

The Artistic World of Unbo Kim Kich'ang (1914–2001) and the *Life of Jesus* Series: Tradition, Modernity, and Faith in Korean Painting

Abstract

The article analyses the life and work of Unbo Kim Kich'ang (1914–2001), a representative of modern and contemporary Korean painting. The paper is divided into three periods, discussing the historical significance of Unbo's art as well as the stylistic characteristics of the series entitled *The Life of Jesus*, created between 1952 and 1953 during his evacuation from the Korean War. Kim lost his hearing in childhood, yet he overcame his deafness, creating more than 10,000 works over a period of 65 years. His artistic style oscillated between traditional and modern, Eastern and Western, realism and abstraction. The thirty-part series *The Life of Jesus* is a unique sacred painting that not only depicts Christ and his companions as Koreans but also indigenises history in the space of Korea in the form of late Chosŏn folk paintings. It stands as an example of the artist's personal faith, yearning for salvation from the pain of the Korean War, which was then ongoing. This article examines the iconography, composition, and narrative strategy of the series to uncover the uniqueness of Kim's paintings and their formative and historical significance.

Keywords: Unbo, Unp'o, Chosŏn Art Exhibition, religious painting, *The Life of Jesus*, folk painting, genre painting, cubism, *babosansu*, *babohwajo*, *munjado*, blue-green landscapes, colour portrait painting, Yidang Kim Ŭnho, Uhyang Park Raehyŏn, Korean painting, Eastern painting, National Art Exhibition of the Republic of Korea (Gukjeon), joint exhibition by Husband and Wife

Introduction

Unbo (雲甫) Kim Kich'ang (金基昶) is one of the most representative artists of the Korean artistic community¹. His life from 1914 to 2001 was inex-

* It is the standard Korean tradition for artists to adopt pseudonyms, which are used interchangeably with their names, and are sometimes even used more frequently. Translations of names retained in their original spelling have been added in square brackets. McCune-Reischauer romanisation has been used (note by the translator from Korean into Polish, Anna Kasiura [Institute of Classical, Mediterranean, and Oriental

Artystyczny świat Unbo Kim Kich'anga* (1914–2001) i cykl *Życie Jezusa*: tradycja, nowoczesność i wiara w malarstwie koreańskim

DOI:10.15584/setde.2025.18.4

Abstrakt

Artykuł analizuje życie i twórczość Unbo Kim Kich'anga (1914–2001), przedstawiciela koreańskiego malarstwa nowoczesnego i współczesnego. Dzieli je na trzy okresy, omawia historyczne znaczenie jego sztuki oraz cechy stylistyczne serii *Życie Jezusa*, którą stworzył w latach 1952–1953 podczas ewakuacji z wojny koreańskiej. Kim stracił słuch w dzieciństwie, mimo to przezwyciężył swoją głuchotę, tworząc ponad dziesięć tysięcy prac w ciągu 65 lat, jego styl artystyczny wahał się między tradycyjnym i nowoczesnym, orientalnym i zachodnim, realizmem i abstrakcją. Trzydziestoczęściowa seria *Życie Jezusa* jest oryginalnym obrazem sanktuarium, który nie tylko przedstawia Chrystusa i towarzyszące Mu postacie jako Koreańczyków, lecz także indygenizuje historię w koreańskiej przestrzeni w formie późnych obrazów ludowych Chosŏn. Jawi się jako przykład osobistej wiary artysty tęskniącego za zbawieniem od bólu wojny koreańskiej, która wówczas trwała. Artykuł analizuje ikonografię, kompozycję i strategię narracyjną serii, aby odkryć wyjątkowość obrazów Kima oraz jej formacyjne i historyczne znaczenie.

Słowa kluczowe: Unbo, Unp'o, Wystawa Sztuki Chosŏn, malarstwo religijne, *Życie Jezusa*, malarstwo ludowe, malarstwo rodzajowe, kubizm, *babosansu*, *babohwajo*, *munjado*, pejzaże niebiesko-zielone, kolorowe malarstwo portretowe, Yidang Kim Ŭnho, Uhyang Park Raehyŏn, malarstwo koreańskie, malarstwo wschodnie, Narodowa Wystawa Sztuki Republiki Korei (Gukjeon), wspólna wystawa małżonków

Wstęp

Unbo (雲甫) Kim Kich'ang (金基昶) jest jednym z najbardziej reprezentatywnych twórców koreańskiego środowiska artystycznego¹. Jego życie w latach

* Standardem w koreańskiej tradycji jest przybieranie przez artystów pseudonimów, które są stosowane zamiennie z ich nazwiskami, a nawet bywają używane częściej. W kwadratowych nawiasach dodano tłumaczenia nazw pozostawionych w oryginalnym brzmieniu. Zastosowana została romanizacja McCune-Reischauera – uwaga tłumacza. Tekst z j. koreańskiego na j. pol-

1914–2001 nierozzerwalnie związane było z koreańską historią XX wieku, a dzieła mają wielkie znaczenie dla historii sztuki. Kim Kich'ang tworzył około 65 lat, pozostawił po sobie znaczną liczbę dzieł. Trudno znaleźć w Korei malarza, który mógłby się z nim równać pod względem ich liczby i różnorodności².

Kim Kich'ang jeszcze za życia uporządkował swoje prace w przejrzysty sposób. Wydał pięciotomowy katalog *Unbo Kim Kich'ang* (zwany dalej *Katalogiem kompletnym*)³, zbierający około dwóch i pół tysiąca prac. Znajdują się w nim nie tylko dzieła stworzone do 1993 roku, kiedy to katalog został wydany, lecz także teksty napisane przez samego artystę, recenzje krytyków jego twórczości oraz krótkie artykuły z gazet i czasopism związane z malarzem. Trudno jednak postrzegać tę publikację jako *katalog raisonné*. Jest tak częściowo dlatego, że Unbo kontynuował tworzenie prac po jego wydaniu, ale również ze względu na naturę medium zwanego „malarstwem wschodnim”⁴. Artyści tego gatunku nie tylko malowali w swojej pracowni, lecz także mogli pod wpływem chwili tworzyć dzieła w dowolnym miejscu, wykorzystując jedynie papier, tusz i pędzel, co samym twórcom utrudnia zapamiętanie wszystkich swoich prac i prawie uniemożliwia zidentyfikowanie ich tematów.

Badania nad dorobkiem artystycznym Kim Kich'anga prowadzono głównie za życia malarza, począwszy od historyka sztuki Ch'oe Sunu (1916–1984), po krytyków, takich jak: Lee Kyöngsöng (1919–2009), Lee Kuyöl (1932–2020), Kim Inhwan (1937–2011), Park Yongsuk (1935–2018), Park Raekyöng (ur. 1935), O Kwangsu (ur. 1937) i Ch'oe Pyöngsik (ur. 1954). Ich teksty zamieszczano w albumach obrazów i kata-

trically linked to 20th-century Korean history, and his works are of great significance to art history. Kim Kich'ang painted for about 65 years, leaving behind a considerable number of works. It is difficult to find a painter in Korea who could compare with him in terms of the number and diversity of works².

Kim Kich'ang organised his works in a clear manner during his lifetime. He published a five-volume catalogue, *Unbo Kim Kich'ang*, (hereinafter referred to as *The Complete Catalogue*),³ collecting about 2,500 works. It includes not only works created up to 1993, when the catalogue was first published, but also texts written by the artist himself, critical reviews of his work, and short newspaper and journal articles related to the painter. However, it is difficult to view this publication as a *catalogue raisonné*. This is partly because Unbo continued to create works after its publication, but also because of the nature of the medium known as “Eastern painting”⁴. Artists of this genre did not paint only in their studios but could also create works on the spur of the moment anywhere, using only paper, ink and a brush, making it difficult for the artists themselves to remember all their works and almost impossible to identify their subjects.

Research on Kim Kich'ang's artistic achievements was conducted mainly during the painter's lifetime, starting with the art historian Ch'oe Sunu (1916–1984), to critics such as Lee Kyöngsöng (1919–2009), Lee Kuyöl (1932–2020), Kim Inhwan (1937–2011), Park Yongsuk (1935–2018), Park Raekyöng (born 1935), O Kwangsu (born 1937), and Ch'oe Pyöngsik (born 1954). Their texts have been published in the picture albums and exhibition catalogues of Kim Kich'ang⁵, while O Kwangsu and Ch'oe Pyöngsik

ski przełożyła Anna Kasiura (Instytut Studiów Klasycznych, Śródziemnomorskich i Orientalnych, Wydział Neofilologii Uniwersytetu Wrocławskiego).

¹ Pierwszy pseudonim artystyczny Unbo brzmiał Unp'o (雲圃). Na kilka dni przed pierwszym udziałem w Wystawie Sztuki Chosön w 1931 roku, matka Kim Kich'anga nadała mu pseudonim Unp'o, którego używał aż do wyzwolenia Korei. Artysta, aby uczcić odzyskanie niepodległości, usunął odpowiadający ramie kształt ‘口’ ze znaku ‘圃’ i stosował otrzymany w ten sposób znak ‘甫’. Kim Kich'ang, *Na'ii aho* [Mój pseudonim artystyczny], w: *Hwabangyöjjök* [Krople z pracowni malarskiej], Söul: Hagwönsa 1962, s. 64.

² Unbo pokazał swoje życie i świat sztuki poprzez publikacje takie jak: *Hwabangyöjjök* (畫房餘滴) [Krople z pracowni malarskiej] (Söul: Hagwönsa, 1962), *Ch'immugüi segyeesö* [W świecie ciszy] (Söul: Minömsa, 1976), *Na'ii saranggwa yesul* [Moja miłość i sztuka] (Söul: Chöngusa, 1977), *Ch'immukkwa hamkke yesulgwa hamkke* [Z ciszą, ze sztuką] (Söul: Kyöngmimunhwasa, 1978), *Ch'immugüi shimyönesö* [W otchłani ciszy] (Söul: Pöpchogak, 1988).

³ Kompletny katalog dzieł Unbo Kim Kich'anga pod redakcją komitetu wydawniczego, *Unbo Kim Kich'ang I–V*, Söul: API, 1994.

⁴ W tym artykule termin „malarstwo wschodnie” odnosi się do gatunku sztuki, w którym obrazy maluje się tuszem i tradycyjnymi pigmentami na papierze lub jedwabiu. Obecnie w Korei nazywane także „malarstwem koreańskim” lub „malarstwem tuszem i kolorem”.

Studies, Faculty of Modern Languages, University of Wrocław)).

¹ Unbo's first artistic pseudonym was Unp'o (雲圃). A few days before his first appearance at the Chosön Art Exhibition in 1931, Kim Kich'ang's mother gave him the artistic pseudonym Unp'o, which he used until Korea's liberation. To commemorate the regaining of independence, the artist removed the frame-like ‘口’ from the character ‘圃’ and used the resulting character ‘甫’. Kim Kich'ang, *Na'ii aho* [My artistic pseudonym], in: *Hwabangyöjjök* [Drops from the Painting Studio], Söul: Hagwönsa 1962, p. 64.

² Unbo showed his life and art to the world through publications such as: *Hwabangyöjjök* (畫房餘滴) [Drops from the Painting Studio] (Söul: Hagwönsa, 1962), *Ch'immugüi segyeesö* [In the world of silence] (Söul: Minömsa, 1976), *Na'ii saranggwa yesul* [My love and art] (Söul: Chöngusa, 1977), *Ch'immukkwa hamkke yesulgwa hamkke* [With silence, with art] (Söul: Kyöngmimunhwasa, 1978), *Ch'immugüi shimyönesö* [In the Abyss of Silence] (Söul: Pöpchogak, 1988).

³ The complete catalogue of Unbo Kim Kich'ang's works edited by the publishing committee, *Unbo Kim Kich'ang I–V*, Seoul: API, 1994.

⁴ In this article, the term “Eastern painting” refers to a genre of art that uses ink and traditional pigments on paper or silk. Currently, in Korea, it is also called “Korean painting” or “ink and colour painting.”

⁵ Representative albums and catalogues: *Unbo Kim Kich'ang* (Namgyöngwharang, 1976); *Unbo Kim Kich'ang sönghwajön* [Exhibition

also published their articles separately⁶. Furthermore, Kim Kich'ang's works have been analysed in Master's theses and doctoral dissertations, most of which examined his paintings by means of categorising them by time of creation or theme based on *The Complete Catalogue*. Since the artist's death, little research has been done to contextualise his oeuvre from an art historical perspective. However, a scholarly article on *The Life of Jesus*⁷ series has recently been published.

Kim Kich'ang, who lived a relatively long life, was later called the "Korean Picasso" because he used different painting styles depending on the subject matter, making it difficult to clearly categorise his artistic output. This article will first present his life, then his work, divided into three main periods, and finally, I will discuss *The Life of Jesus* series, unique not only in Korea but also worldwide.

Kim Kich'ang's Life: a journey towards overcoming disability through faith and art

Unbo Kim Kich'ang (hereinafter referred to as "Unbo") lived a life that was far from ordinary.⁸ Born in Seoul in 1914, he began studying Chinese classics at the age of five and attended kindergarten, which was rare at that time. Unbo's mother was a Christian, so she sent her son to a church school so that he could be raised in that faith from a young age⁹. At the age

of Unbo Kim Kich'ang's religious paintings] (Kyöngmihwarang, 1978); *Yesuüi saengaer Unbo Kim Kich'angüi kidokkyo sönghwajip* [*The Life of Jesus: A Collection of Christian Religious Paintings by Unbo Kim Kich'ang*] (Söul: Kyöngmimunhwasa, 1978); *Unbo Kim Kich'ang* (Söul: Kyöngmimunhwasa, 1980); *Unbo Kim Kich'ang* (Söul: API, 1989); *Unbo Kim Kich'ang (P'alsun'ginyömdaehoegojön)* [*Eightieth Anniversary Classics Competition*] (Söul: API, 1993), Unbo Kim Kich'ang (Kaellöri Hyöndae, 2000).

⁶ O Kwangsu, *Kim Kich'ang · Park Raehyön: Kurüm sanae (Unbo) wa piüi kohyang (Uhyang)* [Kim Kich'ang · Park Raehyön: the man of clouds (Unbo) and the hometown of rain (Uhyang)] (Söul: Chaewön, 2003); Ch'oe Pyöngsik, *Unbo Kim Kich'ang yesullon yön'gu* [Studies on the Theory of Art of Unbo Kim Kich'ang] (Söul: Tongmunsön, 1997). Although this is not an official monograph, an important source material is: Kim Michöng, *Unbowa Uhyang, 40 nyönmanüi nadüri* [Unbo and Uhyang, 40 years of travels] (Unbomisulgwan, 2011).

⁷ Sim Yöngok, *Unbo Kim Kich'angüi Yesuüi saengae chakp'umül t'onghan kidokkyo t'och'ak'wa tamnon* [A treatise on the indigenisation of Christianity based on *The Life of Jesus* by Unbo Kim Kich'ang], "Shinhakkwa hangmun" 22.3(2020), pp. 34–66; Myöng Kyöngcha, *Unbo Kim Kich'ang Hoehwae nat'an'an kidokkyojöng sönghyang* [Christian Tendencies in Unbo Kim Kich'ang's Painting], Master's thesis, Suwon University, 2004.; Lee Chinhüi. *Han'gukchöng hwap'ungüro p'yohyöndoen sönghwaiüi chohyöngjöng t'ükching yön'gu* [A Study of Religious Painting Forms in the Style of Korean Genre Painting], Master's thesis, Kyunghee University, 2007.

⁸ The life of Kim Kich'ang presented in this article is based on the artist's biography contained in *The Complete Catalogue* and his publications.

⁹ Coming from a wealthy family, Unbo's mother was a devout Methodist and an elite woman who had completed secondary school, which was rare.

logach wystaw Kim Kich'anga⁵, a O Kwangsu i Ch'oe Pyöngsik także oddzielnie publikowali swoje artykuły⁶. Ponadto dzieła Kim Kich'anga były analizowane w pracach magisterskich i rozprawach doktorskich, a większość autorów badała je, dzieląc według czasu powstania lub tematu na podstawie *Katalogu kompletnego*. Po śmierci artysty nie poczyniono większych badań nad kontekstualizacją jego dorobku z perspektywy historii sztuki. Niemniej jednak niedawno opublikowano artykuł naukowy na temat cyklu *Życie Jezusa*⁷.

Kim Kich'ang, który żył stosunkowo długo, w późniejszych latach był nazywany „koreańskim Picasssem”, ponieważ w zależności od tematu pracy używał różnych stylów malarskich, przez co niełatwo jest jednoznacznie zidentyfikować jego dorobek artystyczny. W niniejszym artykule najpierw zostanie przedstawione jego życie, następnie twórczość podzielona na trzy główne okresy, na koniec omówię cykl *Życie Jezusa*, wyjątkowy nie tylko w Korei, ale i na świecie.

