Argence, R.: *Reflections on Korean Art*; Best, J.: A review article in *5000 years of Korean Art* y Charlot, J.: *The Shaman, de blacksmith and the rider*.

No obstante, la pintura coreana adquirió características propias casi desde el principio y algunas de ellas aparecen sin que esa sea la intención del pintor, ya sea en la temática, ya en la técnica. Pero antes de tratar de ver cuáles son las diferencias debemos analizar lo rasgos esenciales de la estética china, para realizar la comparación efectivamente.

En primer lugar, enunciaremos brevemente los principios —mejor dicho algunos de los principios— de la pintura china y trataremos de relacionarlos con la pintura coreana.

En segundo lugar, haremos el análisis de algunas pinturas de la dinastía Yi tratando de mostrar aquellos rasgos que notamos como específicamente coreanos.

Por último concluiremos tratando de esquematizar dichos rasgos de una manera sistemática.

Dejamos aclarado desde ya que consideramos este trabajo como un esbozo preliminar. Para poder realizarlo profundamente tendríamos que analizar de manera sistemática los diferentes estilos pictóricos de las cuatro épocas en que se divide la pintura del período Yi y los estilos personales de aquellos pintores que tuvieron un papel destacado en el arte coreano. Este trabajo analítico necesita de la intervención de otros especialistas —historiadores, antropólogos, etc.— que nos ayuden a comprender el contexto que rodea a la pintura. Por otra parte es un trabajo de largo aliento, razón por la cual nos hemos limitado a lo que consideramos posible.

Antes de comenzar con ello, caben un par de aclaraciones. En primer término, y por las razones anteriormente enunciadas, aunque conocemos las deficiencias que esta forma de trabajo tiene, tomaremos la pintura de la dinastía Yi de manera global. De los cuatro períodos tradicionalmente aceptados: temprano: 1392-1550; medio: 1550-1700; tardío: 1700-1850 y últimos años: 1850-1910, el primero ha sido el más imitativo de la pintura china —lo que no significa que no hayan existido pintores de genio típicamente coreano como Yi Am— y será, junto con el último —que tiene influencia occidental—, el que nos ocupará minoritariamente. Los ejemplos que tomaremos serán fundamentalmente del período medio y del tardío, sin marcar la diferencia entre ambos, ya que ésta es una división histórica y no artística.

En segundo término, no haremos distinciones entre los pintores de la Tohowa-so profesionales y los literatos debido a que la diferencia entre ambos en Corea es de otro orden que la que se dió en China. En China la distinción entre los pintores académicos y los eruditos tuvo relación con distintos estilos pictóricos. En Corea, en cambio, la distinción era sólo social; el pintor académico era un profesional —y como tal pertenecía a una de las clases más bajas—, mientras que el erudito trabajaba sólo para el cultivo de sí mismo. Pero esto no creó diferencias de estilo. Ambos fueron influidos primero por la escuela Che y posteriormente por la Wu y ambos mostraron caracteres coreanos.

Hablando desde un punto de vista estrictamente pictórico no hay diferencias entre ambos⁸.

Algunos conceptos fundamentales de la pintura china

La pintura china llega a Corea enteramente formada y con una tradición secular. Sus cánones —cuya real antigüedad desconocemos— nos llegan claramente formulados en el *Registro Clasificado de Antiguos Pintores (Ku Hua P'in Lu)* de Hsieh Ho escrito hacia fines del siglo IX bajo la forma de los “seis principios” (liu fa).

Estos principios estéticos, que ahora enunciaremos, se mantendrán a lo largo de la historia de la pintura con total vigencia. Podemos encontrarlos repetidos una y otra vez hasta en los tratados tardíos; pero entre su formulación y la época en que la pintura china llega a Corea como totalidad, muchas escuelas se sucedieron y ciertos cambios en la manera de pensar tuvieron influencia en la estética.

Sintéticamente enunciados dichos cánones son los siguientes:

- 1* *Ch'i yün sheng tung*: Resonancia del espíritu que hace aparecer el movimiento vital.
- 2* *Ku fa yung pi*: Método estructural en el uso del pincel.
- 3* *Yin wu hsiang hsing*: Fidelidad al objeto al retratar las formas.
- 4* *Sui lei fu ts'ai*: Conformidad con el tipo en la aplicación de los colores.

⁸ Véase Sok Do-ryun: Yi Dynasty scholar painting, en T.K.P. p. 47.

5* *Ching ying wei chih*: Correcto planeamiento en la ubicación (de los elementos).

6* *Ch'uan i mu hsieh*: Copiar a los antiguos maestros.⁹

Estos seis cánones o principios muestran tanto ideas confucianas como taoistas. Es cierto que la pintura fue apreciada por los confucianos tardíamente y a partir de la caligrafía, pero en Occidente se le ha dado mucha importancia al taoísmo y al budismo Ch'an en relación con la pintura, en detrimento del confucianismo, y como bien lo nota Cahill¹⁰, es conveniente revisar estas afirmaciones.

Confucio no consideraba a la pintura en el mismo nivel que la música y la caligrafía, su valoración era inferior, pero no nula. En este aspecto, puede ser comparado con Platón, tan mal entendido debido a sus afirmaciones en *La República*. En las *Analectas* dice Confucio:

"Direct your endeavors towards to the *Tao*, support yourself upon its active force, follow selfless humanity and indulge in the arts. As to these arts, a scholar who is striving for the *Tao* must never neglect them, but he should merely take delight in them and no more. Painting is likewise an art. When it has reached the level of perfection one does not know whether art is *Tao* o *Tao* is art."¹¹

Ya vemos esbozado aquí lo que el neoconfucianismo va a desarrollar más ampliamente. Lo que es desvalorizado, tanto por el confucianismo como por el neoconfucianismo, es lo que Zo Za-Yong

⁹ Sullivan, M.: *The arts of China*, Berkeley and Los Angeles, University of California, 1967-1963, pp 93-94.