Życie Kim Kich'anga: droga przezwycięzania niepełnosprawności przez wiarę i sztukę

Unbo Kim Kich'ang (zwany dalej 'Unbo') nie wiodł przeciętnego życia⁸. Urodził się w Seulu w 1914 roku. Mając pięć lat, rozpoczął naukę klasyki chińskiej i jednocześnie uczęszczał do przedszkola, co było wówczas bardzo rzadkie. Matka Unbo była chrześcijanką,

⁵ Reprezentatywne albumy i katalogi: *Unbo Kim Kich'ang* (Namgyöngghwarang, 1976); *Unbo Kim Kich'ang sönghwajön* [Wystawa malarstwa religijnego Unbo Kim Kich'anga] (Kyöngmihwarang, 1978); *Yesuüi saengaer Unbo Kim Kich'angüi kidokkyo sönghwajip* [*Życie Jezusa: kolekcja chrześcijańskich obrazów religijnych Unbo Kim Kich'anga*] (Söul: Kyöngmimunhwasa, 1978); *Unbo Kim Kich'ang* (Söul: Kyöngmimunhwasa, 1980); *Unbo Kim Kich'ang* (Söul: API, 1989); *Unbo Kim Kich'ang(P'alsun'ginyömdaehoegojön)* [Konkursowe klasyki z okazji osiemdziesiątych urodzin] (Söul: API, 1993), Unbo Kim Kich'ang (Kaellöri Hyöndae, 2000).

⁶ O Kwangsu, *Kim Kich'ang · Park Raehyön: Kurüm sanae (Unbo) wa piüi kohyang (Uhyang)* [Kim Kich'ang · Park Raehyön: mężczyzna chmur (Unbo) i miasto rodzinne deszczu (Uhyang)] (Söul: Chaewön, 2003); Ch'oe Pyöngsik, *Unbo Kim Kich'ang yesullon yön'gu* [Studia nad teorią sztuki Unbo Kim Kich'anga] (Söul: Tongmunsön, 1997). Ważnym materiałem źródłowym jest: Kim Michöng, *Unbowa Uhyang, 40nyönmanüi nadüri* [Unbo i Uhyang, 40 lat wycieczek] (Unbomisulgwan, 2011).

⁷ Sim Yöngok, *Unbo Kim Kich'angüi Yesuüi saengae chakp'umül t'onghan kidokkyo t'och'ak'wa tamnon* [Rozprawa na temat indygenizacji chrześcijaństwa na podstawie *Życia Jezusa* Unbo Kim Kich'anga], "Shinhakkwa hangmun" 22.3(2020), s. 34–66; Myöng Kyöngcha, *Unbo Kim Kich'ang hoehwae nat'an'an kidokkyojöng sönghyang* [Tendencje chrześcijańskie w malarstwie Unbo Kim Kich'anga], praca magisterska, Uniwersytet Suwon, 2004.; Lee Chinhüi. *Han'gukchöng hwap'ungüro p'yohyöndoen sönghwaiüi chohyöngjöng t'ükching yön'gu* [Studium form malarstwa religijnego w stylu koreańskiego malarstwa rodzajowego], praca magisterska, Uniwersytet Kyunghee, 2007.

⁸ Życie Kim Kich'anga przedstawione w tym artykule oparte jest na życiorysie artysty zawartym w *Katalogu kompletnym* i publikacjach jego autorstwa.

wysłała więc syna do kościelnej placówki, aby mógł wychowywać się w tej wierze od najmłodszych lat⁹. W siódmym roku życia poszedł do szkoły podstawowej, ale zaraz po jej rozpoczęciu zachorował na tyfus. Dostał wysokiej gorączki, w wyniku której jego nerwy słuchowe zostały porażone, powodując utratę słuchu i uniemożliwiając mówienie. Jako siedemnastolatko- wi ledwo udało mu się ukończyć szkołę podstawową. W rzeczywistości nie był w stanie komunikować się z ludźmi, miał trudności z nauką i spędził dzieciństwo głównie na czytaniu książek lub rysowaniu ilustracji z magazynów. Matka Unbo, która bardzo martwiła się o jego przyszłość, odkryła talent artystyczny syna i postanowiła wykształcić go na malarza.

W 1930 roku, kiedy Unbo miał siedemnaście lat, matka odwiedziła najlepszego ówczesnego malarza Yidang Kim Ŭnho (1892–1979), aby poprosić go o naukę malarstwa. Szczęśliwie Yidang rozpoznał talent chłopca i przyjął go na ucznia do swojej prywatnej pracowni „Nakch’ŏnghŏn”¹⁰. Unbo wspominał, że w tamtym czasie czerpał z tego wielką radość i malował bez wytchnienia od rana do nocy¹¹. W ten sposób matka znalazła niesłyszacemu dziecku zajęcie, które mogło wykonywać najlepiej. Jednakże kiedy Unbo miał ledwo dziewiętnaście lat, opiekująca się nim matka zmarła niespodziewanie po zawale serca. Wtedy młodzienciek zastąpił rodziców i wziął odpowiedzialność za wyżywienie pięciorga młodszego rodzeństwa, ponieważ ich ojciec nie był w stanie utrzymać rodziny¹².

Unbo dołączył do pracowni Kim Ŭnho w listopadzie 1930 roku i już sześć miesięcy później został przyjęty na Wystawę Sztuki Chosŏn. Była ona rządowym konkursem organizowanym w latach 1922–1944 przez Generalne Gubernatorstwo Korei, które zaadaptowało oficjalny japoński system wystawieniczny. Stała się platformą, na której artyści mogli zaprezentować się w świecie sztuki i ocenić swoje umie-

of seven, he began primary school but shortly after starting it he contracted typhus. He developed a high fever, which paralysed his auditory nerves, causing hearing loss and preventing him from speaking. He barely managed to complete primary school at the age of seventeen. In fact, he was unable to communicate with people, had difficulty keeping up with learning, and spent his childhood mostly reading books or drawing illustrations from magazines. Unbo’s mother, who was very concerned about his future, discovered her son’s artistic talent and decided to have him taught to be a painter.

In 1930, when Unbo was seventeen, his mother visited the then-leading painter, Yidang Kim Ŭnho (1892–1979), and asked him to teach her son painting. Fortunately, Yidang recognised the boy’s talent and took him on as an apprentice in his private studio, “Nakch’ŏnghŏn”¹⁰. He recalled that, at that time, he derived great joy from painting and painted tirelessly from morning till night¹¹. In this way, Unbo’s mother found her deaf child an occupation he could best perform. However, when Unbo was only nineteen, his mother died unexpectedly after a heart attack. He then took over the care of his five younger siblings, as their father was unable to support the family¹².

Unbo joined Kim Ŭnho’s studio in November 1930 and six months later was accepted into the Chosŏn Art Exhibition. This was a government competition organised from 1922 to 1944 by the Government-General of Korea, which had imported the Japan’s official art exhibition system. It provided a platform for artists to showcase their skills to the art world, so being accepted was of great significance for Unbo. Newspapers at the time wrote about a deaf boy who had been accepted into the government exhibition,¹³ which encouraged him to continue his work and gave him confidence.

⁹ Pochodząca z zamożnej rodziny matka Unbo była pobożną metodystką, a jednocześnie kobietą z elity, która skończyła szkołę średnią, co było rzadkością.

¹⁰ W tym czasie w Korei nie było szkół artystycznych i najbardziej znani malarze zakładali w swoich domach prywatne pracownie, aby prowadzić działalność artystyczną i szkolić uczniów. W latach 30. XX wieku wielu artystów malarstwa wschodniego drugiego pokolenia wyszło z takich prywatnych pracowni, a reprezentatywnymi pracowniami były w Seulu Nakch’ŏnghŏn (絡青軒) Kim Ŭnho i Ch’ŏngjŏnhwasuk Lee Sangpŏma oraz w Honam Yŏnjinhoe Hŏ Paekryŏna. Nakch’ŏnghŏn został założony w 1929 roku i zajmowano się w nim głównie kolorowym malarstwem portretowym, a w założonych w 1933 roku Ch’ŏngjŏnhwasuk i w 1938 roku Yŏnjinhoe nauczano głównie malarstwa krajobrazowego tuszem.

¹¹ Kim Kich’ang, *Naii saranggwa yesul* [Moja miłość i sztuka], Sŏul: Chŏngusa, 1977, s. 105.

¹² Ojciec Unbo był urzędnikiem japońskiego rządu w Korei, ale rzucił posadę, by zostać poszukującym złota biznesmenem. Niestety, gdy Unbo miał dziewięć lat, interes upadł, przez co rodzina nagle popadła w ruinę, a matka, by zarobić na życie, pracowała jako nauczycielka i pielęgniarka.

¹⁰ At that time, there were no art schools in Korea, and the most famous painters established private studios in their homes to conduct their artistic activities and train students. In the 1930s, many second-generation Eastern painters emerged from such private studios, with representative studios being Nakch’ŏnghŏn (絡青軒) owned by Kim Ŭnho as well as Lee Sangpŏm’s Ch’ŏngjŏnhwasuk in Seoul, and Hŏ Paekryŏn’s Yŏnjinhoe in Honam. Nakch’ŏnghŏn was founded in 1929 and mainly dealt with colour portrait painting, while Ch’ŏngjŏnhwasuk, founded in 1933, and Yŏnjinhoe, founded in 1938, mainly taught ink landscape painting.

¹¹ Kim Kich’ang, *Naii saranggwa yesul* [My Love and Art], Seoul: Chongusa, 1977, p. 105.

¹² Unbo’s father was a Japanese government official in Korea, but quit his job to become a gold-digging businessman. Unfortunately, when Unbo was nine, the business failed, suddenly leaving the family in a precarious situation, and so his mother supported the family by working as a teacher and nurse.

¹³ *Kwimŏgŏri sonyŏn mijŏn ipsŏn*, 18seŏi Kim Kich’ang kun, [A deaf boy wins an art exhibition, 18-year-old Kim Kich’ang], “Chosŏnilbo” (1931.5.24).

After his first selection, every year Unbo submitted one or two works to the Chosŏn Art Exhibition, some of which won awards. In 1937, at the age of twenty-four, he received the Ch'angdŏkkungsang Award for his work *Kodam* (古談) [*A Legend*] and the following year he received the Governor General's Award for *Hail* (夏日) [*A Summer Day*]. Both awards were among the highest honours of the Chosŏn Art Exhibition. Furthermore, having won a special award four times in a row, Unbo gained recognition as an artist, in which he excelled above the average artists in their twenties. In 1941, he became the recommended artist for the government exhibition, which was considered an honour for Korean artists at the time. With Yidang's help, he successfully organised his first solo exhibition in Hamhŭng and was also able to solve his own financial problems.

With the end of World War II, Korea was liberated from Japanese occupation on 15th August 1945. Shortly thereafter, in January 1946, Unbo married Uhyang Park Raehyŏn (1920–1976). His wife belonged to a new generation of women, and was a graduate of the Department of Japanese Painting at the Tonggyŏng Yŏjamisulchŏnmunhakkyo [Tokyo Women's Art School], at the time the best educational institution for women where they could study art. While still a student, Uhyang won the Governor General's Award for Outstanding New Artists at the Chosŏn Art Exhibition in 1943. Her family opposed the marriage, not only because her daughter's chosen one was disabled and six years older than her, but also because of their different upbringing and educational backgrounds¹⁴. However, Uhyang accepted Unbo's proposal, and after their marriage, unlike other women at the time, she continued her artistic career. She became a painter, equal in skill to her husband, and in 1956, at the National Art Exhibition of the Republic of Korea, she received the Presidential Award, earning her recognition. Unbo and Uhyang are a rare artistic couple in Korean art history. They held 17 joint exhibitions at home and abroad, becoming role models for the Korean art community¹⁵. Moreover, Uhyang did everything she could to support her husband¹⁶.

¹⁴ Unbo, who had barely completed primary school and had difficulty in non-written communication due to his disability, was able to marry such an elite woman because he had established himself as the best painter after Kim Ŭnho.

¹⁵ For more information on Unbo and Uhyang's activities, cf.: O Kwangsu, *Kim Kich'ang · Pak Raehyŏn: Kurŭm sanae (unbo) wa piŭi kohyang (uhyang)* [*Kim Kich'ang · Pak Raehyŏn: The Man of Clouds (Unbo) and the Hometown of Rain (Uhyang)*], Seoul: Chaewŏn, 2003 and Kim Michŏng, *Unbowa Uhyang, 40 nyŏnmanŭi nadŭri* [*Unbo and Uhyang, 40 years of trips*], Unbomisulgwan, 2011.

¹⁶ Before his marriage, Unbo could not communicate except in writing, and thanks to the persistent efforts of his wife, he learned to communicate with the world by mouth movements and eventually overcame his disability sufficiently to be able to give lectures at the university.

jętności, więc przyjęcie nań miało dla Unbo duże znaczenie. Gazety z tego czasu rozpiswały się na temat głuchego chłopca, który dostał się na rządową wystawę¹³, co zachęcało go do dalszych działań i sprawiło, że nabrał pewności siebie.

Po pierwszej kwalifikacji Unbo co roku zgłaszał na Wystawę Sztuki Chosŏn jedną lub dwie prace, które zdobywały nagrody. W 1937 roku, mając dwadzieścia cztery lata, otrzymał nagrodę Ch'angdŏkkungsang za swoją pracę *Kodam* (古談) [*Legenda*], a w następnym roku nagrodę Gubernatora Generalnego za *Hail* (夏日) [*Letni dzień*]. Obie należały do najwyższej kategorii wyróżnień Wystawy Sztuki Chosŏn. Unbo, będąc cztery razy z rzędu laureatem nagrody specjalnej, zyskał uznanie jako artysta. W 1941 roku został rekomendowanym twórcą wystawy rządowej, co w tamtym czasie było uważane za honor dla koreańskich artystów. Z pomocą Idanga z powodzeniem zorganizował swoją pierwszą indywidualną wystawę w Hamhŭng, a także mógł rozwiązać własne problemy finansowe.

Wraz z końcem drugiej wojny światowej 15 sierpnia 1945 roku Korea została wyzwolona spod japońskiej okupacji. Niedługo po tym, w styczniu 1946 roku, Unbo ożenił się z Uhyang Park Raehyŏn (1920–1976). Jego żona należała do nowego pokolenia kobiet, była absolwentką Wydziału Malarstwa Japońskiego Tonggyŏng Yŏjamisulchŏnmunhakkyo [Szkoły Sztuk Pięknych dla Kobiet w Tokio], najlepszej wówczas instytucji edukacyjnej dla kobiet, w której mogły studiować sztukę. Uhyang jeszcze w trakcie studiów zdobyła Nagrodę Gubernatora Generalnego dla nowych wyróżniających się artystów na Wystawie Sztuki Chosŏn w 1943 roku. Jej rodzina sprzeciwiała się małżeństwu nie tylko dlatego, że wybranek córki był osobą z niepełnosprawnością, na dodatek sześć lat starszym od niej, lecz również z tego powodu, że różniło ich pochodzenie oraz wykształcenie¹⁴. Jednakże Uhyang przyjęła oświadczyzny Unbo, a po ślubie, odmiennie od kobiet w tamtym czasie, kontynuowała działalność artystyczną. Została malarką nieustępującą poziomem mężowi, a w 1956 roku na Narodowej Wystawie Sztuki Republiki Korei otrzymała Nagrodę Prezydenta. Unbo i Uhyang są parą artystów rzadko spotykaną w historii sztuki koreańskiej, mieli aż 17 wspólnych wystaw w kraju i za granicą, stając się wzorem do naśladowania dla koreańskiego środowiska artystycznego¹⁵. Uhyang robiła wszystko, co mogła,

¹³ *Kwimŏgŏri sonyŏn mijŏn ipsŏn, 18seŭi Kim Kich'ang kun*, [Głuchy chłopiec wygrywa wystawę sztuki, 18-letni Kim Kich'ang], „Chosŏnilbo” (1931.5.24.).

¹⁴ Unbo, który ledwo ukończył szkołę podstawową i z powodu swojej niepełnosprawności miał problemy w komunikacji innej niż pisemna, mógł poślubić kobietę z elity, ponieważ uzyskał pozycję najlepszego malarza po Kim Ŭnho.

¹⁵ Więcej informacji na temat działalności Unbo i Uhyang w: O Kwangsu, *Kim Kich'ang · Pak Raehyŏn: Kurŭm sanae(unbo)*

aby wspierać męża¹⁶. Niestety, zmarła na raka wątroby w wieku 56 lat, u szczytu swojej kariery.

Chrześcijaństwo było nierozzerwalnie związane z życiem Unbo. W dzieciństwie chodził z matką do kościoła, malarstwa uczył się u Kim Ŭnho, który również był chrześcijaninem. Będąc w trudnej sytuacji finansowej po śmierci matki, dzięki pomocy misjonarzy zaczął zarabiać na życie, sprzedając obrazy. Natomiast gdy został odizolowany od świata po ewakuacji w czasie wojny koreańskiej, odwiedził go misjonarz i zachęcił do przedstawienia życia Jezusa.