Para una mayor profundización del tema:

Osborne, H.: *Aesthetics and Art Theory. An Historical Introduction*, London, Longmans, Green and Co., 1968 Cap. IV.

Lee, Sherman: *A History of Far Eastern Art*, Japan, Library of the Congress Cataloguing in Publication, s/f.

Rowley, A.: *Principios de la pintura china*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

¹⁰ Cahill, J.: Confucian elements in the theory of painting en *Confucianism and Chinese Civilization*. Ed. Arthur F. Wright, New York, Atheneum, 1964, pp 81 ss.

¹¹ Osborne, H.: op. cit. p. 66.

llama “pintura utilitaria” frente a la “pintura pura” o pintura sin objetivos.¹²

Estas expresiones —“pintura pura”, “pintura sin objetivos”— pueden dar lugar a confusión para un occidental conocedor de la teoría del arte por el arte. No es en absoluto lo que Ortega y Gasset llamaba “una teoría deportiva del arte” lo que encierran estos términos en el arte extremoriental. Tampoco hace alusión a la idea de autoexpresión. Lo que subyace en ellas es lo que ya vimos en la frase de Confucio: el arte como Tao.

Esto nos hace ver que estamos frente a lo opuesto de lo que fue siempre el ideal del arte occidental hasta la Edad Moderna. Para éste el fin último era reflejar la realidad externa lo más aproximadamente posible, lo que en pintura se suele llamar naturalismo. Esta posición es, como señala Osborne¹³ no naturalista por excelencia.

El arte extremoriental no se preocupará en absoluto por la verosimilitud —en cuanto copia fotográfica de la realidad— sino por el parecido vital, que está mucho más ligado al uso del pincel y de la tinta en lo técnico y a la expresión del Tao a través de ellos en lo significativo.

Esto nos lleva de nuevo a la influencia del neoconfucianismo en la pintura. Resumiendo lo que Cahill¹⁴ dice al respecto vemos que en los tratados antiguos —anteriores a la época de la dinastía T'ang— se esperaba una *respuesta emotiva* del artista a lo que *veía*. El estímulo provenía del exterior, lo que está más de acuerdo con los pensamientos taoístas. Pero el apego a los objetos materiales que implica esta respuesta del pintor al tema, no se concilia con el desprecio que los literatos confucianos tenían por el mundo objetivo.

La novedad que el neoconfucianismo aportará, es la idea de que la nobleza de la pintura está fundada en la misma nobleza del pintor. Los teóricos de la Wen-jen Hsia dirán que la pintura es un medio para comunicar los pensamientos inefables y con ello contribuir al mejoramiento de la humanidad.

¹² Zo Za-Yong: op. cit. p. 119.

¹³ Osborne, H.: op. cit. p. 66.

¹⁴ Cahill, J.: op. cit. p. 93.

Estas teorías son relativamente tardías en China debido, como dice el autor citado, a que la sustancia de la pintura es ambivalente, pertenece y no pertenece al mundo objetivo, a diferencia de la música y la caligrafía que son eminentemente intelectuales o no materiales. El tema de la pintura es material aunque lo que se quiera transmitir no lo sea.

Este cambio en la actitud con respecto a la pintura, Cahill lo grafica con dos citas. La primera de ellas, del siglo VI dice: "Despertado por las cosas del mundo, él consignó sus emociones sobre ellas"; la segunda, del siglo IX: "(el pintor) se aprovecha de los objetos naturales para dar cabida a su regocijo".

La pintura posterior a los T'ang se basa en el concepto neoconfuciano de "control de la expresión", apoyándose en los objetos externos, pero sin permitir que se conviertan en dominantes. El pintor se expresa *a través* del tema, no éste a través del pintor. El tema no es objeto de juicio estético por sí mismo, es un medio, tanto como lo son la tela y el pincel.

Cahill sintetiza las ideas de la Wen Jen Hsia de la siguiente manera:

1) Espontaneidad o falta de propósito

2) Creación como transformación. El creador da forma, recrea lo pintado con el concepto de *Li* (entendido como principio). Al decir de Su T'ung Po hay cosas que tienen forma, como los animales, los hombres o los edificios; otras solamente tienen *Li* (principio), como las rocas, las nubes y las aguas. Los primeros pueden ser pintados por cualquiera que tenga habilidad, los segundos sólo por aquellos que comprenden el *Li* porque también lo poseen.

3) Virtud de la reticencia. La búsqueda de la humildad, sin alardes de habilidad. Pensamiento típicamente taoista.

4) Blandura exterior recubriendo la fuerza interna.

5) Preferencia por la torpeza, por oposición al tecnicismo. También aquí notamos elementos taoistas.

A Corea las influencias pictóricas de la Wen Jen Hsia llegan tardíamente. Ya dijimos que la escuela Wu es la segunda en llegar, pero la teoría que sustenta a los literatos llega con la institución del neoconfucianismo como teoría de gobierno, cosa que queda clara si pensamos la aceptación que tuvo la pintura pura dentro de la nobleza, que antes consideraba cualquier actividad de este tipo como digna de desprecio.

Este temprano arribo de las ideas confucianas y sus modificaciones posteriores tuvo importancia en la pintura coreana, de allí que las enunciemos.

Teoría china y pintura coreana

Aunque el tema de los seis cánones ha sido uno de los más discutidos, resulta difícil una aproximación a ellos para quienes nacieron fuera de su tradición. Muchos de sus conceptos no pueden ser traducidos al español —ni a ninguna otra lengua occidental— simplemente porque en ellas no existen. La diferencia no es simplemente estética, sino cosmovisional.

En la medida de lo posible y trabajando con las traducciones ya citadas y los análisis realizados por dichos autores¹⁵ trataremos de ver la relación entre ellos y la pintura coreana.

PRIMER CANON: Resonancia del espíritu que hace aparecer el movimiento vital.

Sherman Lee¹⁶ lo explica como respuesta simpática al espíritu vital.

El término “*Ch'i*” es un ejemplo de lo que dijimos anteriormente. La concepción de la naturaleza es profundamente distinta en Oriente que en Occidente. Ni la concepción de la naturaleza como creada por Dios de la nada de la cosmovisión judeocristiana, ni la visión mecanicista que de la misma tiene la ciencia moderna se aproximan a la idea china de la naturaleza. Tampoco el concepto de “*physis*” entre los griegos es igual, pero es quizás el más aproximado que Occidente conoce.

Algunas posiciones filosóficas griegas ven a la naturaleza animada por un soplo vital o *pneuma*, concepto que fue traducido al latín como *anima*, y que resulta el más cercano al *ch'i* de los chinos.

Para el occidental actual, la idea de energía de la física contem-

¹⁵ Véase nota ⁹ de este trabajo.

¹⁶ Lee, Sh.: op. cit. 253.

poránea puede tener una resonancia parecida, pero no implica la vitalidad ínsita en *ch'i*¹⁷.

El *ch'i* —traducido aquí como espíritu—, se manifiesta en todos los niveles de la realidad. El pintor puede hacer aparecer esta resonancia en su pintura a través del trabajo del pincel y en la medida en que se olvide de sí mismo después de concentrarse sobre el tema, para dejar que el “*ch'i*” fluya espontáneamente.

Por más que Osborne¹⁸ nos previene de no entender el *ch'i* y su manifestación a través de la pintura como una idea animista que no está de acuerdo con la racional y técnica estética china, consideramos que la misma idea de *ch'i* encierra una concepción animista.

La advertencia de Osborne está basada en el prejuicio que tradicionalmente tienen muchos occidentales contra el animismo. En su alta valoración de la estética china Osborne — cayendo sin darse cuenta en ese mismo prejuicio— quiere aventar toda sospecha de animismo, suponiendo que éste no puede ligarse a la razón. Tomado desde un punto de vista más amplio, este tema no presenta tales dificultades. Como bien decía Ortega y Gasset¹⁹ toda idea racional —oriental u occidental— se asienta sobre un suelo de creencias básicas que parten de la experiencia vital. Por ello, el hecho de que la teoría se haya elaborado partiendo de una experiencia vital animista no le quita ni le agrega nada a su tecnicismo y alta intelectualidad.

El movimiento o ritmo vital (*sheng tung*) está implícito en la naturaleza por las razones que venimos enunciando. No sólo lo poseen los seres vivos, sino que es una cualidad universal que puede verse en las rocas y las aguas, las nubes y las piedras. El pintor más perfecto será aquel que consiga, por medio de la pincelada, imbuir a su tela de este ritmo, no a través de la subjetividad, de la expresión

¹⁷ Para una analogía entre la física contemporánea y el pensamiento de China e India véase Capra, F.: *The Tao of physics*, Boulders, Chambhala Publications Inc. 1975.

¹⁸ Osborne, H.: op. cit. pp. 70-71.

¹⁹ Véase Ortega y Gasset, J.: Ideas y creencias en *Ideas y Creencias*, Madrid, Espasa Calpe, varias ediciones.

romántica de sus sentimientos, sino del “control sin control”, de la espontaneidad meditada.

Según Sherman Lee²⁰ en este primer canon se unen las ideas tacistas (*ch'i*) con las confucianas (*li*). Como sabemos la relación entre *ch'i* y *li* será uno de los temas más importantes de la metafísica neoconfuciana.

Estas ideas no son ajenas a la mentalidad coreana. Su larga tradición chamánica es animista, y más allá de las influencias chinas, la cosmovisión implícita en aquella sostiene la idea de una animación vital. Quizá la misma tenga un sentido más “antropomórfico” y no tan metafísico y eso lo vemos reflejado en la temática, más humanista que la china.

Tampoco la razón es extraña a la mentalidad coreana, como lo prueban tantos siglos de tradición budista. Sin embargo, en este canon hay cuestiones de orden técnico muy sutil en relación con la pincelada que no conciben con el previo suelo coreano en que se asentarán.

La pintura chamánica se basa, desde un punto de vista pictórico, en el juego de masas y de colores, teniendo este último un papel significativo del que carece en la pintura china que se funda en el “toque”. Tampoco la pintura budista, de larga tradición en Corea, parte de esta concepción. Si bien en China y Corea fue adquiriendo características diferentes que las que tenía en su país de origen, su canon estético es indio e implica contornos bien delineados y diferenciados de colores que tienen un origen simbólico.

No obstante, no hay que olvidar que la pintura china era conocida en Corea desde antes de la dinastía Yi, pero fue en ese tiempo en el que se impuso como principio de una nueva teoría del arte.

Como veremos más adelante, al analizar las pinturas, este canon estará presente en la pintura coreana, pero los medios de expresión del mismo serán distintos, salvo en aquellos casos en que los pintores intencionalmente hayan tratado de imitar a los maestros chinos. Más allá de la adopción de un estilo, en los verdaderos maestros coreanos, la resonancia vital a través del espíritu de consonancia tenderá a manifestarse en la fuerza de la pincelada, el sentido del diseño y la espontaneidad de la expresión.

²⁰ Lee, Sh.: op. cit. p. 254.

SEGUNDO CANON: Método estructural en el uso del pincel.

O traducido más literalmente, en la medida de lo posible: “estructura ósea” en el uso del pincel. Según Osborne²¹ esta expresión se deriva de una pseudociencia que considera que se puede conocer el carácter de una persona por la disposición de su estructura ósea.

La pintura debe tener “huesos”, fuerza para mantenerse en pie. El mejor ejemplo de este tipo de pintura en China se da en la escuela Sung del Norte y también en la escuela Che que la sigue, por oposición a la pintura “sin huesos” de los literatos. La fuerza de la pincelada, como la fuerza del esqueleto, muestran la fortaleza interna del carácter de un hombre, su rectitud, tal como lo enseña Confucio.