Głuchota Unbo nie uczyniła go pesymistą. Żył wiarą i traktował swoją niepełnosprawność wręcz jak błogosławieństwo. Gdy w czasie wojny koreańskiej wielu artystów było porywanych na Północ, twierdził, że uniknął tego „dzięki głuchocie”, żartował: „Jezus zablokował mi oboje uszu, abym mógł tylko rysować i nie robić nic innego”. Oprócz *Życia Jezusa* Unbo w 1957 roku namalował *Katedrę, zakonnicę i gołębia* [il. 1]¹⁷, poza nimi nie podejmował bezpośrednio tematów chrześcijańskich, lecz zamiast religijnych obrazów starał się wprowadzać chrześcijańskiego ducha w życie. Gdy zyskał finansową stabilność, chcąc w praktyce żyć jak chrześcijanin, założył w 1979 roku „Han'gunnongabokchihoe” [Koreańskie Stowarzyszenie Pomocy Głuchym] i w 1984 roku Centrum Pomocy dla Osób Głuchych „Ch'öngümhoegwan”, które miały pomagać osobom w trudnej sytuacji. Po zasłabnięciu w maju 1996 roku na wystawie z okazji sześćdziesięciolecia założenia „Husohoe” trudno mu było kontynuować działalność artystyczną. Zmagając się z chorobą, zmarł w 2001 roku¹⁸. Na szczęście dwa lata przed zachorowaniem, zebrał swoje rozproszone dzieła i wydał *Katalog kompletny*, dzięki czemu nie ma wielkich trudności w badaniu jego dorobku artystycznego.

wa piiŭ kohyang (uhyang) [Kim Kich'ang · Pak Raehyön: mężczyzna chmur (Unbo) i miasto rodzinne deszczu (Uhyang)], Söul: Chaewön, 2003 oraz Kim Michöng, *Unbowa Uhyang, 40 nyönmanüi nadüri* [Unbo i Uhyang, 40 lat wycieczek], Unbomisulgwan, 2011.

¹⁶ Przed ślubem Unbo nie mógł komunikować się inaczej niż pisemnie, a dzięki wytrwałym wysiłkom żony nauczył się porozumiewać ze światem za pomocą ruchów ust i w końcu na tyle przezwyciężył swoją niepełnosprawność, że mógł prowadzić wykłady na uniwersytecie.

¹⁷ Obraz ten przedstawia stojącą przed katedrą zakonnicę, która trzyma oburącz gołębia i spogląda w niebo, jakby w tęsknocie za pokojem. Kiedy w 1984 roku papież Jan Paweł II odwiedził Koreę Południową, otrzymał go w prezencie i obecnie znajduje się on w zbiorach watykańskich. W 1957 roku Unbo był protestantem. Wiadomo, że obraz powstawał w czasie, gdy żona artysty była w ciąży. Urodzona wtedy najmłodsza córka malarzy w dorosłym życiu została zakonnicą. *Unbo Kim Kich'ang*, Söul: Kyöngmich'ulp'ansa, 1980, s. 260.

¹⁸ „Husohoe” to stowarzyszenie, które rozpoczęło działalność w celu wystawiania prac uczniów pracowni „Nakch'öngghön” założonej przez Yidang Kim Ŭnho. Wystawa inauguracyjna odbyła się w październiku 1937 roku i choć działalność „Husohoe” była przez pewien czas zawieszona, obecnie tradycja stowarzyszenia jest kontynuowana przez malarzy związanych z uczniami Yidanga.



1. Kim Kich'ang, *Katedra, zakonnica i gołąb*, 1957, kolor na papierze, 239,5×119,5 cm, Zbiory Watykańskie

1. Kim Kich'ang, *A Cathedral, a Nun, and a Dove*, 1957, colour on paper, 239.5×119.5 cm, Vatican Collections

Sadly, she died of liver cancer at the age of 56, at the peak of her career.

Christianity was inextricably connected with Unbo's life. As a child, he attended church with his mother and studied painting with Kim Ŭnho, who was also a Christian. Facing financial hardship after his mother's death, he began to earn a living selling paintings with the help of missionaries. Then, when he became isolated from the world after being evacuated during the Korean War, a missionary visited him and encouraged him to depict the life of Jesus.



2. Kim Kich'ang, *P'ansangdomu* [Skakanie na desce], 1931, kolor na jedwabiu, 162x227cm, nieznanzy właściciel

2. Kim Kich'ang, *P'ansangdomu* [Jumping on a Board], 1931, colour on silk, 162x227 cm, unknown owner

Unbo's deafness did not make him overly pessimistic. He lived by faith and viewed his disability as a blessing. When many artists were kidnapped to the North during the Korean War, he claimed he had escaped capture "thanks to my deafness," or joked that "Jesus blocked both my ears so I could only draw and do nothing else". Apart from *The Life of Jesus* in 1957, Unbo painted *A Cathedral, a Nun, and a Dove* [fig. 1]¹⁷. Except for these, he did not directly deal with Christian themes, but instead of religious paintings, he tried to introduce the Christian spirit into his life. When he gained financial stability, wanting to live a practical Christian life, he founded the "Han'gunnongabokchihoe" [Korean Association for the Aid of the Deaf] in 1979 and the "Ch'ongumhoegwan" [Deaf Welfare Centre] in 1984, which were intended to help people in difficult situations. After fainting in May 1996 at an exhibition commemorating the 60th anniversary of the founding of "Husohoe," he found it difficult to continue his artistic activity. Struggling with illness, he died in 2001¹⁸. Fortunately, two years before he began his battle with it, he had collected his scattered works and published *The Complete Catalogue*; therefore, there is no great difficulty in researching his artistic achievements.

¹⁷ This painting depicts a nun standing in front of a cathedral, holding a dove in both hands and gazing up at the sky, as if longing for peace. When Pope John Paul II visited South Korea in 1984, he received it as a gift, and it is now in the Vatican collection. In 1957, Unbo was a Protestant. It is known that the painting was created while the artist's wife was pregnant. The painter's youngest daughter, born at that time, became a nun as an adult. *Unbo Kim Kich'ang*, Seoul: Kyongmich'ulp'ansa, 1980, p. 260.

¹⁸ "Husohoe" is an association that began to exhibit the works of students of the "Nakch'onghön" studio founded by Yidang Kim Unho. The inaugural exhibition took place in October 1937, and although the association's activity was suspended for a time, its tradition is now continued by painters associated with Yidang's students.

Chronologia rozwoju sztuki Kim Kich'anga

Nie jest znana dokładna liczba dzieł, które pozostawił po sobie Unbo. Mówi się, że stworzył około dziesięć tysięcy prac, lecz obecnie trudne jest zidentyfikowanie innych niż te, które zostały ujęte w *Katalogu kompletnym*. W niniejszym artykule przyjrzymy się dorobkowi artystycznemu podzielonemu na trzy okresy w oparciu o dzieła ujęte we wspomnianej publikacji, które mają potwierdzoną datę powstania.

1. Pierwszy okres (1931–1945): realistyczne kolorowe malarstwo portretowe

Pierwszy etap twórczości, trwający około 15 lat, od 1931 roku do wyzwolenia Korei w 1945 roku, to czas wiernego naśladowania stylu nauczyciela, kiedy malował realistyczne kolorowe portrety i prezentował swoje dzieła na Wystawie Sztuki Chosŏn. Chętnie tworzył podobizny kobiet, przedstawiając je bez szczególnego tła lub też, jak w malarstwie rodzajowym, w zaaranżowanych scenach z życia codziennego. Kontury postaci i fałdy szat zaznaczał jednakową ciągłą linią i miękko kolorował wyrazistymi barwami. Styl ten, nazywany również „oficjalnym stylem wystawienniczym”, był powszechnie spotykany na Wystawie Sztuki Chosŏn. W tym czasie niewielu malarzy tworzyło i wystawiało na indywidualnych lub grupowych wystawach dzieła abstrakcyjne lub ekspresjonistyczne w stylu zachodnim, a większość artystów prezentowała prace właśnie w oficjalnym stylu wystawienniczym.

Pierwszą pracą Unbo, która przyniosła mu sławę jako malarzowi i dzięki której w 1931 roku został po raz pierwszy wybrany na Wystawę Sztuki Chosŏn, jest obraz *P'ansangdomu* (板上跳舞) [Skakanie na desce] [il. 2] przedstawiający koreański zwyczaj *nölttwigi*. Dzieło to zaginęło w czasie wojny koreańskiej, dlatego można je zobaczyć jedynie na czarno-białej reprodukcji w katalogu wystawy. Jak wspominał artysta, przedstawienie powstało, kiedy malarz przechodził jedną z uliczek i zobaczył, a następnie naszkicował dziewczęta skaczące na podwórku na huśtawce do *nölttwigi*¹⁹. Tradycyjni malarze zazwyczaj nie tworzyli obrazów bezpośrednio z obserwacji natury, normą było kopiowanie albumów czy tworzenie zgodnie ze stylem mistrza, wykorzystując ustandaryzowane techniki posługiwania się pędzlem. Początkowo Unbo malował, naśladowując sposób pracy swojego nauczyciela, ale można przypuszczać, że najpóźniej w 1931 roku zaczął studiować sztukę

¹⁹ Szczegóły na temat powstania tych obrazów są opisane w: *Unbo Kim Kich'ang chönjaktorok I* [Katalog kompletny dzieł Unbo Kim Kich'anga I], s. 61–62. *P'ansangdomu* [skakanie na desce] to jeden z tematów malarstwa rodzajowego, a Unbo w latach trzydziestych malował niewielkie obrazy zatytułowane *P'ansangdomu* [Skakanie na desce] o wielkości ok. 30 cm, które sprzedawał obcokrajowcom mieszkającym w Korei, aby utrzymać rodzinę.

w nowoczesny sposób poprzez obserwację i szkic obiektu bezpośrednio z natury²⁰.

Przyjrzyjmy się mistrzowi Kim Ŭnho, który był pionierem nowoczesnego malarstwa koreańskiego. Jego nauczyciel Shimjŏn An Chungsik (1861–1919) był nadwornym malarzem tworzącym na zlecenie rodziny królewskiej pod koniec epoki Chosŏn. Po otwarciu portów i zniesieniu systemu malarzy nadwornych kontynuował karierę jako artysta niezależny, a także od 1911 roku aż do swojej śmierci w 1919 roku był odpowiedzialny za edukację artystyczną. Poprzez centrum „Sŏhwamisurhoe” wykształcił malarzy, którzy odegrali kluczową rolę w nowoczesnym świecie sztuki, między innymi: Kim Ŭnho, Lee Sangpŏm (1897–1972), No Suhŷŏn (1899–1978) i Lee Yongu (1904–1952). Yidanguczył się u An Chungsika stylów malowania, od obrazów kwiatów i ptaków oraz niebiesko-zielonych pejzaży, po tradycyjne portrety. Po śmierci mistrza Kim Ŭnho wyjechał do Japonii w 1925 roku i uczył się ekspresyjnej techniki realistycznych portretów od Yuki Somei’a (結城素明, 1875–1957), profesora na Wydziale Malarstwa Japońskiego w Tonggyŏngmisurhakkyo [Szkoły Sztuk Pięknych w Tokio]. Od An Chungsika nauczył się wyrafinowanego stylu portretowania odpowiadającego konserwatywnym normom koreańskim, natomiast od Yuki Somei’a przejął metody dokładnego uchwycenia struktury anatomicznej rzeczywistej osoby i kolorowania cienkimi liniami. Taki styl portretowania został przekazany poprzez pracownię Nakch’ŏnghŏn modernistycznym malarzom, jak między innymi Kim Kich’ang czy Wŏlchŏn Chang Usŏng (1912–2005). Krótko mówiąc, Yidang odegrał kluczową rolę w procesie transformacji tradycji do nowoczesności, a w latach 30. XX wieku wśród prac nagradzanych na Wystawie Sztuki Chosŏn większe znaczenie od pejzaży miały portrety, co czyniło go artystą, który wywarł znaczący wpływ na rozwój nowoczesnego malarstwa wschodniego.

W koreańskiej tradycji malarstwo portretowe nie rozwinęło się tak bardzo jak pejzaż. Poza postaciami, które pojawiały się w popularnych od XVIII wieku obrazach rodzajowych, prawie wszystkie portrety są sztywnymi ujęciami frontalnymi. Ze względu na to, że kult przodków był bardzo ważny w konfucjańskim społeczeństwie Chosŏn, konieczne było wieszanie ich portretów na ołtarzach, gdzie odprawiano rytuały ku ich pamięci. Produkcja portretów bardzo się rozwinęła, jednakże czczeni przodkowie byli wysokiej rangi urzędnikami płci męskiej, dlatego prawie nie powstawały portrety osób z niższych klas czy kobiet. To w czasach nowoczesnych pojawiły się wizerunki, których

Chronological development of Kim Kich’ang’s Art

The exact number of works that Unbo left behind is unknown. He is said to have created around ten thousand works, but it is currently difficult to identify any other than those included in *The Complete Catalogue*. This article examines his artistic achievements divided into three periods based on works included in the aforementioned publication that have a confirmed date of creation.

1. The first period (1931–1945): realistic colour portrait painting

The first phase of his career, lasting approximately 15 years, from 1931 to Korea’s liberation in 1945, was a time of faithful imitation of his teacher’s style, when he painted realistic colour portraits and presented his works at the Chosŏn Art Exhibition. He readily created portraits of women, depicting them without a particular background or, as in genre painting, in arranged scenes from everyday life. He outlined figures and the folds of garments with a uniform, continuous line and softly filled them with expressive colours. This style, also known as the “official exhibition style,” was common at the Chosŏn Art Exhibition. At that time, few painters created and exhibited Western-style abstract or expressionist works in solo or group exhibitions, and most artists presented works in the official exhibition style.

Unbo’s first work that brought him fame as a painter and for which he was selected for the first time for the Chosŏn Art Exhibition in 1931 is the painting *P’ansangdomu* (板上跳舞) [*Jumping on a Board*] [fig. 2] depicting the Korean custom of *nŏl’ttwigi*. This work was lost during the Korean War, so it can only be seen in a black-and-white reproduction included in the exhibition catalogue. As the artist recalled, the depiction was created when the painter was walking along an alley and saw, and then sketched, girls jumping on a *nŏl’ttwigi* swing in a yard¹⁹. Traditional painters did not usually create paintings directly from observation of nature; the norm was to copy from albums or create in accordance with the master’s style, using standardised brush techniques. Initially, Unbo painted by imitating his teacher’s work, but it can be assumed that by 1931 at the latest, he began studying art in a mod-

²⁰ Unbo wyjawiał, że przygotowanie prac wystawianych na Wystawie Sztuki Chosŏn zajmowało co najmniej trzy do czterech miesięcy, a podczas tego procesu tworzył szkice z natury. Kim Kich’ang, *Naii saranggwa yesul* [*Moja miłość i sztuka*], Sŏul: Chŏngusa, 1977, s. 128–133.

¹⁹ Details about the creation of these paintings are described in: *Unbo Kim Kich’ang chŏnjaktorok I* [*The Complete Catalogue of the Works of Unbo Kim Kich’ang I*], pp. 61–62. *P’ansangdomu* [*Jumping on a board*] is one of the subjects of genre painting, and Unbo created small paintings titled *P’ansangdomu* in the 1930s [*Jumping on a board*] about 30 cm in size, which he sold to foreigners living in Korea, to support his family.



3. Kim Kich'ang, *Chŏngch'ŏng* [Spokojne słuchanie], 1934, kolor na papierze, 193×130cm, kolekcja Kungnip'yŏndaemisulgwan [Narodowe Muzeum Sztuki Współczesnej]

3. Kim Kich'ang, *Chŏngch'ŏng* [Quiet Listening], 1934, colour on paper, 193×130 cm, Kungnip'yŏndaemisulgwan collection [National Museum of Contemporary Art]

ern way by observing and sketching objects directly from nature²⁰.

Let us take a moment to consider Master Kim Ŭnho, who was a pioneer of modern Korean painting. His teacher, Shimjŏn An Chungsik (1861–1919) had been a court painter commissioned by the royal family at the end of the Chosŏn period. Following the opening of the ports and the dissolution of the court painter system, he pursued his career as an independent artist and was also responsible for art education from 1911 until his death in 1919. *Via* the “Sŏhwamisurhoe” centre, he trained painters who played a key role in the modern art world, among them Kim Ŭnho, Lee Sangpŏm (1897–1972), No Suhyŏn (1899–1978), and Lee Yongu (1904–1952). Yidang learned from An Chungsik the painting styles that ranged from flower and bird paintings and blue-green landscapes, to traditional portraits. After his master's death, Kim Ŭnho travelled to Japan in 1925 and learned the expressive technique of realistic por-

²⁰ Unbo revealed that preparing the works exhibited at the Chosŏn Art Exhibition took at least three to four months, and during this process he created sketches from nature. Kim Kich'ang, *Nai'i sa-rangguwa yesul* [My Love and Art], Sŏul: Chongusa, 1977, pp. 128–133.



4. Kim Kich'ang, *Jesień*, 1935, kolor na jedwabiu, 170,5×109 cm, kolekcja Kungnip'yŏndaemisulgwan [Narodowe Muzeum Sztuki Współczesnej]

4. Kim Kich'ang, *Autumn*, 1935, colour on silk, 170.5×109 cm, Kungnip'yŏndaemisulgwan collection [National Museum of Contemporary Art]

głównymi bohaterkami stały się kobiety, a Kim Ŭnho odegrał pionierską rolę w ich malowaniu.