También Occidente aprecia el vigor de una pintura, pero no lo basa en el tipo de toque, ni tampoco lo relaciona con el carácter del pintor.

Poco tenemos que decir en relación con la pintura coreana al respecto. Ya hemos dicho al tratar el primer canon que uno de los rasgos más destacados de ellas es el vigor y la fuerza de la pincelada. Muchas veces ese vigor va en detrimento de lo que los chinos apreciarían como sutileza. En Corea este segundo canon no tiene tanto que ver con el minucioso análisis academicista de los chinos, sino que surge de la propia alma coreana. Lo que Seckel²² dará como uno de los rasgos de la “coreanidad”.

TERCER CANON: Fidelidad al objeto al retratar sus formas.

Según Lee²³ este canon implica algo de naturalismo aunque sólo en cierto grado. Si aceptamos la palabra “naturalismo” como opuesta a abstracción no figurativa, podemos también aceptar lo dicho por Sherman Lee. Pero, como es sabido, en la historia de la estética occidental términos como “naturalismo” “realismo” etc. han sido usados por distintas corrientes en distintos sentidos. Nosotros preferimos hablar de figurativismo para indicar que una obra muestra la apariencia más o menos aproximada a realidad exterior.

Efectivamente, la pintura china es figurativa, pero no es naturalista en el sentido de dar a lo pintado las características ilusorias

²¹ Osborne, H.: op. cit. p. 73.

²² Seckel, D.: op. cit. p. 73.

²³ Lee, Sh.: op. cit. p. 254.

de volumen, espacio, textura, etc. que ello muestra en el mundo de los sentidos. Como bien señala Osborne²⁴ la idea del arte como camino, como cultivo del *Tao* es por "esencia una manera no naturalista de considerar al arte".

Hay en los artistas y teóricos chinos un desprecio manifiesto por la verosimilitud. Se pinta lo que las cosas son por esencia y no por apariencia, aunque se hace a través de esta última. Esto tampoco debe ser confundido con lo que en arte se llama realismo conceptual, que se define como pintar las cosas como son y no como son percibidas. Tal como vemos en Egipto, en la Edad Média cristiana o la pintura chamánica coreana, el realismo conceptual deforma la perspectiva y la verosimilitud en aras de la claridad de lo que el tema quiere decir. El realismo conceptual está ligado al tema y éste a una realidad ulterior que no es la pictórica.

Los chinos fueron uno de los primeros pueblos en liberar al arte de su servicio a otras áreas de la vida. El arte es un Camino, es cierto, pero lo es por sí mismo y como extensión del arte de vivir, no por relación a otra realidad que lo trasciende y sostiene.

El presente canon se refiere a que la pintura debe mostrar si no la esencia, que no es perceptible, al menos las cualidades esenciales de lo pintado, lo que lo hace ser lo que es y no otra cosa. Para el neoconfucianismo es el concepto de *Li* pero unido al *Ch'i*, ya que ambos son inseparables en la realidad manifiesta. Por todo esto, también evitamos el término "idealista" para calificar a la pintura china, ya que no se refiere a ninguna concepción abstracta.

Los objetos que carecen de forma fija, los que sólo tienen *Li*²⁵ son los preferidos de los pintores chinos, por eso el temprano desarrollo de la pintura paisajística, aunque naturalmente muchos otros temas han sido tratados. Lo que fue despreciado como tema de pintores profesionales, fue todo aquello que por su vulgaridad sólo hiciera alusión a lo cotidiano.

La actitud china es lo opuesto a la de los impresionistas²⁶ que

²⁴ Osborne, H.: op. cit. p. 66.

²⁵ Véase p. 11 de este trabajo.

²⁶ Por eso la expresión "estilo impresionista" que se asocia a cierto tipo de pintura en relación con la pincelada es tan equívoca, ya que no refleja el espíritu que anima al pintor.

querían ser la sensación pura para retratar el aquí y ahora. El pintor chino, si bien necesita nutrirse de lo exterior, jamás pinta directamente del natural, pinta su recuerdo, su gusto posterior, lo que queda de él y por lo tanto tiene que ver con lo esencial y no con lo fenoménico.

A nuestro juicio, en este canon, la pintura china y la coreana se separan. Si bien el coreano no es naturalista en el sentido occidental del término, sino que tiende a obviar los detalles y a trabajar más con una visión esquemática, es amante de la realidad cotidiana y no le teme al instante.

No hay desprecio por la vida diaria, baste pensar en Kim Hong-do y en Sin Yun-bok. En la pintura coreana no es tanto la expresión de las cualidades esenciales lo que se manifiesta, aunque no está ausente, sino lo que el objeto produce en el pintor. El tema cobra una importancia que no tiene en la pintura china y no siempre está destinado a provocar los altos sentimientos que propone el confucianismo; muchas veces transfiere sentimientos más íntimos, más humorísticos y hogareños, que no tiene que ver con la espiritualizada pintura china, por eso, si bien es menos intelectual, resulta mucho más humana.

En el aspecto técnico, la pintura coreana es más esquemática y lineal que la china. Se vale más de patrones (patterns) propios de la pintura chamánica y es más firme en la delimitación de los contornos, como la pintura budista. Esto hace que a veces se la califique²⁷ pero el calificativo es técnico y no temático²⁸.

Esta diferencia entre la pintura china y la coreana también se relaciona con lo que anteriormente se llamó coreanidad y hace a las diferencias cosmovisionales entre ambos pueblos.

CUARTO CANON: Conformidad con el tipo en la aplicación de los colores.

²⁷ Seckel, D.: op. cit. p. 63 ss.

²⁸ Véase Kim Won-Yon: op. cit. p. 87 y otros trabajos del autor.
Gompertz, G.: op. cit. y Charot, J.: op. cit. p. 121.