Większość prac z okresu współczesnego uległa zniszczeniu podczas wojny koreańskiej. Dzieła Unbo nie są wyjątkiem. Wśród zachowanych z pierwszego okresu znajduje się *Chŏngch'ŏng* (靜聽) [Spokojne słuchanie] [il. 3], wystawione w 1934 roku na Wystawie Sztuki Chosŏn. Obraz ten jest portretem młodej kobiety i dziewczynki, które siedzą obok siebie na sofie w pokoju i słuchają muzyki z gramofonu. Unbo oświadczył, że modelkami były kobieta, którą bardzo kochał oraz jego młodsza siostra. Jest to dzieło z gatunku miindo (portrety pięknych kobiet), ukazujące przedstawiane osoby w sposób bardzo wyrafinowany i elegancki. Obie mają na sobie tradycyjny strój hanbok z wysokiej klasy jedwabiu w bogate wzory i buty w zachodnim stylu, co odrealnia nieco przedstawienie, ponieważ mało kto w Korei w tym czasie mógł żyć tak swobodnie, słuchając muzyki z gramofonu, nie mówiąc już o noszeniu nowoczesnych *hanboków* i butów. Być może z tego powodu praca ta

nie była ówczesnie wysoko oceniana. Jest to wybitne dzieło o wyróżniającej się technice, mimo to krytykowane za brak siły wyrazu²¹.

Unbo, być może świadomy tej oceny, w kolejnym roku na Wystawie Sztuki Chosŏn wystawił dzieło o zupełnie innym nastroju, przedstawiające postacie – obraz *Jesień* [il. 4]. Obraz przedstawia dziewczynę niosącą z niemowlę, a także chłopca, idących ścieżką przez pole sorgo w czasie zbiorów. W przeciwieństwie do miejskiego nastroju Jeongcheong, ta praca przedstawia scenę wiejską. Postaci mają opaloną słońcem zdrową skórę, ale mimo że czyste, niebieskie niebo i dojrzałe sorgo dają poczucie obfitości, w rzeczywistości scena ta przedstawia nieucywilizowany krajobraz wiejski. Dziewczyna niosąca dziecko ma na sobie białe *jeogori* z bawełnianej tkaniny, tkaney w domu, niebieską spódnicę *hanbok* oraz buty ze słomy, a chłopiec trzymający sierp jest ubrany w białą *hanbok* z tkaney domowym sposobem bawełny i idzie boso. Dziewczyna wydaje się mieć około piętnastu lat, mogłaby uczęszczać do szkoły, jednak musi zamiast matki nosić posiłki i opiekować się dzieckiem. Dzieło to, kontrastując nastrojem z miejskim charakterem *Chŏngch'ŏng*, interpretowane jest jako pewnego rodzaju wyraz „kolorytu lokalnego” Korei²².

W 1937 roku, siedem lat po rozpoczęciu kariery malarza, Unbo otrzymał na Wystawie Sztuki Chosŏn nagrodę Ch'angdŏkkungsang za obraz *Godam* (古談) [Legenda]. Jest to scena, w której babcia opowiada historię czworgu wnuczętom, a na pierwszym planie kobieta, zapewne matka dzieci, pieczołowicie szyje przy świetle lampy. Była to w tamtym czasie powszechna do zaobserwowania scena, odbywająca się po kolacji i przed pójściem spać, którą można by uznać za rodzaj malarstwa rodzajowego. Gazety z tego czasu oceniały Unbo jako osobę, która przewyższyła swoją niepełnosprawność, malarz natomiast wspominał: „to był najlepszy rok mojego życia i jednocześnie rok, w którym zbudowałem swoją pozycję w środowisku malarskim”²³. Zatem będąc dwudziestokilkulatkiem miał już ugruntowaną pozycję w świecie sztuki.

Jednym z dzieł eksponowanych na Wystawie Sztuki Chosŏn, które się zachowało, jest *Spotkanie* [il. 5] z 1943 roku. W scenie tej pięć kobiet w *hanbokach* siedzi na podłodze, zwracając się ku lewej stronie ob-

traits from Yuki Somei (結城素明, 1875–1957), professor in the Department of Japanese Painting at Tonggyŏngmisurhakkyo [Tokyo School of Fine Arts]. What he learned from An Chungsik was a refined style of portraiture that conformed to conservative Korean norms, while from Yuki Somei he adopted methods of accurately capturing the anatomical structure of a real person and colouring with fine lines. This style of portraiture was passed on through the Nakch'ŏnghŏn studio to modernist painters, such as Kim Kich'ang and Wŏlchŏn Chang Usŏng (1912–2005), among others. In short, Yidang played a key role in the transformation of tradition into modernity, and in the 1930s portraits were more important than landscapes among the works awarded at the Chosŏn Art Exhibition, making him an artist who had a significant influence on the development of modern Eastern painting.

In Korean tradition, portrait painting did not develop as much as landscape painting. Apart from human figures present in genre paintings popular from the 18th century onwards, almost all portraits are stiff, frontal shots. Because ancestor worship was so important in the Confucian society of Chosŏn, it was necessary to hang portraits of ancestors on altars, where rituals were performed in their memory. Portrait production flourished, but the venerated ancestors were high-ranking male officials, so portraits of lower-class people or women were almost non-existent. It was in the modern era that portraits featuring women as the main characters emerged, and Kim Ŭnho played a pioneering role in their painting.

Most works from the Modern period were destroyed during the Korean War. Unbo's works are no exception. Among those preserved from the first period is *Chŏngch'ŏng* (靜聽) [Quiet Listening] [fig. 3], exhibited in 1934 at the Chosŏn Art Exhibition. This painting is a portrait of a young woman and a girl sitting side by side on a sofa in a room, listening to music from a gramophone. Unbo once stated that the work was painted using a woman he deeply loved and his younger sister as models. It belongs to the category of *miindo* (paintings of beautiful women), in which the figures are depicted with exceptionally graceful and elegant bearing. Both are wearing the traditional *hanbok* of high-quality silk with rich patterns as well as Western-style shoes, which reduces the sense of realism, as few people in Korea at the time could live so freely while listening to music from a gramophone, let alone wear such modern *hanbok* and shoes. Perhaps for this reason, the work was not highly regarded at the time. It is an outstanding work of exquisite detail and distinguished technique, yet it was criticised for its lack of expressive power²¹.

²¹ Song Pyŏngton, *Mijŏn'gwallam* [Wizyta na wystawie sztuki], „Chosŏnilbo” (1934.6.8.).

²² Szczegółowe rozważania na temat lokalnego kolorytu można znaleźć w: Sim Yŏngok, *Chosŏnmisulchŏllamhoe chakp'umŭi chosŏnhyangt'osaeng pip'yŏng yŏn'gu* [Krytyczne studium kolorytu lokalnego Chosŏn w dziełach Wystawy Sztuki Chosŏn], „Tongyangyesul” 48 (Han'guktongyangyesurhak'oe, 2020.8), s. 25–54.

²³ Artykuły z gazet z tego czasu, które pisały o Unbo lub o treściach dla niego ważnych, zostały szczegółowo przedstawione w: Kim Kich'ang, *Naii saranggwa yesul* [Moja miłość i sztuka] (Sŏul: Chŏngusa, 1977), s. 135–136.

²¹ Song Pyŏngton, *Mijŏn'gwallam* [A Visit to the Art Exhibition], „Chosŏnilbo” (1934.6.8.).

5. Kim Kich'ang, *Spotkanie*, 1943, kolor na papierze, 182×162 cm, kolekcja Kungnip'yōndaemisulgwan [Narodowe Muzeum Sztuki Współczesnej]

5. Kim Kich'ang, *A Meeting*, 1943, colour on paper, 182×162 cm, Kungnip'yōndaemisulgwan collection [National Museum of Contemporary Art]

Perhaps in response to such evaluations, Unbo submitted to the Chosun Art Exhibition the following year a figure painting of an entirely different atmosphere, *Autumn* [fig. 4]. The work depicts a girl carrying a child on her back and a boy walking along a sorghum field path during the harvest season. In contrast to the urban mood of Jeongcheong, this painting presents a rural scene. The figures have sunburnt, healthy skin, and while the clear blue sky and ripened sorghum convey a sense of abundance, in reality the scene represents an uncivilized countryside landscape. The girl carrying the child wears a white *jeogori* of homespun cotton, a blue *hanbok* skirt, and straw shoes, while the boy holding a sickle is dressed in a white homespun cotton *hanbok* and walks barefoot". The girl appears to be about fifteen years old and could be attending school, but she must carry meals and care for the child in place of her mother. This work, contrasting in mood with the urban character of *Chōngch'ōng*, has been interpreted as a kind of expression of Korea's "local colour"²².

In 1937, seven years after starting his career as a painter, Unbo received the Ch'angdōkkungsang Award at the Chosŏn Art Exhibition for his painting *Godam* (古談) [*A Legend*]. This is a scene in which a grandmother is telling a story to her four grandchildren, while in the foreground a woman, presumably the children's mother, is carefully sewing by lamplight. This was a common scene at the time, occurring after dinner and before bed, and could be considered a form of genre painting. Newspapers of the time praised Unbo as someone who had overcome his disability, and the painter recalled: "It was the best year of my life and, at the same time, the year I built my position in the art world"²³. Thus, by the time he was in his twenties, he had already achieved a well-established position in the art world.

²² For a detailed discussion of local colour, see Sim Yōngok, *Chosŏnmisulchōllamhoe chakp'umūi chosŏnhyangt'osaeng pip'yōng yōngu* [*A Critical Study of the Local Colour of Chosŏn in the works of the Chosŏn Art Exhibition*], "Tongyangyesul" 48 (Han'guktongyangyesurhak'oe, 2020.8), pp. 25–54.

²³ Newspaper articles from that time that wrote about Unbo or the content important to him are presented in detail in: Kim Kich'ang, *Naui saranggwa yesul* [*My love and art*] (Sōul: Chōngusa, 1977), pp. 135–136.



razu. Niemowlę karmione piersią przez matkę również odwraca głowę, patrząc w tamtym kierunku. Jednakże to, co przyciąga ich uwagę, nie znajduje się wewnątrz kadru. Zaciekawione postaci na przedstawieniu budzą jednocześnie ciekawość widza. Siedzące w ten sposób osoby zostały ukazane z lekko podwyższonej perspektywy i właściwie bez tła, toteż można się przyglądać każdej z nich po kolei. Wśród rysunków pozostawionych przez Unbo znajdują się szkice wykonane ołówkiem przedstawiające siedzące kobiety w *hanbokach*, dlatego uważa się, że artysta namalował obraz po naszkicowaniu prawdziwych osób z przodu, z boku i z tyłu.

Kim Kich'ang zadebiutował jako malarz w 1931 roku, kiedy został przyjęty na Wystawę Sztuki Chosŏn i przez około 15 lat, aż do wyzwolenia Korei w 1945 roku, tworzył głównie portrety. Styl malarski Unbo, łączący subtelne zaznaczanie konturów postaci i fałd ubrań cienkimi, delikatnymi liniami, z jasnym i czystym kładzeniem koloru osiąganym dzięki intensywnemu użyciu białego pigmentu, był identyczny z malarstwem figuralnym jego mistrza Kim Ŭnho i kolegi Wōlchōn Chang Usōnga i uznawany za najbardziej ceniony styl na oficjalnych wystawach. Poza takimi realistycznymi kolorowymi portretami Unbo tworzył także liczne obrazy rodzajowe, pojedyncze lub w formie składanych parawanów, które cieszyły się dużą po-

pularnością wśród zwykłych ludzi. Na obrazach tych malował zwierzęta, jak na przykład: krowy, kury, króliki, a także kwiaty o pozytywnej i pomyślnej symbolice – róże, piwonie, magnolie i granaty, oraz przedstawienia kwiatów i ptaków łączące różnorodne gatunki.

2. Drugi okres (1946–1975): czas modernizacji malarstwa wschodniego

Wyzwolenie Korei spod japońskiej okupacji 15 sierpnia 1945 roku stało się ważnym punktem zwrotnym w koreańskiej historii. Wpływ tego wydarzenia nie ograniczał się do historii politycznej czy społecznej, ale odcisnął się też na całej kulturze i sztuce. Działalność projapońska artystów była ostro krytykowana. Unbo dwa razy otrzymał najwyższą nagrodę na organizowanej przez rząd japoński Wystawie Sztuki Chosŏn i działał jako rekomendowany artysta. Zgodnie z oczekiwaniami tworzył także obrazy wspierające japońskie działania wojenne. Po wyzwoleniu Korei zmienił swój pseudonim artystyczny, by upamiętnić to wydarzenie. Poszukując nowego stylu malarskiego²⁴, który byłby całkowicie inny od rozwijanego przez ostatnich piętnaście lat stylu realistycznego, poważnie zastanawiał się, jak malować obrazy odpowiadające nowym czasom.

Część krytyków uznawała stosowany przez Kim Ŭnho i jego uczniów styl rządowy za „styl japoński” i żądała jego zaniechania oraz odnalezienia koreańskich korzeni sztuki²⁵. Niektórzy artyści uważali styl rządowy za staromodny i starali się go zmodernizować poprzez adaptację zachodniej sztuki modernistycznej. W takich okolicznościach Unbo eksplorował różnorodne style nowoczesnego malarstwa zachodniego. Także inni doświadczeni artyści, jak na przykład jego żona Uhyang Pak Raehyŏn, Koam Lee Ŭngno (1904–1989) i Ch'ŏnggang Kim Yŏngki (1911–2003), podejmowali się modernizacji malarstwa wschodniego poprzez abstrakcję lub ekspresjonizm²⁶.

Największym wyzwaniem, z którym Unbo mierzył się po wyzwoleniu, było „wyeliminowanie japońskich wpływów”. W tym celu najpierw intensywnie studiował malarstwo rodzajowe Sin Yunpoka z późnego Chosŏn. Był on nie tylko wybitnym malarzem doskonale posługującym się pędzlem, ale także różnorodnie przedstawiał mimikę i pozy postaci oraz miał

One of the surviving works exhibited at the Chosŏn Art Exhibition is *A Meeting* [fig. 5] of 1943. In this scene, five women in *hanbok* are sitting on the floor, facing the left side of the painting. A baby being breastfed by its mother also turns its head to look in that direction. However, what attracts their attention is not within the picture's frame. The curious figures in the depiction simultaneously arouse the viewer's curiosity. The individuals seated in this way are shown from a slightly elevated perspective and with virtually no background, allowing the viewer to examine each one in turn. Among the drawings left by Unbo are pencil sketches of seated women dressed in *hanbok*, so it is believed that the artist made the painting after sketching real people from the front, side and back.

Kim Kich'ang made his debut as a painter in 1931 when he was accepted into the Chosŏn Art Exhibition, and for about 15 years, until Korea's liberation in 1945, he created mainly portraits. Unbo's painting style – characterized by the graceful rendering of contours and folds in fine, delicate lines and by the bright, clean coloring achieved through the heavy use of white pigment – was identical to the figure paintings of his master Kim Ŭnho and his colleague Wŏlchŏn Chang Usŏnga, and was recognized at the time as the most highly esteemed style in the official exhibitions. Besides such realistic colour portraits, Unbo also created numerous genre paintings, either single images or folding screens, which were very popular with ordinary people. In these paintings, he depicted animals such as cows, chickens and rabbits, as well as flowers with positive and auspicious symbolism – roses, peonies, magnolias and pomegranates – along with flowers and birds of various species.

2. The second period (1946–1975): the time of modernisation of Eastern painting

The liberation of Korea from Japanese occupation on 15th August 1945 marked a significant turning point in Korean history. This event's impact was not limited to political and social history but also influenced the entire culture and art. Pro-Japanese artists' activities were sharply criticised. Unbo had twice received the highest award at the Chosŏn Art Exhibition organised by the Japanese government and was a recommended artist. As expected, he had also created paintings supporting the Japanese war effort. After Korea's liberation, he changed his artistic name to commemorate this event. Seeking a new painting style,²⁴ one that would be entirely differ-

²⁴ Kim Kich'ang, *Haebanggwa tongyanghwaŭi chillo* [Wyzwolenie i droga malarstwa wschodniego], „Chohyŏngyesul” 1 Ho (1946.3.30.), s. 7–8; przedruk w: *Unbo Kim Kich'ang chŏnjaktorok V*, s. 159. Poszukiwanie nowego stylu było nie tylko sprawą osobistą, ale także potrzebą czasów.

²⁵ Kim Yongchun, *Minjongmunhwa munje* [Kwestia kultury narodowej], „Shinch'ŏnji” (1947.1), s. 128–136; Kim Yongchun, *Tongyanghwa, minjokchŏng saekch'ae taedong* [Malarstwo wschodnie, narodziny barw narodowych], „Tongailbo” (1949.12.1.).

²⁶ Szczegółowe informacji na ten temat w: Kim Kyŏngyŏn, *1950nyŏndae han'gung sumuk'waŭi ch'usangjŏng kyŏnghyang* [Tendencje abstrakcyjne koreańskiego malarstwa tużem w latach 50. XX wieku], praca magisterska, Hongiktaehakkyo Taehagwŏn, 1993.

²⁴ Kim Kich'ang, *Haebanggwa tongyanghwaŭi chillo* [Liberation and the Way of Eastern Painting], „Chohyŏngyesul” 1 Ho (1946.3.30), pp. 7–8; reprinted in: *Unbo Kim Kich'ang chŏnjaktorok V*, p. 159. The search for a new style was not only a personal matter, but also a need of the times.

ent from the realist style he had developed over the previous fifteen years, he seriously considered how to create paintings that would reflect the new era.