Según Osborne²⁹ este canon se refiere al buen gusto y la justeza del sentido simbólico del color. Una de las tendencias dominantes en la pintura china es la monocromía. Aunque no fue excluyente, dejó su marca a partir de su adopción por los pintores eruditos. La pintura china tiende a poner el acento en los tonos y no en los contrastes o combinaciones de colores.

El color tiene en ella un papel absolutamente secundario y no juega con el diseño ni con la estructura de la pintura.

En Corea también encontramos esta delicadeza de tonos y combinaciones, pero en algunos pintores, tal el caso de Sin Yun-bok, vemos reaparecer la tradición colorística chamánica, aunque combinada con sutiles variaciones de color. En su caso, el color, como veremos, cobra importancia primordial y función compositiva.

QUINTO CANON: Correcto planeamiento en la ubicación (de los elementos).

Como dice Lee³⁰ este canon se relaciona no sólo con la idea de composición, sino también con el primer canon en el sentido de que ésta debe responder a una ley natural.

En realidad, la idea de composición no es dominante en China, ya que es propia de la pintura que, como la occidental, es sólo espacial y se limita al marco en la que está construída. La pintura de rollo es secuencial, implica tiempo y espacio, se recorre, se penetra en ella. Por eso, muchas veces la perspectiva varía o puede suceder que, para el ojo del no conocedor, el paisaje aparezca como falto de unidad.

Lo que este canon significa y que Sherman Lee relaciona con el primero es que entre los elementos o grupos de elementos debe existir una relación armónica, acorde con el *Tao*, como se da en la naturaleza. Al respecto dice Osborne³¹ :

“In Chinese theory the organization of a painting had little to do with scientific proportion but was rather a matter of equilibrium

²⁹ Osborne, H.: op. cit. p. 78.

³⁰ Lee, Sh.: op. cit. p. 254.

³¹ Osborne, H.: op. cit. p. 79.

of tensions, the balancing of contrasts, grouping in such a way that the character of the group balanced and was balanced by the individuality of the units (groups were seldom of more than five units). It was much psychological as mathematical.”

Ya hemos repetido varias veces que una de las características de la pintura coreana es el fuerte sentido del diseño. Este canon se cumple en ella, pero de un modo más compositivo, usando este término en la forma en que lo hace la estética occidental.

Creemos que no es el acaso o sólo por una razón histórica que la escuela Che fuera la de mayor influencia en Corea, sino que esto se debe a una razón pictórica y al sentido estético coreano, que puede verse magníficamente reflejado en su pintura folk.

Entre los pintores coreanos hay mayor tendencia que entre los chinos a cubrir toda la superficie de la tela. Esto ha sido observado por Charlot³², aunque Seckel³³ sostiene que existe la tendencia opuesta. Ejemplo de ambas actitudes pueden ser encontrados, pero mientras el coreano se maneja cómodamente, sin crear una sensación de abigarramiento en una tela totalmente cubierta, el pintor chino parece amontonar los elementos.

La pintura coreana se presta más que la china para ser mirada desde un solo punto de vista, ya que tiende, por su planismo, por el uso de áreas grandes de color y de línea ininterrumpida, a crear una estructura más cerrada sobre sí misma que la pintura china.

SEXTO CANON: Copiar a los antiguos maestros para transmitir su experiencia.

La idea que encierra este canon no es la de una copia, en el verdadero sentido del término, sino la del aprendizaje a través de los métodos que los maestros siguieron. Nada de esto es ajeno a Occidente. También allí los pintores copian y aprenden de los antiguos. Desde ya que una copia mecánica, por más perfecta que ella sea, no tiene valor tanto para unos como para otros. Pero la diferencia está en que la copia para el occidental se relaciona más con la adquisi-

³² Charlot, J.: op. cit. p. 122.

³³ Seckel, D.: op. cit. p. 63.

ción de una habilidad, mientras que en el oriental tiene otro sentido. En cita de Osborne³⁴ :

“The purpose of copying was ‘to follow and transmit to posterity the methods and principles developed and tested by the masters, and so to sustain the *tao* of painting’, both to train oneself in the right path and (. . .) help to ‘pull the great cart of tradition’.”

Como ya fue dicho, hubo copias de los viejos maestros en la pintura coreana, pero no fue a través de aquellos que se esforzaron por copiar que ésta llegó a sus más altas expresiones, sino que sucedió lo contrario, como es habitual en la historia del arte.

Más allá del deseo consciente de algunos pintores, la pintura coreana en la época Yi fructificó en una tradición propia y original que expresó lo puramente nacional, por eso debe ser juzgada a partir de sus propios canones.

Antes de pasar al análisis de algunas pinturas nos queremos referir brevemente a los rasgos que Cahill llama confucianos en la pintura china³⁵ y la relación que ellos guardan con la pintura coreana.

1) Espontaneidad o falta de propósito. Este rasgo ha sido uno de los característicos de la pintura coreana. Si tomamos el término “espontaneidad” en su lato sentido, podemos decir que se ha cumplido más aún que en la pintura china. Muchas de las creaciones coreanas surgen sin la premeditación que intuimos en las chinas. Este carácter espontáneo de todo el arte coreano ha sido reiteradamente señalado³⁶ como rasgo prototípico.

2) Creación como transformación. No nos detendremos en ello pues ha sido suficientemente analizado al tratar los canones.

3) Virtud de la reticencia. Difícilmente se podrán encontrar mejores ejemplos al respecto que en la pintura coreana. El pintor

³⁴ Osborne, H.: op. cit. p. 80.

³⁵ Véase pp. 10-11 de este trabajo.

³⁶ Véase Kim Won-yong: Some characteristics of Korean Art en Traditional culture and society of Korea, Art and Literature, *Ocasional Papers of the Center of Korean Studies* nro. 4, Honolulu, University of Hawaii, 1978 pp. 83-84.

muy pocas veces se muestra como un habilidoso técnico, sino que esconde la maestría tras la simplicidad.

4) Blandura exterior recubriendo la fuerza interior. La pintura coreana no puede ser tildada de blanda, por el contrario, una de sus mayores virtudes está en la fuerza. En Corea la blandura de estilo se transforma en humor muchas veces, otras es ternura en el tratamiento de los temas.

5) Preferencia por la torpeza. Esta cualidad de "torpe" en el sentido taoísta del término se liga al punto tercero, la virtud de la reticencia y, como ya dijimos fue plenamente lograda.

Nuestro próximo paso será el tratar de mostrar a través de algunos ejemplos las características anteriormente esbozadas.

Algunos rasgos de la pintura coreana a través de ejemplos

El primer cuadro elegido será "Un estudio entre los cerezos florecidos" de Cho Hi-ryon (1797-1859) (a). En este rollo podemos ver muchas de las características que hemos enunciado como típicamente coreanas. Tal como lo requiere el primer canon, la pintura está animada por el espíritu vital. Este se transmite a través de las fuertes pinceladas rectas que están trabajadas en forma de pequeños toques de tinta muy cargada. Estos toques se entrecruzan para mostrar la textura de la roca. Por debajo de ellos, otros toques de tinta más clara realizados con el pincel plano dan la sensación de profundidad y de espacio tridimensional.

El uso de los blancos para marcar las flores de cerezo parece recubrir la pintura —a primera vista pasible de ser confundida con un paisaje nevado— ocupando el primer plano con un efecto muy curioso.

No hay solución de continuidad entre los distintos planos de la tela que se suceden sin acudir al conocido método de los espacios neblinosos para marcarlos. Las flores sobre la roca están claramente detrás de los cerezos y aunque tienen igual agudeza que las de los árboles, la profundidad se ha logrado mostrando los pliegues de las rocas donde florecen.

Esta pintura es un ejemplo de dos características: la primera es la tendencia a cubrir prácticamente toda la tela con un tema significativo, la segunda es que dentro del naturalismo, de la sensación de

realidad que nos trasmite, las pinceladas son casi abstractas y están trabajadas a la manera de “patterns” sin dejar prácticamente espacios libres.

La vivacidad surge tanto de la técnica como de la temática. Las flores de cerezo parecen adelantarse al espectador que, después de asimilar su estallido, penetra en el tranquilo rincón del segundo plano aclarado por la luz que parece brotar del estudio.

La línea oscura de la vegetación nos va llevando de manera oblicua y sinuosa desde el pie del rolo a la izquierda hacia la cumbre del risco que parece proteger la intimidad del estudio y su jardín.

La tela está animada de una vitalidad exultante y al mismo tiempo tranquila que en nada mengua el uso de tonos oscuros de tinta.

Otro ejemplo llamativo de animación vital es el de la “Gallina con su cría” (b). En él, una gallina da de comer a sus pollitos junto a una roca, detrás de la cual florece un rosal visitado por las mariposas.

Mientras los animales están pintados de una manera muy realista —en la que podemos apreciar el uso de la tinta y del color en forma de claroscuro, marcando el volumen—, la roca del segundo plano que se asoma desde la derecha hacia arriba, siguiendo el diseño de la composición, muestra tanta o más animación que los seres vivos y parece participar en lo que ocurre.

En este cuadro se ve el carácter animista del que antes hablábamos. La escena tiene un carácter cotidiano y humorístico —dado por lo que parecen los ojos de la roca— que no apunta a ningún significado ulterior.

Estas dos características —humorismo y amor por lo cotidiano— fueron, sin duda, fomentadas aún más por la *Sirhak* o Escuela de Enseñanza Práctica que se desarrolló después de la invasión japonesa³⁷.

Ya dijimos que así como existe la tendencia a cubrir toda o casi toda la pintura, también está la tendencia contraria. Diferimos

³⁷ Kim Won-yong: Some aspects... p. 19.

Lefebvre d'Argence, R.: op. cit. p. 133.

Hwi Joon Ahn: A history of painting in Korea en *Arts of Asia* v. XXII nro. 2 march-april, 1982, p. 144.

Best, J.: op. cit. p. 127.

con Seckel³⁸ en su apreciación de que ese estilo esquemático muy abierto no une las figuras sino que las desperdiga y frente al cual el paisaje chino parece “unido por un campo magnético”.

Veamos dos ejemplos, “Portal de roca en T’ongch’on” de Chong Son y “Paisaje” de Ko Yong-tang (c). Ambos muestran una característica que se puede observar en muchas pinturas coreanas tanto clásicas como folklóricas: el uso de esquemas verticales y horizontales. El paisaje chino, por más que también los tenga, tiende más a la línea sinuosa o a las oblicuas, o también a atemperar la verticalidad y la horizontalidad puras por medio de pliegues, cosa nada extraña si tenemos en cuenta la cosmovisión que lo funda.

En el ejemplo de Ko Yong-tang un gran risco apenas cubierto por la vegetación en su cumbre, aparece en ángulo recto desde un llano, al borde de un río que se ensancha en el primer plano.

La figura del acantilado, audazmente central y vertical, es el punto focal de la composición y la ata fuertemente en un todo que es casi simétrico.

Las pinceladas en su mayoría hechas con tinta oscura, son rectas horizontales y verticales que logran una composición severa y adusta. La verticalidad de las líneas y la simetría se ven compensadas por las móviles ramas del árbol de la izquierda, los árboles del segundo plano y las rocas bajo el acantilado que nos mantienen en el centro de la composición.

El esqueleto de la pintura se asienta firmemente y la rapidez de las líneas nos hace pensar en un esquema tomado directamente del natural y acabado en sí mismo.

En el caso de la pintura de Chong Son, el centro se ubica en la parte inferior izquierda. Este uso del ángulo inferior izquierdo nos recuerda a la escuela de Ma Hsia, pero Chong-son no los imita. La composición no se dirige hacia el ángulo superior derecho, sino que se eleva verticalmente hasta la mitad del rollo, donde se vuelve sobre sí misma.