Some critics considered the government style used by Kim Ŭnho and his students to be “Japanese style” and demanded its abandonment and the rediscovery of Korean art²⁵. Some artists considered the government style old-fashioned and sought to modernise it by adopting Western modernist art. In this context, Unbo explored diverse styles of modern Western painting. Other experienced artists, such as his wife Uhyang Pak Raehyŏn, Koam Lee Ŭngno (1904–1989), and Ch’ŏnggang Kim Yŏngki (1911–2003), also attempted to modernise Eastern painting through abstraction or expressionism²⁶.

The greatest challenge Unbo faced after liberation was “eliminating Japanese influences”. To this end, he first intensively studied the genre paintings of Sin Yunpok from the late Chosŏn period. Sin Yunpok was not only an outstanding painter with excellent brushwork: he also depicted the figures’ facial expressions and poses in a variety of ways, and had a keen sense of arranging backgrounds to complement the scene. Unbo copied his works, analysing their composition, colour scheme, and, of course, the brushwork²⁷. The result of these studies is the series *The Life of Jesus*, painted between 1952 and 1953, which will be presented in detail in the next section.

While Unbo was completing *The Life of Jesus* series, he was closely studying modern styles. It is known that in the 1950s Korean painters were very interested in Picasso’s Cubism, as one can observe their use of the Cubist simplification of objects into geometric shapes and the treatment of interiors as flat planes of colour. From the perspective of Western art history, Cubism was already a dated style, but in Korean art circles, it was considered “an important movement that gave birth to modern painting” and “the foundation of the spirit of modern painting”. Not only painters but also sculptors considered the Cubist style a formative modern language.

Among the works that Unbo created between 1953 and 1957, the following can be distinguished as Cubist paintings: *A Stall*, *A Real Estate Office*,

świetne wycucie w aranżacji tła uzupełniającego scenę. Unbo, kopiując jego dzieła, analizował ich kompozycję, kolorystykę i oczywiście pracę pędzla²⁷. Efektem tych studiów jest namalowana w latach 1952–1953 seria *Życie Jezusa*, która zostanie szczegółowo przedstawiona w kolejnym rozdziale.

W czasie, kiedy Unbo kończył serię *Życie Jezusa*, uważnie studiował style nowoczesne. Wiadomo, że w latach 50. XX wieku koreańscy malarze byli bardzo zainteresowani kubizmem Picassa, ponieważ można zaobserwować stosowanie przez nich kubistycznego upraszczania obiektów do geometrycznych kształtów i traktowanie wnętrza jak płaskich płaszczyzn koloru. Z perspektywy zachodniej historii sztuki kubizm był już wtedy stylem przestarzałym, lecz w koreańskim kręgu artystycznym uznawano go za „ważny kierunek, dzięki któremu narodziło się nowoczesne malarstwo” oraz „fundament ducha nowoczesnego malarstwa”. Nie tylko malarze, lecz także rzeźbiarze uważali styl kubistyczny za nowoczesny język formatywny.

Spośród dzieł, które Unbo wykonał między rokiem 1953 a 1957, jako obrazy kubistyczne można wskazać *Stragan*, *Biuro nieruchomości*, *Mielenie jęczmienia* i *Hŭngnakto* [*Obraz zabawy i radości*]. Jak sam wspominał: „na podstawie szkiców okolicy, w której mieszkalem, stworzyłem dzieła półabstrakcyjne i kubistyczne”²⁸. Uproszczone i spłaszczone codzienne obiekty są obwiedzione grubym konturem i wypełnione płaskimi plamami w odcieniach brązu, można zatem nazwać te dzieła kubistycznymi.

Sklepik na rogu [il. 6] przedstawia mały, skromny stragan, w którym starsza pani wystawia i sprzedaje na małym, zbitym z desek straganie różne przekąski, takie jak słodczyce, ciastka i suszone kalmary. Stoi przed nim ziewczynka z dzieckiem na plecach. Dziewczynka najwyraźniej chciałaby zjeść te słodczyce, lecz niestety nie ma pieniędzy, by je kupić, więc stojąc tam tylko bawi się swoimi włosami. Starsza pani, która prawdopodobnie jest właścicielką stoiska, siedzi spokojnie bez zamiaru namawiania do kupna towarów, ponieważ wydaje się, że dobrze zna sytuację dziewczyny. Unbo starał się pokazać sklepik, który wtedy codziennie mijał, za pomocą medium, jakim jest malarstwo wschodnie, w nowoczesny sposób. Osiągnął to kreśląc linie tak, by podzielić przestrzeń obrazu na płaszczyzny, tworząc dzieło w stylu będącym syntezą malarstwa figuralnego i abstrakcji.

Po powrocie z ewakuacji w czasie wojny koreańskiej do Seulu Unbo dalej wykorzystywał styl pół-

²⁵ Kim Yongchun, *Minjongmunhwa munje* [The Question of National Culture], “Shinch’ŏnji” (1947.1), pp. 128–136; Kim Yongchun, *Tongyanghwa, minjokchŏng saekch’ae t’aedong* [Eastern painting, the birth of national colours], “Tongailbo” (1949.12.1.).

²⁶ For detailed information on this topic, cf. Kim Kyŏngyŏn, *1950nyŏndae han’gung sumuk’waii ch’usangjŏng kyŏnghyang* [Abstract Trends in Korean Ink Painting in the 1950s], Master’s thesis, Hongiktaehakkyo Taehagwŏn, 1993.

²⁷ Currently, sources from which conclusions can be drawn about this process include *Hyewon Mosa Pungsokdo* [Genre paintings imitating Hyewon] from the early 1950s are included in: *Unbo Kim Kich’ang chŏnjaktorok I* [The Complete Catalogue of the Works of Unbo Kim Kich’ang I], volume I, pp. 168–180.

²⁷ Obecnie źródła, na podstawie których można wyciągać wnioski o tym procesie, m.in. *Hyewon Mosa Pungsokdo* [Malarstwo rodzajowe naśladujące Hyewona] z początku lat 50. XX wieku, są zawarte w: *Unbo Kim Kich’ang chŏnjaktorok I* [Katalog kompletny dzieł Unbo Kim Kich’ang I], t. I, s. 168–180.

²⁸ Kim Kich’ang, *Naii saranggwa yesul* [Moja miłość i sztuka] (Sŏul: Chŏngusa, 1977), s. 179.



6. Kim Kich'ang, *Stragan*, 1953–1955, tusz i kolor na papierze, 55,3×70 cm, kolekcja prywatna

6. Kim Kich'ang, *A Stall*, 1953–1955, ink and colour on paper, 55.3×70 cm, private collection

abstrakcyjny i kubistyczny. Jako przykłady można wskazać wcześniej wspomniany *Kościół, zakonnica i gołąb* (1957) i *Hüŋgnakto* [*Obraz zabawy i radości*] (1957) [il. 7], który wystawił na szóstej Narodowej Wystawie Sztuki Republiki Korei jako rekomendowany twórca. *Hüŋgnakto* [*Obraz zabawy i radości*] należy do gatunku przedstawień rodzajowych ukazujących scenę tradycyjnego zwyczaju *nongak nori*. Jest to dość złożona kompozycja, w której splątane ze sobą postacie radośnie tańczą i grają na tradycyjnych instrumentach, takich jak *changgo*, *puk*, *ching*. Widać, że został przejęty kubistyczny język obrazowania, ponieważ ciała postaci zostały przedstawione geometrycznie, bez poczucia objętości, a podzielone mocnymi liniami partie ciał są płasko pomalowane odcieniami brązu. Postaci są ubrane w proste stroje, *hanbok* i słomiane buty, a ich ruchy są przesadzone, jakby były bardzo podekscytowane. Zainteresowanie Unbo tradycjami i ciałem w ruchu było widoczne już w *P'ansangdomu* [*Skakanie na desce*] z 1931 roku i utrzymało się także w drugiej połowie lat 50. XX wieku.

Grinding Barley and Hüŋgnakto [*An Image of Fun and Joy*]. As he himself recalled, “based on sketches of the neighbourhood where I lived, I created semi-abstract and Cubist works”²⁸. Simplified and flattened everyday objects are outlined with thick contour and filled with flat spots in shades of brown; therefore, these works could be called cubist.

Corner Shop [fig. 6] depicts a humble little stall made of wooden planks, where an elderly woman displays and sells snacks such as candies, cookies, and dried squid. A young girl carrying a baby on her back is seen lingering in front of the shop. The girl clearly longs for sweets, yet, having no money to buy them, she only fidgets with her hair as she stands there. The old woman, presumably the shopkeeper, seems to be well aware of the girl's situation and sits quietly without any intention of making a sale. Unbo sought to depict the wooden roadside corner shop, which he passed by every day, as an Eastern painting imbued with a distinctly modern sensibility. To

²⁸ Kim Kich'ang, *Na'ni saranggwa yesul* [*My Love and Art*] (Söul: Chöngusa, 1977), p. 179.



7. Kim Kich'ang, *Hüingnakto* [Obraz zabawy i radości], 1957, tusz i kolor na papierze, 221×168 cm, kolekcja Hoammisulgwan [Muzeum Sztuki Hoam]

7. Kim Kich'ang, *Hüingnakto* [An Image of Fun and Joy], 1957, ink and colour on paper, 221×168 cm, Hoammisulgwan Collection [Hoam Art Museum]

achieve this, he employed line to divide the surface into planes, completing the work in a style that synthesizes figuration and abstraction.

After returning to Seoul from evacuation during the Korean War, Unbo continued to explore the semi-abstract and cubist style. Examples include the previously mentioned *A Cathedral, a Nun, and a Dove* (1957) and *Hüingnakto* [An Image of Fun and Joy] (1957) [fig. 7], which he exhibited at the Sixth National Art Exhibition of the Republic of Korea as a recommended artist. *Hüingnakto* [An Image of Fun and Joy] is a genre painting, showing a scene of the traditional custom of *nongak nori*. This is a rather complex composition, in which intertwined figures joyfully dance and play traditional instruments such as the *changgo*, *puk* and *ching*. The adoption of the Cubist modelling language is evident, as the figures' bodies are depicted geometrically without volume, divided by bold lines, and the segmented planes are treated in brown tones, revealing the adoption of a Cubist visual language. The figures are dressed in simple costumes, the *hanbok* and straw shoes, and their movements are exaggerated, as if they were very excited. Unbo's interest in traditions and the body in motion had been evi-

Równocześnie ze stylem półabstrakcyjno-kubistycznym Unbo stosował także styl ekspresjonistyczny ze zmierzwionymi i szybkimi pociągnięciami pędzla. Tych dynamicznych ruchów używał w szczególności w obrazach biegnących koni, by ukazać ich siłę i dzikość. Przykładem takiego obrazu jest *Kunmado* [Obraz stada koni] [il. 8] z 1955 roku o pięciu metrach szerokości, który z lekko podwyższonej perspektywy przedstawia grupę koni gwałtownie się poruszających. Nie kierują się one w jedną stronę, ale w różne, dlatego emitowana przez nie energia zdaje się wydobywać poza płótno. Silna energia wyczuwana w tym dziele wynika nie tylko z pozy czy ruchu zwierząt, lecz także z dynamicznych i szorstkich linii. Unbo tak pisał o malowaniu koni: „Fascynuje mnie ich wygląd, kiedy energicznie biegają – i dlatego widząc je, nie mogę powstrzymać ekspresji pędzla i tuszu – to, że mają skrywaną głęboko wewnątrz siłę, mają odwagę i cierpliwość, gdy zderzają się z przeciwnościami, nawet jeśli są one związane z życiem. [...] Widok konia w pełnym biegu to esencja witalności w ruchu. To dlatego wciąż maluję konie i nigdy nie porzucam tego tematu.”²⁹

W drugiej połowie lat 60. Unbo tworzył też dzieła abstrakcyjno-ekspresjonistyczne, w których zamiast linii stosował rozbryzgi tuszu. Styl ten bardzo kontrastuje z precyzyjną i elegancką techniką stosowaną w realistycznych dziełach pierwszego okresu, dramatycznie obrazując emocje. Na przykład *Ptak, który zjadł słońce* [il. 9] z 1968 roku jest dziełem bez konturów, w którym wykorzystane zostały techniki oparte na przypadku, jak rozsmarowywanie, dripping oraz rozbryzgi koloru i tuszu. Na pytanie, czy te odważne i swobodne sposoby ekspresji pasowały do jego charakteru, Unbo odpowiadał: „Cenię to dzieło jak moje alter-ego. Chociaż jest ono niewielkie, jest wyrazem pragnienia wzbicia się w kosmos i jego pożarcia, a jednocześnie wyraża chęć wlecenia w kosmos wszystkich ludzi, i dlatego najbardziej sobie cenię to dzieło”³⁰.

Unbo w drugiej połowie lat 60. tworzył także dzieła całkowicie abstrakcyjne. Inaczej niż we wcześniej omawianych pracach, w których stosował techniki takie jak rozsmarowywanie i dripping, podkreślające rolę przypadku, tu precyzyjnie komponował obraz i łącząc różne techniki, namalował m.in. *T'aego imiji* [Obraz pradawnych czasów], *Ch'ongja imiji* [Wizja celadonu], *Yusan'ni imiji* [Wizja dziedzictwa]. Najpierw dużym pędzlem zaznaczał na papierze podstawowy kształt plamą koloru, po zgnieceniu i pomarszczeniu papieru zamaczał go w farbie, a następnie drobnym pędzlem poprawiał linie zagięć. W przypadkach takich obrazów jak *T'aego*

²⁹ Kim Kich'ang, *Mal, naega chülgö kürinün kkadak* [Konie, dlaczego lubię je malować], „Yösöngdonga” (1980.11), s. 214.

³⁰ Kim Kich'ang, *Na'ni kürim na'ni saenggang – ujuro pisan-ghago p'un kalmang* [Moje obrazy, moje myśli – tęsknota za wzbiciem się w kosmos], „Hyöndaen” (1976.4), s. 152.



8. Kim Kich'ang, *Kunmado* [Obraz stada koni], 1955, tusz i kolor na papierze, 211×487cm, kolekcja Hoammisulgwan [Muzeum Sztuki Hoam]

8. Kim Kich'ang, *Kunmado* [An Image of a Herd of Horses], 1955, ink and colour on paper, 211×487cm, Hoammisulgwan Collection [Hoam Art Museum]

imiji [Wizja starożytności] [il. 10] z 1965 roku, dzieło przywodzi na myśl zwietrzałą fakturę kamienia, jakby jego powierzchnia uległa zniszczeniu pod wpływem niezliczonych lat działania wiatru i deszczu.

Unbo od wyzwolenia do połowy lat 70. stosował różnorodne style malarskie, a używając ich równocześnie, dowodził swoich umiejętności artystycznych. Nie odczuwał już ograniczeń w aktywnościach z powodu głuchoty i wyruszył jako reprezentujący Koreę twórca na scenę międzynarodową. W latach 1963 i 1967 brał udział w Biennale Sztuki w Sao Paolo, a także miał za granicą wspólną wystawę ze swoją żoną Park Raehyŏn, z którą wielokrotnie podróżował po świecie. Studiując nowoczesne zachodnie malarstwo, stanął na czele modernizacji malarstwa wschodniego i odegrał rolę lidera wśród koreańskich malarzy.

3. Trzeci okres (1976–2001): reinterpretacja tradycji

Trzeci etap twórczości rozpoczął się w roku 1976, kiedy to Unbo był już po sześćdziesiątce, a zakończył w 2001 roku śmiercią artysty. Należy jednak dodać, że malarz przestał tworzyć w maju 1996 roku, kiedy stan jego zdrowia się pogorszył. Mówimy więc o dziełach powstałych w ostatnim dwudziestolecu aktywnej pracy malarskiej. W tym czasie Unbo wszedł w wiek senioralny, wtedy też doświadczył wielkiego osobistego bólu. Jego żona Park Raehyŏn, która była jego kompanem w tworzeniu, zmarła na raka wątroby. Nagła śmierć żony, na której polegał od ślubu, była dla niego wielkim ciosem i przyniosła także realne zmiany w jego działalności twórczej. Wstrzymana została organizowana przez długi

dent already in *P'ansangdomu* [Jumping on a Board] of 1931 and continued into the second half of the 1950s.

Alongside his semi-abstract-Cubist style, Unbo also employed an expressionist style with ruffled and rapid brushstrokes. He particularly used these dynamic movements in paintings of running horses to convey their strength and ferocity. An example of such a painting is *Kunmado* [An Image of a Herd of Horses] [fig. 8] of 1955, five metres wide, and depicting from a slightly elevated perspective a group of horses moving violently. The horses are moving in various directions rather than in a single one, so the energy they exude seems to burst beyond the canvas. The strong energy felt in this work comes not only from the horses' postures and movements, but also from the bold and rough brushstrokes. Unbo wrote about painting horses: "I am fascinated by their appearance when they run energetically, and that's why, when I see them, I can't stop my brush-and-ink expression, by the fact that they have strength hidden deep within, they have courage and patience when they face adversity, even if it's related to life. [...] The sight of a horse running with vigor evokes the moving vitality of life. That is why I never cease to paint horses, over and over again"²⁹.