Las verticales están equilibradas por las suaves ondulaciones del agua en cuyo dibujo el pintor parece complacerse. Las figuras humanas y el caballo dibujado de una manera muy realista no se

³⁸ Seckel, D.: op. cit. p. 63.

pierden en la grandiosidad del paisaje sino que nos llaman la atención sobre él.

El juego de rectas verticales y líneas sinuosas horizontales nos pone nuevamente ante un modelo de diseño, en el sentido que esta palabra tiene para el artista contemporáneo.

Esta maestría de Chong-son puede ser notada en otras de sus obras, como por ejemplo las tan conocidas sobre las Montañas de Diamante, pero nosotros tomaremos como ejemplo su "Valle del viento claro" (d) que es, por su uso de toda la tela, lo opuesto a la anteriormente vista.

Si el cuadro anterior se caracterizaba por la síntesis, éste se caracteriza por el análisis. El pintor ha observado y dibujado de manera distinta cada detalle de los primeros planos del paisaje. Cada uno de los árboles puede ser distinguido en su especie y ha sido pintado con diferente tipo de pincelada. Los materiales de las construcciones también pueden ser discernidos. Tanto el burro del primer plano como la figura humana que atraviesa la puerta están considerados en sus más pequeños detalles de actitud.

La composición sigue una línea en zigzag hacia las alturas donde una corriente salta entre las piedras. Las paredes de roca, con el pino cercano a la puerta de entrada son las líneas directrices de la figura y hacen que el ojo tienda a volver a ellas en su camino hacia la cumbre de las montañas. Esas líneas zigzagueantes evitan que la composición se aplane, dando una sensación de volumen y de monumentalidad a todo el paisaje.

Esta sensación de volumen, de tridimensionalidad, es notoria en el "Perro" de Kim Du-ryang (e) en el que nos encontramos con un naturalismo casi ajeno a la pintura china en el tratamiento del animal, por oposición al esquematismo de la vegetación, como si el artista hubiera trabajado en dos estilos distintos. Este caso, como muchos de los gatos que pintó Pyon Sang-byok demuestran una observación no idealizada de la naturaleza.

Las pinturas de Kim Hong-do (1745- ?) y de Sin Yun-bok (ca. S. XVIII) han sido lo suficientemente tratadas, en particular en relación con su temática, razón por la cual no nos ocuparemos de ellas, porque no haríamos más que reiterar lo que ya fue dicho. Sólo queremos hacer un par de observaciones acerca de ellos en relación con el aspecto técnico.

En el conocido album de Kim Hong-do de rápidos esquemas de la vida cotidiana del pueblo coreano, podemos notar como usa el escorzo de una manera nueva y significativa para transmitir las emociones y los sentimientos de los personajes allí dibujados. En él, como en Sin Yun-bok, el uso de toda la tela, sin mayores espacios libres, salvo cuando el tema lo requiere, como en el caso de las hilanderas, es una constante.

En cuanto a Sin Yun-bok, vemos reaparecer en sus pinturas parte de la tradición colorística de la pintura folk. Si bien la mayoría de sus pinturas se caracteriza por un colorido suave y sutil —lo cual es uno de los mayores méritos—, Sin Yun-bok no parece temerle al uso de colores saturados y a veces contrastantes, como por ejemplo en el caso de la mujer de la hamaca en “Mujeres en el día de Dano” (f) cuya vestimenta tiene preponderancia de rojo y amarillo, o en las danzarinas de “La danza de las espadas”, en las que vemos ropajes que en su colorido unen el rojo a verdes marrones y naranjas. Ninguno de ellos, sin embargo, crea notas disonantes en las pinturas, sino que por el contrario las dotan de mayor naturalidad.

Sin Yun-bok usa como recurso pictórico los colores fuertes —saturados o no— para señalar el centro temático de sus pinturas, dejando los temas secundarios en tintas muy diluídas, con lo que evita el planisfmo. También se vale, a veces, de un ligero claroscuro, como podemos ver en la manera que pinta el cabello de sus figuras femeninas.

Queremos terminar este breve recorrido a través de los ejemplos de la pintura coreana con una alusión a “La caverna de Yongtong” de Kan Se-huang (1713-1791) (g). Esta obra maestra, realizada en tinta y colores leves, combina audazmente varias técnicas: las pequeñas pinceladas o toques de tinta, la línea continua y grandes zonas aguadas trabajadas con pincel plano, de una manera casi perfecta.

No diremos nada del tema de la obra, porque la genialidad de la misma está en su diseño. Se nos ocurren dos comparaciones. Una de ellas está referida a lo que la tela significa en relación con una estética coreana. Como innovación y verdadero “experimentalismo”, y por el uso de planos rotundos nos recuerda a lo que Gauguin realizó en relación con la pintura contemporánea occidental.

No se nos escapa que Gauguin estuvo muy influenciado por las

estampas japonesas, como tampoco que se puede relacionar esta pintura con aquellas. Preferimos no hablar de influencias, y aunque la pintura coreana tuvo mayor influjo en la estética japonesa que el que generalmente se le atribuye, no queremos tratar el tema, ya que por una parte escapa al que nos propusimos, y por otra merece una atención mucho más detenida.

Si en un sentido general esta pintura nos recuerda a un maestro que hizo escuela en la estética occidental contemporánea, en particular nos recuerda otra obra maestra de la pintura china: "Los seis caquis" de Mu Ch'i, aunque temáticamente estén muy lejos una de la otra.

Ambas poseen el mismo sentido de equilibrio de los tonos, un manejo excepcional de las gradaciones de la tinta, un perfecto equilibrio compositivo y un diseño magistral.

Creemos que (en la estética occidental) no existe una palabra que pueda definir esta obra (cosa que, por otra parte, sucede con toda obra maestra) pero nos atrevemos a decir, si es que hemos entendido bien su significado, que esta pintura no sólo trasmite su *ch'i*, sino que tiene esa cualidad intraducible que los coreanos llaman *mot*.