In the second half of the 1960s, Unbo also created abstract-expressionist works, using ink splatters instead of lines. This style contrasts sharply with the precise and elegant technique used in the realistic works of his first period, dramatically depicting

²⁹ Kim Kich'ang, *Mal, naega chŭlgyŏ kŭrinŭn kkadak* [Horses, why I like painting them], "Yŏsŏngdonga" (1980.11), p. 214.

emotions. For example, *The Bird Who Ate the Sun* [fig. 9] from 1968 is a work without outlines, employing random techniques such as smearing, dripping, and splashes of colour and ink. When asked if these bold and free forms of expression suited his personality, Unbo replied: “I value this work as my alter-ego. Although it is small, it expresses the desire to soar into space and devour it, and at the same time, it expresses the desire to launch all humans into space, and that is why I value this work most”³⁰.

Unbo also created entirely abstract works. Unlike the previously discussed ones, in which he used techniques such as smearing and dripping, emphasising the role of chance, here he precisely composed the image and combined various techniques, painting, among others, *T’aego imiji* [A Vision of Antiquity], *Ch’ŏngja imiji* [A Vision of Celadon], *Yusanŭi imiji* [A Vision of Heritage]. First, he would mark the basic shape on paper with a spot of colour using a large brush. After crumpling and wrinkling the paper, he would dip it in paint, and then use a fine brush to refine the fold lines. In the case of paintings such as *T’aego imiji* [An Image of Primordial Times] [fig. 10] of 1965, the work calls to mind the weathered texture of stone, as if its surface had been worn down by countless years of wind and rain.

From the liberation until the mid-1970s, Unbo employed a variety of painting styles, and by using them simultaneously he demonstrated his artistic abilities. No longer limited in his activities by his deafness, he embarked on an international stage as a leading figure representing Korea. In 1963 and 1967, he participated in the São Paulo Art Biennial and held joint exhibitions abroad with his wife, Park Raehyŏn, with whom he travelled extensively. Studying modern Western painting, he spearheaded the modernisation of Eastern painting and played a leading role among Korean painters.

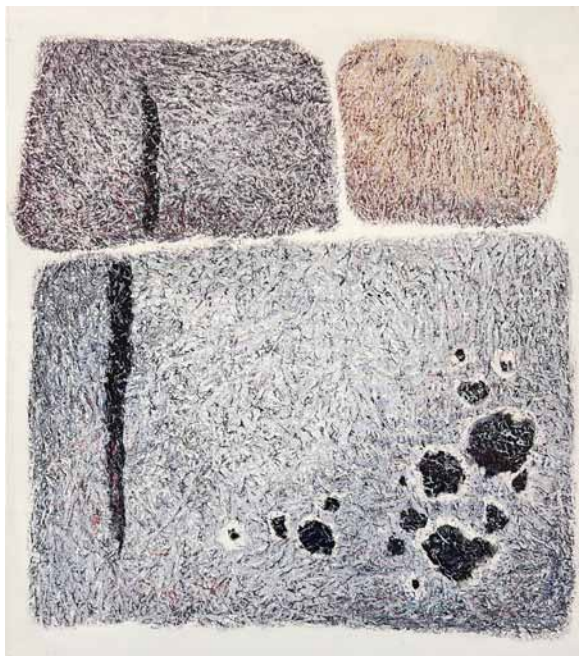
3. The third period (1976–2001): reinterpretation of tradition

The third stage of Unbo’s artistic career began in 1976, when he was already in his sixties, and ended with his death in 2001. It should be noted, however, that he had ceased to paint in May 1996, when his health deteriorated. We are therefore talking about works created during the last two decades of his active painting career. At that time, Unbo entered old age, and also experienced great personal pain. His wife, Park Raehyŏn, who had been his creative companion, died of liver cancer. The sudden death of his wife, on whom he had relied since their marriage, was a great blow and also brought about real changes in



9. Kim Kich’ang, *Ptak, który zjadł słońce*, 1968, kolor na papierze, 31,5×39cm, kolekcja prywatna

9. Kim Kich’ang, *The Bird That Ate the Sun*, 1968, colour on paper, 31.5×39 cm, private collection



10. Kim Kich’ang, *T’aego imiji* [Obraz pradaawnych czasów], 1960–1964, kolor na papierze, 136,5×120,4 cm, kolekcja prywatna

10. Kim Kich’ang, *T’aego imiji* [An Image of Primordial Times], 1960–1964, colour on paper, 136.5×120.4 cm, private collection

czas małżeńska wystawa i niemożliwe stały się wspólne podróże po świecie. Unbo od tego momentu zamiast poszukiwać nowego stylu malarskiego czy realizować międzynarodowe aktywności, działał w kraju jako zasłużony artysta badający sztukę tradycyjną.

Jako okres we współczesnej historii Korei, lata 70. dwudziestego wieku cechował nacjonalizm. W całym społeczeństwie widoczne było silne zainteresowanie

³⁰ Kim Kich’ang, *Naŭi kŭrim naŭi saenggang – ujuro pisanghago p’ŭn kalmang* [My images, my thoughts – longing to soar into space], “Hyŏndaen” (1976.4), p. 152.

tym, co koreańskie, a artyści skupiali się na wprowadzaniu sztuki, która była tego wcieleniem³¹. W takiej atmosferze Unbo poszukiwał stylu zrodzonego ze sztuki tradycyjnej, która była głęboko powiązana z emocjami zwykłych ludzi, jak na przykład malarstwo ludowe i pejzaże niebiesko-zielone. Malował między innymi na ceramice, tworzył dzieła abstrakcyjne, wykorzystując fundamentalne dla kaligrafii punkty i linie.

Kiedy wpadł w przygnębienie po śmierci żony Uhyang w styczniu 1976 roku, w maju tego samego roku, jakby dając sygnał o zmianie kierunku ku nowej sztuce, otworzył wystawę indywidualną z dziełami w stylu malarstwa ludowego, całkowicie odmiennego od wcześniejszego. Zaprezentował pejzaże oraz obrazy kwiatów i ptaków, które odchodzą od wcześniej ustanowionego standardu pociągnięć pędzla i form, a sam nazywał je *babosansu* [naiwne pejzaże] i *babohwajo* [naiwne obrazy kwiatów i ptaków]. Unbo tak mówił o sztuce ludowej:

Malarstwo ludowe jest materialnym wyrazem codziennych emocji swojej epoki, podświadomej ludzkiej natury czystego ludu oraz filozofii ich życia. Idąc za tym, są to obrazy współrodaków i można nazwać je malarstwem zawierającym ducha narodu. Jeśli spojrzeć na całość malarstwa ludowego jak na zrodzone w narodzie, tworzone z myślą o nim, i przez tych samych ludzi kupowane, to widoczne jest, że zdomowilo się w życiu ludu, a jego twórcy nie wykraczali poza ramy wspólnego poczucia estetyki, to jednocześnie wiele dzieł ma twórcze i kreatywne cechy zależne od indywidualnych różnic. [...] przyglądając się bliżej popularnemu na co dzień malarstwu ludowemu, zawierającemu w sobie ducha narodu, i nie zatrzymując się na zbiorach, chcę je analizować i studiować jako jeden z kierunkowskazów naszej współczesnej sztuki i odkrywając jego sekret, przeistoczyć w nowoczesne malarstwo. Jeśli ktoś by szukał sztuki zawierającej rodzimego i estetycznego ducha naszego narodu, bez zawahania zaprezentowałbym malarstwo ludowe, ponieważ jest to świat piękna ludzkiej natury wypełnionej dziecięcą niewinnością³².

Przykładowo, *Sprzedawca yŏt* [il. 11] z 1976 roku jest prostą codzienną sceną, w której dzieci zbiegają się wokół babci, usłyszawszy sprzedawcę wydającego dźwięki nożycami. Temat ten występował także w malarstwie rodzajowym i przedstawiał widok dość powszechnie występujący na ulicy aż do lat 60. XX wieku. Dookoła wydarzenia, tak jakby to była scenografia,

his artistic practice. The couple's long-held exhibition was suspended, and their international travels together became impossible. From that moment on, instead of searching for a new painting style or pursuing international activities, Unbo worked at home as a senior artist exploring traditional art.

In the flow of Korea's modern history, the 1970s was a period marked by the prevalence of nationalism. Across society there was strong interest in Koreanness, and artists devoted themselves to establishing an art that embodied it³¹. In this atmosphere, Unbo sought a style born from traditional art that was deeply connected with the emotions of ordinary people, such as folk painting and blue-green landscapes. He painted on ceramics, among other things, and created abstract works, utilising the dots and lines fundamental to calligraphy.

When he became depressed after the death of his wife Uhyang in January 1976, in May of that same year, as if signalling a shift toward a new art form, he opened a solo exhibition of works in a folk painting style entirely different from his previous one. He presented landscapes and paintings of flowers and birds that departed from the previously established standard of brushstrokes and forms, which he himself called *babosansu* [naive landscapes] and *babohwajo* [naive paintings of flowers and birds]. Unbo said about folk art that:

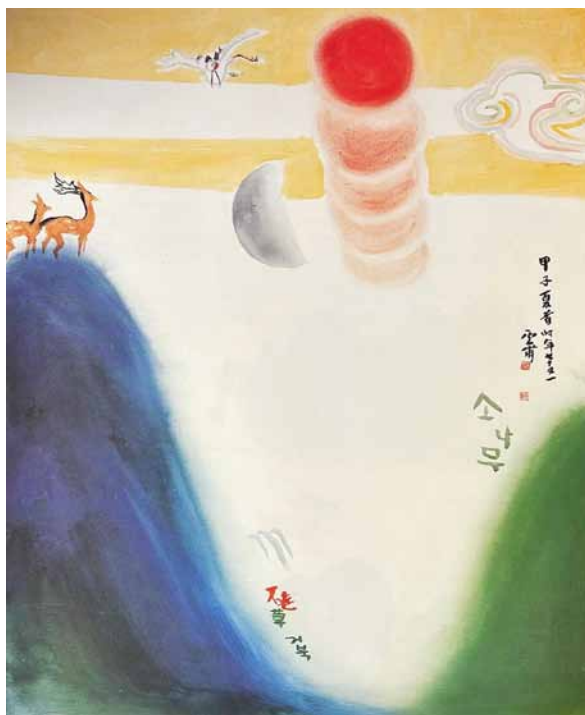
Folk painting is a material expression of the everyday emotions of its era, the subconscious human nature of the pure people, and the philosophy of their life. Consequently, these are paintings by fellow countrymen and can be called the kind of painting that contains the spirit of the nation. If we look at all folk painting as born in the nation, created with it in mind, and purchased by the same people, it is clear that it has become embedded in the life of the people, and its creators did not go beyond the framework of a common sense of aesthetics. At the same time, many works have creative and imaginative features dependent on individual differences. [...] taking a closer look at the everyday popular folk painting, which contains the spirit of the nation, and not stopping at collections, my goal is to analyse and study it as one of the direction indicators of our contemporary art and, by discovering its secret, transform it into modern painting. If someone were looking for art containing the native and aesthetic spirit of our nation, I would without hesitation present folk painting, because it is a world of the beauty of human nature filled with childlike innocence³².

³¹ Szczegółowe rozważania na ten temat w: Kim Isun, 1970 *nyŏndae misulgadŭrŭi chŏngch'esŏng ch'atkir t'ghan'gukchŏgin kŏtt' kwa t'rtongyangjŏgin kŏtt'ŭi ch'akchong* [Poszukiwanie tożsamości artystów lat 70. XX wieku: przeplatanie się „koreańskiego” i „wschodniego”], „Misulsayŏn'gu” 39(2020), s. 213–240.

³² Kim Kich'ang, *Minhwaii pimil* [Sekret malarstwa ludowego], „Ilgansŭp'och'ŭ” (1976.8.12.).

³¹ For detailed considerations on this topic, cf. Kim Isun, 1970 *nyŏndae misulgadŭrŭi chŏngch'esŏng ch'atkir t'ghan'gukchŏgin kŏtt' kwa t'rtongyangjŏgin kŏtt'ŭi ch'akchong* [Searching for the Identity of Artists of the 1970s: The Intertwining of “Korean” and “Eastern”], „Misulsayŏn'gu” 39 (2020), pp. 213–240.

³² Kim Kich'ang, *Minhwaii pimil* [The Secret of Folk Painting], „Ilgansŭp'och'ŭ” (1976.8.12.).



13. Kim Kich'ang, *Shipchangsang* [Dziesięć symboli długiego życia], 1984, kolor na jedwabiu, 104,5×85 cm, nieznana kolekcja

13. Kim Kich'ang, *Shipchangsang* [Ten Symbols of Long Life], 1984, colour on silk, 104.5×85 cm, unknown collection

[*Malarstwo ideograficzne*] z lat 80. powstały jako różnorodne rozwinięcia gatunku. *Shipchangsang* [Dziesięć symboli długowieczności] [il. 13] z 1984 roku w nowy sposób przedstawia jeden z tematów sztuki tradycyjnej. Pod względem formalnym jest w stylu malarstwa ludowego, który koresponduje z *babosansu* [naiwny pejzaż], a w kwestii tematu ukazuje symbole długowieczności, takie jak: jeleni, żuraw, żółw oraz słońce, księżyc, chmury, sosna i grzyb długowieczności. W odważnie uproszczonym krajobrazie nad górami i wodospadem unoszą się słońce i księżyc, przy czym słońce jest pokazane jako kilka pierścieni, a chmury błyszczą pięcioma tradycyjnymi kolorami. W tej niezwykłej scenerii żyją żurawie i jelenie, a sosna, grzyb i żółw istnieją w formie napisu.

Z drugiej strony Unbo w latach 80. tworzył różne *munjado* [obrazy ideograficzne]. Uznaje się, że inspiracją były tradycyjne ludowe *munjado*, w których na żółtym lub czerwonym papierze, lub też na zwykłym białym, a nawet na powierzchni naczyń ceramicznych, przedstawiano znaki, nawiązując do stylu kaligraficznego. *Munjado* [Malarstwo ideograficzne] [il. 14] przywołuje na myśl znaki chińskie, ale, co ważne, nie są to znaki, które można odszyfrować. Jest to odmienne od ludowych obrazów, w których pomimo silnej dekoracyjności, dbano o czytelność znaków, by przekazać synowskie oddanie, cnoty oraz pomyślnie znaczenia. Unbo był bar-



14. Kim Kich'ang, *Munjado* [Malarstwo ideograficzne], lata 80., tusz i kolor na papierze, 115×124 cm, kolekcja prywatna

14. Kim Kich'ang, *Munjado* [Ideographic Paintings], 1980s, ink and colour on paper, 115×124 cm, private collection

Unbo's passion for folk painting continued until his death, and among other things, the *Shipchangsang* [Ten symbols of Longevity] and *Munjado* [Ideographic Paintings] from the 1980s were created as various extensions of the genre. His *Shipchangsang* [Ten Symbols of Longevity] [fig. 13] of 1984 presents one of the themes of traditional art in a new way. Formally, it is in the style of folk painting, which corresponds to the style of *babosan* [naive landscape], and in terms of subject matter, it shows symbols of longevity, such as: a deer, a crane, a turtle and the sun, the moon, clouds, a pine tree and a longevity mushroom. In a boldly simplified landscape, the sun and the moon hover above mountains and a waterfall, with the sun shown as several rings, and the clouds shimmer with the five traditional colours. In this unusual setting, there are cranes and deer while a pine tree, a mushroom and a turtle exist in the form of an inscription.

On the other hand, in the 1980s, Unbo created various *munjado* [ideographic paintings]. It is believed to have been inspired by traditional folk *munjado*, in which characters were depicted on yellow or red paper, or on plain white paper, or even on the surface of ceramic vessels, in a calligraphic style. The *Munjado* [Ideographic Paintings] [fig. 14] is reminiscent of Chinese characters, but importantly, these ones are not decipherable. This contrasts with folk paintings, which, despite their strong decorative-ness, emphasised legibility to convey filial devotion,

Years of Passion for Modernity – Naive Landscapes by Unbo Kim Kich'ang, "Han'gugilbo" (1992.5.20).



15. Kim Kich'ang, *Punkty i linie*, 1993, tusz i kolor na papierze, 86×344 cm, kolekcja prywatna

15. Kim Kich'ang, *Points and Lines*, 1993, ink and colour on paper, 86×344 cm, private collection

virtue and auspicious meanings. Unbo was more interested in their form than in their meaning. In the 1990s, he also created a series of large-scale paintings, *Points and Lines* [fig. 15], in which, instead of a brush, he dipped a floor mop in ink and, in a single stroke (without lifting it from the surface), marked points and traced lines. This series, composed solely of points and lines, the most fundamental elements of calligraphy, stands as a masterpiece that clearly reveals the artist's masterful brushwork power and his bold, free-spirited character.

Throughout his third period, Unbo also continued to paint in a style that was a kind of blue-green landscape. From the mid-1970s, when he created paintings in the folk style, until the mid-1990s, he continued to create such landscapes, and one can trace their origins back to *Ch'ongsando* [*The Cheongsando Island*] [fig. 16] of 1967. In the second half of the 1960s, he created expressionist works using the wash technique, starting with *The Bird That Ate the Sun*, as well as conceptual landscapes, such as *Cheongsando* [*The Cheongsando Island*]. This is not a realistic view, but an idealised pastoral scene in which shepherds ride oxen and play flutes as they cross a river against a backdrop of majestic blue mountains. Furthermore, attached to the painting there is a poem, a tradition that faded away in the second half of the 1920s with the emergence of realistic landscapes³⁴. In fact, realistic

dziej zainteresowany samą ich formą niż znaczeniem. W latach 90. stworzył także serię wielkoformatowych obrazów *Punkty i linie* [il. 15], w których zamiast pędzla zamaczał w tuszu mopa do podłogi i za jednym pociągnięciem (bez oderwania od powierzchni) zaznaczał punkty i kreślił linie. Seria ta, która powstała jedynie z punktów i linii, będących najbardziej fundamentalnymi elementami kaligrafii, wyróżnia się jako arcydzieło, które wyraźnie ujawnia mistrzowskie pociągnięcia pędzla artysty i jego odważny, swobodny charakter.

Przez cały trzeci okres Unbo kontynuował też styl malarski będący rodzajem pejzaży niebiesko-zielonych. Od połowy lat 70., kiedy tworzył obrazy w stylu malarstwa ludowego, do połowy lat 90. stale tworzył takie krajobrazy i aby wskazać ich źródło, można się cofnąć do *Ch'ongsando* [*Wyspa Cheongsando*] [il. 16] z 1967 roku. W drugiej połowie lat 60. tworzył dzieła ekspresjonistyczne techniką lawowania, poczynając od *Ptaka, który zjadł słońce*, i także conceptualne krajobrazy, jak np. *Ch'ongsando* [*Wyspa Cheongsando*]. Nie jest to realistyczny widok, lecz idealizowana scena pastoralna, w której pasterze jadą na wołach i grając na flecie, przechodzą przez rzekę na tle majestatycznych niebieskich gór. Ponadto dołączony do obrazu został wiersz, których tradycja zaniknęła w drugiej połowie lat 20. wraz z pojawieniem się realistycznych krajobrazów³⁴. W rzeczywistości w koreańskim

³⁴ The poem, written in characters and reading: "The endless fields are full of stones, and at sunset the sound of a flute in the distance. When I return full and it is getting dark, I will lie

³⁴ Wiersz zapisany znakami o treści: „Nieskończone pola są pełne kamieni, a o zachodzie słońca dźwięk fletu w oddali. Kiedy powrócę pełny i będzie się ściemniać, położę się odziany w *gojaengi* pod jasnym księżycem”, ma w sobie sielankowy i poetycki romantyzm.

kręgu artystycznym w latach 70. XX wieku były popularne realistyczne pejzaże³⁵. Mimo to *Ch'ongsando* [Wyspa Cheongsando] [il. 17], przedstawiające woła i chłopca oraz kobietę piorącą nad strumieniem na tle niemal lazuruwej góry, która nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest obrazem służącym poszukiwaniom raju, ponieważ w tym czasie z powodu urbanizacji koreańska codzienność stała się bardzo trudna. Kompozycja odzwierciedlała pragnienie ówczesnych ludzi, aby uciec od rzeczywistości i dlatego widok ten cieszył się popularnością wśród ogółu społeczeństwa.

Po sześćdziesiątych urodzinach Unbo, zamiast poszukiwać nowoczesnych stylów czy metodologii malarских, korzystał ze sztuki tradycyjnej i swobodnie posługiwał się różnymi stylami malarskimi. Szczególnie obrazy z pozoru nieporadne i swobodne przyniosły mu powszechną sławę w ówczesnym społeczeństwie, które było zainteresowane koreańskością.

Indygenizowany cykl *Życie Jezusa* Kim Kich'anga: wyrazy wiary i świadomości historycznej

Spośród licznych prac Unbo najbardziej reprezentatywnym dziełem jest cykl *Życie Jezusa*, który powstał w ciągu roku podczas ewakuacji i w którą włożył całe swoje serce. Po raz pierwszy została wystawiona w 1954 roku, odąd była wielokrotnie pokazywana w kraju i za granicą, a Unbo jeszcze za życia wydał ją w formie albumu. *Życie Jezusa* zostało przedstawione na 30 wielkoformatowych obrazach, które zwracają uwagę nie tylko rozmiarem, ale także przeprowadzoną indygenizacją. Obecnie wszystkie 30 dzieł znajduje się w Söulmisulgwon [Muzeum Sztuki w Seulu] w Buam-dong³⁶.

Można powiedzieć, że szczyt produkcji chrześcijańskich obrazów religijnych w Korei nastąpił w XX wieku. W latach 20. obrazy religijne tworzyli Chang Pal (1901–2001) i nauczyciel Unbo – Kim Ŭnho. Chang Pal, będący katolikiem, namalował w 1920 roku obraz pt. *Ojciec Kim Dae-geon* – portret Kim Dae-geona (1821–1846), pierwszego koreańskiego księdza i męczennika. Ten obraz przedstawia go w tradycyjnym koreańskim stroju *hanbok*.

Poczynając od tego obrazu, przedstawiał kolejnych koreańskich męczenników również w tradycyjnych strojach, jednak trudno patrzeć na to jak na indygenizację, ponieważ przedstawiane osoby były



16. Kim Kich'ang, *Ch'ongsando (moktong)* [Wyspa Cheongsando (pasterze)], 1967, tusz i kolor na jedwabiu, 85×100,5 cm, kolekcja prywatna

16. Kim Kich'ang, *Ch'ongsando (moktong)* [The Cheongsando Island (Shepherds)], 1967, ink and colour on silk, 85×100.5 cm, private collection

landscapes were popular in Korean art circles in the 1970s³⁵. Despite this, *Cheongsando* [The Cheongsando Island] [fig. 17], depicting an ox, a boy, and a woman who is washing clothes by a stream against the backdrop of an almost azure mountain that has nothing to do with reality, is an image that serves the search for paradise, because at that time, due to urbanisation, everyday Korean life had become very difficult. This reflected the desire of the people of that time to escape reality, and with this in mind, the view was popular among the general public.

After his sixtieth birthday, Unbo, instead of pursuing modern painting styles or methodologies, embraced traditional art and freely embraced various painting styles. His seemingly clumsy and free-form paintings, in particular, brought him widespread fame in a society that, at the time, was interested in Koreanness.

Kim Kich'ang's Indigenised *Life of Jesus* Series: Expressions of Confessional Faith and Historical Consciousness

Among Unbo's numerous works, the most representative is the series *The Life of Jesus*, created over the course of a year during the evacuation: the work into which he poured his heart and soul. First exhibited in 1954, it has since been frequently shown

down clad in the *gojaengi* under the bright moon," has an idyllic and poetic romanticism to it.

³⁵ I Chöngchin, 1970 *nyöndae han'gung shilgyöngsansuhwa yön'gu* [A Study of Korean Realistic Landscapes of the 1970s], "Han'gukkünhyöndaemisulshak" (Han'gukkünhyöndaemisulshak'oe, 2015), pp. 207–238.

³⁵ I Chöngchin, 1970 *nyöndae han'gung shilgyöngsansuhwa yön'gu* [Study of Korean realistic landscapes of the 1970s], „Han'gukkünhyöndaemisulshak” (Han'gukkünhyöndaemisulshak'oe, 2015), s. 207–238.

³⁶ Są też obrazy, które Unbo malował jednocześnie w więcej niż jednej wersji, dlatego *Życie Jezusa* jest w posiadaniu także innych instytucji, lecz tylko w Söulmisulgwon [Muzeum Sztuki w Seulu] znajduje się komplet 30 scen.



17. Kim Kich'ang, *Ch'ongsando* [Wyspa Cheongsando], 1970, kolor na jedwabiu, 82×101cm, kolekcja prywatna

17. Kim Kich'ang, *Ch'ongsando* [The Cheongsando Island], 1970, colour on silk, 82×101 cm, private collection

both at home and abroad, and Unbo published it as a book during his lifetime. The life of Jesus is depicted in 30 large-scale paintings, striking not only for their size but also for their indigenisation. All 30 works are currently housed at the Seoul Museum of Art in Buam-dong³⁶.

The peak production of Christian religious paintings in Korea can be said to have occurred in the 20th century. In the 1920s, religious paintings were created by Chang Pal (1901–2001) and Unbo's teacher, Kim Ŭnho. Chang Pal, a Catholic, *Father Kim Dae-geon* (1920), depicting Father Kim Dae-geon (1821–1846), the first Korean Catholic priest and martyr. In this work, he portrayed him wearing traditional Korean attire (*hanbok*). Beginning with this painting, he depicted subsequent Korean martyrs in traditional costumes, but this is difficult to view as indigenisation, as the subjects were Korean. Next, in 1941, he made an oil painting *Christ Nailed to the Cross*, but depicted the Saviour as a Westerner. He is believed to have become interested in the indigenisation of religious painting after Korea's liberation³⁷.

³⁶ There are also paintings that Unbo painted simultaneously in more than one version, which is why *The Life of Jesus* is also in the possession of other institutions, but only the Söulmisulgwān [Seoul Museum of Art] has a complete set of 30 scenes.

³⁷ One of Chang Pal's works, in which he depicted an indigenised Christ or Mary, is *The Seven Joys of the Rosary of Our Lady* (1963). In the centre is a large Virgin Mary wearing the crown of the Queen of Heaven, and to the left and right are the six joys—starting from the top, these are *the Annunciation, the Visit of Elizabeth, the Birth of Jesus, the Adoration of the Magi, the Reunion of Jesus in the Temple, and the Encounter of the Risen Jesus*—these are smaller images, without defining boundaries. The slender proportions of the Virgin Mary's body

Koreańczykami. Następnie w 1941 roku namalował techniką olejną obraz *Chrystus przybity do krzyża*, lecz Zbawiciela przedstawił jako człowieka z Zachodu. Uważa się, że zainteresował się kwestią indygenizacji malarstwa religijnego po wyzwoleniu Korei³⁷. Tymczasem obraz *Po zmartwychwstaniu*, który Kim Ŭnho pokazał na Wystawie Sztuki Chosŏn w 1924 roku, namalowano tuszem i kolorem, przyjmując z zachodniego malarstwa religijnego formę tryptyku. Ponieważ środkowy panel przedstawia zmartwychwstałego Chrystusa, a panele boczne przedstawiają świętych – zaś wszystkie te postacie ukazane są w stroju zachodnim – tego obrazu nie można uznać

³⁷ Przykładem dzieła Chang Pala, w którym przedstawił zindygenizowanych Chrystusa lub Marię, jest *Siedem radości różańcowych Matki Bożej* (1963). Na środku umieszczono wielką Matkę Boską w koronie Królowej Nieba, a po lewej i prawej stronie sześć radości od góry – *Zwiastowanie, Odwiedziny Elżbiety, Narodziny Jezusa, Pokłon trzech króli, Ponowne spotkanie Jezusa w świątyni, Spotkanie zmartwychwstałego Jezusa* – przedstawiono je mniejsze, bez wyznaczania granic. Smukłe proporcje ciała Matki Boskiej dają wrażenie stylu zachodniego, lecz wszystkie postaci przedstawiono w *hanbokach*, przez co można uznać dzieło za indygenizowane. Co ciekawe, sposób kompozycji całego życia postaci na jednym obrazie można traktować jako zapożyczenie przedstawienia *P'alsangdo* [Ośmiu wielkich wydarzeń z życia Buddy] prezentującego życie Siakjamuniego. Więcej informacji o tym dziele: https://maria.catholic.or.kr/sa_ho/album/album_view.asp?menuubun=saint&inford=640&id=8001

W obrazie *Matka Boska i męczennicy Korei* z 1949 roku Wŏlchŏn Chang Usŏnga wszystkie postaci są ukazane w tradycyjnych strojach. Dzieło to powstało na prośbę Chang Pala, który pracował wtedy na Uniwersytecie Seulskim. Obecnie obraz znajduje się w Muzeum Watykańskim. Przypuszcza się zatem, że Chang Pal zainteresował się kwestią indygenizacji malarstwa sakralnego w drugiej połowie lat 40. XX wieku, ale sam zaczął ją stosować w swoich obrazach w latach 60.

za koreańską adaptację, pomijając samą odmienność medium.³⁸ Malowidła, na których przedstawiono Marię z Dzieciątkiem w *hanbokach*, to: namalowany w Europie w latach 30. obraz Pae Unsōnga (1901–1978) *Kobieta z dwójgiem dzieci* („Matka Boska z Jezusem i Janem Chrzcicielem”, lecz nosi błędny tytuł) i *Koreańska Matka Boża z Dzieciątkiem* (początek lat 40. XX wieku).

Wydaje się, że *Życie Jezusa* autorstwa Unbo bardziej wiąże się z ilustracjami do *Wędrowki pielgrzyma* wykonanymi w stylu malarstwa rodzajowego przez aktywnego pod koniec XIX wieku Kisan Kim Chunkūna (lata narodzin i śmierci są nieznane), niż z obrazami Yidanga. Kiedy do Korei pod koniec XIX wieku dotarł protestantyzm, a z nim Biblia i inne teksty, Kim Chunkūn razem z misjonarzem J.S. Gale’em wykonał ilustracje do tłumaczenia *Wędrowki pielgrzyma* Johna Bunyana. Na tych ilustracjach wszyscy święci zostali zaadaptowani do wyglądu Koreańczyków noszących kapelusz *kat*. Dodatkowo warto zwrócić uwagę, że sposób przedstawienia tematu nawiązuje do malarstwa późnego Chosŏn, więc przypuszcza się, że w procesie tworzenia tego dzieła zostały w pełni odzwierciedlone poglądy misjonarza Gale’a³⁹.

Unbo nie wyjawiał, czy malując *Życie Jezusa*, nawiązywał do ilustracji Kim Chunkūna, ale wspólne dla nich jest to, że wszystkie postaci, łącznie z Chrystusem, są przedstawione jako Koreańczycy. Wiadome jest, gdyż Unbo sam to stwierdził, że motywacją do rozpoczęcia malowania Jezusa jako Koreańczyka były zachęty amerykańskiego misjonarza Andersona K. Jensena, z którym dobrze się znał. Jego słowa: „Jezus nie narodził się tylko dla jednego konkretnego narodu. Jest on Zbawicielem całej ludzkości i w wielu krajach może być przedstawiany w sposób najłatwiejszy dla umocnienia ich wiary” wywarły na malarzu głębokie wrażenie⁴⁰.

Unbo malował serię podczas wojny koreańskiej. Obrazy charakteryzują się wielkością skali i indygenizacją tematu, którą artysta zastosował dzięki namowom misjonarza Jensena. Unbo wspominał, że amerykański misjonarz odwiedził go w Kunsan, aby

Meanwhile, the painting *After the Resurrection*, which Kim Ŭnho showed at the Chosŏn Art Exhibition in 1924, was painted in ink and colour, adopting the form of a triptych from Western religious painting. Given that the central panel depicts the resurrected Christ and the side wings feature saints – all rendered as Western figures – the work can hardly be regarded as a Korean adaptation, apart from the mere difference in medium³⁸. Paintings depicting Mary and Child in *hanbok* include: the painting by Pae Unsŏng (1901–1978), created in Europe in the 1930s, *A Woman with Two Children* (“Our Lady with Jesus and John the Baptist”, but incorrectly titled) and *The Korean Virgin Mary with Child* (early 1940s).

Unbo’s *The Life of Jesus* seems to be more closely related to the illustrations for *The Pilgrim’s Progress* created in the style of genre painting by Kisan Kim Chunkūn (the years of birth and death unknown), who was active in the late 19th century, than to Yidang’s paintings. When Protestantism reached Korea in the late 19th century, bringing the Bible and other texts with it, Kim Chunkūn, together with the missionary J.S. Gale, created illustrations for the translation of John Bunyan’s *The Pilgrim’s Progress*. In these illustrations, all the saints were adapted to resemble Koreans wearing *gat* hats. Furthermore, it is worth noting that the way the subject is depicted alludes to late Chosŏn painting, so it is likely that Gale’s views were fully reflected in the creation of this work³⁹.

Unbo did not reveal whether, when painting *The Life of Jesus*, he was referring to Kim Chunkūn’s illustrations, but what they all have in common is

give the impression of a Western style, but all the figures are depicted in *hanbok*, which makes this work indigenised. Interestingly, the way the entire life of the figures is composed in a single painting can be seen as borrowing from the *P’alsangdo* representation [*Eight Great Events in the Life of Buddha*] depicting the life of Shakyamuni. More information on this work: https://maria.catholic.or.kr/sa_ho/album/album_view.asp?menugubun=saint&inford=640&cid=8001

In the painting *Our Lady and the Martyrs of Korea* by Wŏlchŏn Chang Usŏng (1949), all the figures are depicted in traditional costumes. This work was commissioned by Chang Pal, who was then working at Seoul University. The painting is currently housed in the Vatican Museum. It is estimated that Chang Pal became interested in the indigenisation of religious painting in the second half of the 1940s, but began to incorporate it into his own paintings in the 1960s.

³⁸ Detailed information on the work can be found in the article: 20see t’rŏjint’ kŭrin sŭt’a chakka, minjong kuwŏn somang tamŭn t’rpubwal hut’ [A star painter of the 20th century who painted royal portraits, After the resurrection, expressing the desire/wish for the liberation of the nation], “K’ŭrisŭch’ ŏnt’udei” (<https://www.christiantoday.co.kr/news/361463>).

³⁹ Details about Kim Chunkūn’s illustrations for *Ch’ŏlloyŏkchŏng* [*The Pilgrim’s Progress*] can be found in: Pak Chŏngse, Keil (J. Gale) ŭi T’yŏlloryŏktyŏngkwa kimjun’gŭnŭi p’ungsoksapto [*Translation of The Pilgrim’s Progress* by Gale and illustrations by Kim Chunkūn], “Shinhangnondan” 60 (Yŏnsedaehakkyo Han’gukkidokkyomunhwayŏn’guso, 2010), pp. 63–91.