CONCLUSION

A lo largo de este trabajo fuimos enunciando lo que consideramos que son algunas de las características de la pintura coreana del período Yi y hemos tratado de reseñarlas en unos pocos ejemplos. En la conclusión del mismo sólo pretendemos poner en orden las mismas, sabiendo desde ya que nuestra tarea no es completa; pero nuestra pretensión era —como lo dice el título del trabajo— realizar sólo un esbozo preliminar que esperamos completar, profundizar y corregir en años de estudio sobre el tema.

La pintura coreana del período Yi aún a las cuatro tradiciones de Corea —chamanismo, budismo, confucianismo y taoismo— para formar un estilo propio que es diferente a la suma de las cuatro, y la distingue del resto de la pintura extremoriental.

De la pintura folk toma el juego de masas —y a veces colores— creando un nuevo diseño; de la tradición budista recibe el gusto por la línea y el claro trazado de los contornos, y de la pintura neocon-

fuciana, que aúna confucianismo y taoismo, toma la sutileza de toque.

En cuanto a las características que hemos reseñado, ordenadamente son las siguientes:

En el aspecto técnico:

- a) Sentido del diseño.
- b) Uso de áreas de color o tinta (masas) y líneas continuas de contorno.
- c) Fuerza estructural.
- d) Esquematismo sin pérdida de volumen.
- e) Uso de ciertos patrones de diseño (patterns) sin detrimento del realismo.
- f) Pinceladas rectas y definidas.
- g) Tendencias opuestas a cubrir toda la tela con motivos significativos —a nuestro juicio dominante— y a usar grandes áreas vacías en torno al motivo central sin que se pierda la unidad de la pintura.
- h) Uso de esquemas verticales (mayoritariamente) y horizontales sin atenuación por líneas curvas u oblicuas, lo que se une a cierta tendencia a la simetría.

Aspectos temáticos o culturales:

- a) Sentido vital que se manifiesta en el ritmo y pervivencia del animismo.
- b) Espontaneidad y falta de tecnicismo.
- c) Gusto por los temas cotidianos.
- d) Humorismo.
- e) Mayor interés por los temas que reflejan los sentimientos personales del pintor que por los metafísicos o intelectuales.
- f) Naturalismo y falta de artificialidad.
- g) Refinamiento, o en palabras coreanas *mot*³⁹.

Si se me permite, terminaré con una cita que es el último título de un artículo de Kim Won Yong⁴⁰, la pintura coreana refleja el

³⁹ Muchas de estas características pueden ser encontradas en los libros citados en la bibliografía.

⁴⁰ Kim Won-yong: *Philosophies and styles in Korean Art. A prelude to the history of Korean Art*, en TKA p. 7.

espíritu coreano que él sintetiza en cuatro palabras: "silencio, resignación, iluminación, optimismo".

Bibliografía

- ARTS. Korea Background Series, V.8, Korean Overseas Information Service s./f.
- 5000 YEARS OF KOREAN ART. IN THE PRESS. compiled and published by Korean Overseas Information Service, s. f.
- TRADITIONAL KOREAN ART, Edited by Korean National Commission for UNESCO, Seoul y Oregon, Peace International Research Inc., 1983 (Todos sus artículos).
- TRADITIONAL KOREAN PAINTING, Edited by Korean National Commission for UNESCO, Seoul y Oregon, Peace International Research Inc., 1983 (Todos sus artículos).
- Cahill, J.: Confucian elements in the theory of painting en CONFUCIANISM AND CHINESE CIVILIZATION., Ed. Arthur F. Wright, New York, Atheneum, 1964.
- Capra, F.: THE TAO OF PHYSICS, Boulders, Shambala Publications Inc. 1975.
- Gompertz, G. St. G. M.: The importance of Korean Art en *Oriental Arts*, New Series, V. XXVI, nro. 2, summer, 1980.
- Hwi Yoon Ahn: A history of painting in Korea en *Arts of Asia*, V. 12 nro. 2 march-april, 1982.
- Hoe, W: TRADITIONAL KOREA. A CULTURAL HISTORY, Seoul, Chinguang University Press, 1972.
- Kim, J.: KOREAN ART SEEN THROUGH MUSEUMS, Seoul, Samhwa Printing co. Ltd., 1979.
- Kim Won-yong: Some characteristics of Korean Art. en Traditional culture and society of Korea. Art and Literature, *Ocasional Papers of the Center of Korean Studies* nro. 4, Honolulu, University of Hawai, 1978.
- Kim Yong-choon: ORIENTAL THOUGHT. AN INTRODUCTION TO THE PHILOSOPHICAL AND RELIGIOUS THOUGHT OF ASIA, New Jersey, Rowman and Littlefield, 1973.
- Lee, Sherman: A HISTORY OF FAR EASTERN ART, Japan, Library of the Congress Cataloguing in Publication, s./f.
- : CHINESE LANDESCAPE PAINTING, Germany, The Cleveland Museum of Arts, s./f.
- Ortega y Gasset, J.: Ideas y Creencias en IDEAS Y CREENCIAS, Madrid, Espasa Calpe, varias ediciones.
- Osborne, H.: AESTHETICS AND ART THEORY. AN HISTORICAL INTRODUCTION London, Longmans Green and Co., 1968.
- Rowley, A.: LOS PRINCIPIOS DE LA PINTURA CHINA, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Seckel, D.: Some characteristics of Korean Art II. Preliminary Remarks on Yi Dynasty Paintings en *Oriental Arts* v. XXVnro 1, spring 1979.

Sullivan, M.: THE ARTS OF CHINA, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967-1963.

THE ARTS OF ANCIENT KOREA, edited by Bureau of Cultural Property, Ministry of Culture and Informatio, Seoul, Lee Hak-soo Kwang Myong Publishing Co. 1974.