³⁸ Szczegółowe informacje na temat dzieła w artykule: 20see t’rŏjint’ kŭrin sŭt’a chakka, minjong kuwŏn somang tamŭn t’rpubwal hut’ [Malarz-gwiazdor XX wieku, który malował portrety królewskie, Po zmartwychwstaniu, wyrażające pragnienie/życzenie wyzwolenia narodu], „K’ŭrisŭch’ ŏnt’udei” (<https://www.christiantoday.co.kr/news/361463>).

³⁹ Szczegółowe informacje na temat ilustracji Kim Chunkūna do *Ch’ŏlloyŏkchŏng* [*Wędrowka pielgrzyma*], w: Pak Chŏngse, Keil (J. Gale) ŭi T’yŏlloryŏktyŏngkwa kimjun’gŭnŭi p’ungsoksapto [Tłumaczenie *Wędrowki pielgrzyma* Gale’a i ilustracje Kim Chunkūna], „Shinhangnondan” 60 (Yŏnsedaehakkyo Han’gukkidokkyomunhwayŏn’guso, 2010), s. 63–91.

⁴⁰ Kim Miri, *Chŏgori ipko yesu ingt’aehasyŏnne, chosŏnŭi Maria* [Ubrana w jeogori i w ciąży z Jezusem, Maria z Chosŏn]. „Chosŏnilbo”, 2014.1.28.

that all the figures, including Christ, are depicted as Koreans. It is known, because Unbo himself stated it, that the inspiration for painting Jesus as a Korean came from the encouragement of the American missionary Anderson K. Jensen, with whom he was well acquainted. His words: "Jesus was not born for just one particular nation. He is the saviour of all humanity, and in many countries he can be depicted in the way that is the easiest to strengthen their faith," made a deep impression on the painter⁴⁰.

Unbo painted the series during the Korean War. The paintings are characterised by their grand scale and indigenisation of the subject matter, which the artist employed at the urging of the missionary Jensen. Unbo recalled that the American missionary visited him in Kunsan to propose using the suffering caused by the war to depict the life of Christ in the style of Korean genre painting. Jensen had long recommended this to the painter, and it is worth noting that he accepted the suggestion and carried it out during the war. The artist decided to create the work, putting all his energy into it, and thinking: "At a time when the entire nation is suffering from the war, I have made this decision with the thought that painting *The Life of Jesus* seemed like a chance to express, out of my feelings during the evacuation, the desire for the war's end and the arrival of peace through national reunification in this land"⁴¹.

Drawing on the Gospels, Unbo depicted *The Life of Jesus* in 30 scenes. Of these, he painted 29 during his asylum in Kunsan and one after returning to Seoul. A German missionary asked him to paint a resurrection scene for an Easter card, so he also created *Resurrection*, ultimately assembling the 30 paintings into a single set. The entire work is composed as follows: six scenes are related to the birth, 13 deal with the public ministry and content of the teachings, seven concern the passion and death, and three are about the resurrection and ascension⁴². In the history of Korean

zapropionować wykorzystanie cierpienia z powodu stanu wojny do namalowania życia Chrystusa w stylu koreańskiego malarstwa rodzajowego. Jensen od dawna rekomendował to malarzowi, a ten przyjął tę propozycję i zrealizował właśnie w czasie wojny. Artysta postanowił stworzyć dzieło, wkładając wszystkie swoje siły: „W czasie gdy cały naród cierpi z powodu wojny, powziąłem tę decyzję z myślą, że namalowanie działalności Jezusa będzie szansą, aby z uczuć w czasie ewakuacji wyrazić pragnienie, by na tej ziemi skończyła się wojna i nadszedł pokój zaprowadzony poprzez narodowe zjednoczenie”⁴¹.

Unbo przedstawił *Życie Jezusa* w 30 scenach. Spośród nich 29 namalował w czasie azylu w Kunsan, a jedną po powrocie do Seulu. Niemiecki misjonarz poprosił go o namalowanie sceny zmartwychwstania do kartki wielkanocnej, tak więc dodatkowo wykonał *Zmartwychwstanie* i ostatecznie złożył 30 obrazów w jeden zestaw. Całość jest tak skomponowana: sześć scen jest powiązanych z narodzinami, 13 traktuje o publicznej działalności i treści nauk, siedem dotyczy męki i śmierci, a trzy są o zmartwychwstaniu i wniebowstąpieniu⁴². W historii sztuki koreańskiej nie tylko bardzo niewielu artystów przedstawiało życie Jezusa, ale Unbo jest też pierwszym twórcą, który opracował ten temat w tak dużym cyklu⁴³. Co więcej, nie było to dzieło wykonane na zlecenie, lecz powstało jako wyznanie wiary samego artysty i z takiego punktu widzenia ma jeszcze większe znaczenie.

Unbo w swojej relacji o powstawaniu serii stwierdza: „Studiowałem cztery Ewangelie i na końcu rozmyślań ukończyłem podmalówki do 29 scen. [...] Przerwałem wszystkie inne zajęcia i włożyłem cały swój umysł i serce w tworzenie tego religijnego dzieła. Szczególnie dużo myślałem o twarzy Jezusa, ponieważ

⁴⁰ Kim Miri, *Chōgori ipko yesu ingt'aehasyōnne, chosōnūi Maria* [Clad in jeogori and pregnant with Jesus, Mary of Chosōn], "Chosōnilbo," 2014.1.28.

⁴¹ Kim Kich'ang, *Naūi shimhon pach'in can ssin yesuūi iltaegi* [The story of Jesus in a gat, to whom I gavelentrusted my heart and soul/spirit], in: *Yesuūi saengae* Sōul: Kyōngmimunhwasa, 1978).

⁴² The 30 scenes consist of: 1) The birth and growth of Jesus: *The Annunciation, The Birth of the Baby Jesus, The Adoration of the Magi, The Flight of the Baby Jesus into Egypt, The Massacre of the Innocents by King Herod, The Boy Jesus, Dialogue with the Scholars*; 2) The public activity and teachings of Jesus: *The Baptism by John, The Temptation of Satan, The Calling of the Fishermen to be Disciples, The Sermon on the Mount, The Meeting with the Samaritan Woman, The Healing of the Sick, The Miraculous Multiplication of the Loaves, Walking on Water, The Story of the Good Samaritan, The Return of the Prodigal Son, The Blessing of the Children, The Rescue of the Adulteress*; 3) The suffering and death of Jesus: *The Entry into Jerusalem, The Woman Washing Jesus' Feet, The Last Supper, Prayer in the Garden of Gethsemane, The Trial of Jesus, The Passion,*

⁴¹ Kim Kich'ang, *Naūi shimhon pach'in kan ssin yesuūi iltaegi* [Historia Jezusa w gat, któremu oddałem/zawierzyłem serce i duszę/ducha], w: *Yesuūi saengae* (Sōul: Kyōngmimunhwasa, 1978).

⁴² Na 30 scen składają się: 1) Narodziny i dorastanie Jezusa: *Zwiastowanie, Narodziny Dzieciątka Jezus, Pokłon trzech króli, Ucieczka dzieciątka Jezus do Egiptu, Rzeź niemowląt króla Heroda, Chłopiec Jezus, dialog z uczonymi*; 2) Działalność publiczna i nauki Jezusa: *Ochrzczenie przez Jana, Kuszenie szatana, Powołanie rybaków na uczniów, Kazanie na górze, Spotkanie z Samarytanką, Uzdrowienie chorych, Cudowne rozmnożenia chleba, Chodzenie po wodzie, Historia o dobrym Samarytaninie, Historia o powracającym synu marnotrawnym, Błogosławieństwo dzieci, Ocalenie cudzołożnicy*; 3) Cierpienie i śmierć Jezusa: *Wejście do Jerozolimy, Kobieta obmywająca stopy Jezusowi, Ostatnia wieczerza, Modlitwa w ogrodzie Getsemani, Sąd nad Jezusem, Męka, Niesienie krzyża, Jezus przybity do krzyża, Uczniowie niosący ciało*; 4) Zmartwychwstanie i wniebowstąpienie Jezusa: *Zmartwychwstanie Jezusa, Spotkanie z Marią Magdaleną, Wniebowstąpienie Jezusa*.

⁴³ Hyech'on Kim Haksu (1919–2009) od stycznia 1983 roku w ciągu dwóch lat przedstawił życie Jezusa w 36 scenach. Seria ta jest dziełem, które indygenizuje Jezusa Chrystusa do koreańskich zwyczajów – postacię noszą stroje z czasów Chosōn, ale Chrystus został przedstawiony w stroju charakterystycznym dla starożytnego Państwa Żydowskiego.

musiałem go namalować po pierwsze jako postać uniwersalną, a po drugie z ducha chrześcijańskiego, tj. wykraczając poza regiony czy frakcje, dla wszystkich ludzi, bez podziału klasowego, niezależnie od płci i wieku, tak by ten Jezus mógł stać się mentalnym oparciem⁴⁴. Kiedy Unbo malował życie Jezusa, zapewne odnosił się do istniejących już przedstawień religijnych. W związku z tym, że nie wzorował się na jakimś konkretnym dziele, każdą scenę musiał sobie wyobrazić, zakomponować i zaaranżować postaci, a trudności z tym związane były zapewne duże. Dzięki rysunkom, które po sobie pozostawił, wiadomo, że odnosił się do obrazów Sin Yunpoka z późnego Chosŏn i w celu oddania poczucia realizmu szkicował postaci oddzielnie. Dla bardziej efektywnego przekazania historii włożył dużo wysiłku w kompozycję swoich dzieł. Wszystkie postaci noszą *hanbok*, a miejsce i okoliczności wzorowano na późnym Chosŏn. Omówienie przedstawień w kontekście teologicznym wymagałoby zapewne osobnego opracowania, natomiast w niniejszym artykule przyjrzymy się szczegółowo kilku obrazom dobrze oddającym tożsamość tych dzieł.

Pierwsza scena serii, *Zwiastowanie* [il. 18], pokazuje oryginalność obrazu Unbo. Temat ten był na Zachodzie malowany niezliczoną ilość razy, dlatego artysta musiał się nad nim mocno zastanowić. Potraktował go interesująco i zupełnie inaczej. Przede wszystkim wyjątkowy jest wygląd Marii przyjmującej zwiastowanie. Zazwyczaj w scenie tej Matka Boża ukazana jest w trakcie czytania Biblii, kiedy to niespodziewanie ukazuje się Jej archanioł Gabriel, budząc zaskoczenie w niewiaście. W dziele Unbo Maria nie czyta Biblii, tylko przedzie nić na kołowrotku. Nigdzie nie widać Biblii, bardziej przypomina to obraz rodzajowy niż religijny. Nie ma także często występujących w przedstawieniu lilii, będących symbolem czystości. Kobieta ubrana jest w zieloną spódnicę *chima* i żółtą kurtkę *jeogori*, a długie włosy ma związane czerwoną wstążką *daenggi*, co jest tradycyjnym strojem panny z Chosŏn. Można poznać, że jest to obraz religijny jedynie po tym, że wokół Jej głowy namalowano aureolę. Archanioł Gabriel ukazuje się przed Marią, a Ona zamiast obruszyć się ze zdziwieniem, przerywa na chwilę przedzenie, składa obie ręce na piersi i pochylając skromnie tułów, słucha uważnie jego słów, przyjmując w ten sposób postawę oddania. Przedzenie jest jednym z tematów tradycyjnego malarstwa rodzajowego, uważa się je także za metaforę oczekiwanej od kobiet cnoty pracowitości. Poprzez takie ukazanie ubranej w *hanbok* Marii, która wita anioła, składając głowę w jego stronę na znak posłuszeństwa, czy poprzez zewnętrzny wygląd archanioła Gabriela, wprowadzona jest zinternalizowana indygenizacja.

⁴⁴ Kim Kich'ang, *Na'ui shimhon pach'in kan ssŭn yesu'ui il-taegi* [Historia Jezusa w kat, któremu zawierzyłem serce i duszę], w: *Yesu'ui saengae* (Sŏul: Kyŏngmimunhwasa, 1978).

art, few artists have dealt with the Life of Jesus, and Unbo was the first to depict it on such a large scale as a series⁴³. Moreover, the fact that these works were not commissioned but created as a personal confession of faith gives them even greater significance.

Unbo describes the creation of the series as follows: "I studied the four Gospels and, at the end of my meditations, completed the underpaintings for 29 scenes. [...] I interrupted all other activities and poured my whole mind and heart into creating this religious work. I thought especially hard about the face of Jesus. Because I had to paint him, firstly, as a universal figure, and secondly, in the Christian spirit, that is, transcending regions or factions, for all people, without class divisions, regardless of gender or age, so that this Jesus could become a mental support⁴⁴. When Unbo painted the life of Jesus, he probably referred to existing religious depictions. Since he did not model his series on any specific work, he had to imagine, compose, and arrange the characters for each scene, and the difficulties involved were likely considerable. From the drawings he left behind, it is known that he referred to the paintings of Sin Yunpok from the late Chosŏn period and, in order to convey a sense of realism, he sketched the figures separately. To convey the story more effectively, he put considerable effort into the composition of his works. All the figures wear *hanbok*, and the place as well as other elements of setting are based on the late Chosŏn period. While discussing these depictions in a theological context would likely require a separate study, this article will examine in detail some of the images that capture the identity of these works.

The first scene in the series, *The Annunciation* [fig. 18], demonstrates the originality of Unbo's painting. This subject had been painted countless times in the West, so the artist must have given it considerable thought. He approached it in an interesting and completely different way. Above all, the appearance of Mary receiving the Annunciation is unique. Typically, in this scene, the Virgin Mary is shown reading the Bible, when the Archangel Gabriel unexpectedly appears to her, surprising the woman. In Unbo's work, Mary is not reading the Bible; she is

Carrying the Cross, Jesus Nailed to the Cross, The Disciples Carrying the Body; 4) The resurrection and ascension of Jesus: *The Resurrection of Jesus, The Meeting with Mary Magdalene, The Ascension of Jesus*.

⁴³ Hyech'on Kim Haksu (1919–2009), over a two-year period starting from January 1983, depicted the life of Jesus in 36 scenes. This series is a work that indigenises Jesus Christ to Korean customs, and the characters wear Chosŏn-era clothing, but Christ was depicted in the costume of the ancient Jewish State.

⁴⁴ Kim Kich'ang, *Na'ui shimhon pach'in kan ssŭn yesu'ui il-taegi* [The story of Jesus, wearing a gat, to whom I entrusted my heart and soul], in: *Yesu'ui saengae* (Sŏul: Kyŏngmimunhwasa, 1978).



18. Kim Kich'ang, *Zwiastowanie*, 1952–1953, kolor na jedwabiu, 63,5×76 cm, kolekcja Söulmisulgwan [Muzeum Sztuki w Seulu]

18. Kim Kich'ang, *The Annunciation*, 1952–1953, colour on silk, 63.5×76 cm, Söulmisulgwan Collection [Seoul Museum of Art]



19. Kim Kich'ang, *Narodziny Dzieciątka Jezus*, 1953, kolor na jedwabiu, 63,5×76 cm, Kolekcja Söulmisulgwan [Muzeum Sztuki w Seulu]

19. Kim Kich'ang, *The Birth of the Baby Jesus*, 1953, colour on silk, 63.5×76 cm, Söulmisulgwan Collection [Seoul Museum of Art]

Interesujące jest, że Unbo, przedstawiając Marię, nie podążał za tradycjami zachodniego chrześcijańskiego malarstwa religijnego, jak np. wykorzystanie rekwizytów Biblii czy lilii, a przyjął odpowiadający emocjom Koreańczyków wizerunek kobiety pracownicej i oddanej.

Narodziny Dzieciątka Jezus [il. 19] również ukazują scenę indygenizowaną w indywidualny sposób. Po pierwsze miejsce, w którym Jezus się narodził, jest oborą, jaką często spotyka się na obszarach wiejskich Korei. Maria i Dzieciątko leżące w żłobie znajdują się w centrum sceny, obok widać Józefa, a wokół są kury, osioł, krowa oraz kobiety, które przyniosły jedzenie, by uczcić narodziny Jezusa. Elementy te są istotne dla przekazania tematu i Unbo zastanawiał się, jak je zaaranżować, aby widzowie, zanurzając się w temat, mogli się przyglądać tej scenie z poczuciem realności, co widać w jego szkicach. Uczynił to po pierwsze przez wybór obory na miejsce akcji i pokazanie z przodu dużego koguta, a po prawej stronie osła, na którym przybyli Józef z Marią. Następnie, pozostawiając pustym pierwszy plan i umieszczając Marię z Dzieciątkiem w środkowym punkcie, stworzył głębię przestrzeni. Za nimi namalował krowę, którą zaaranżował w poziomie na szerokość, by służyła za tło i lepiej uwidoczniła głównych bohaterów. Po prawej stronie obrazu Józef, lekko zginając tułów, przygląda się im i w ten sposób kieruje wzrok widza ku Marii i Jezusowi. Po lewej stronie stłoczone kobiety artysta oddzielił od centrum słupami obory. Wszystkie element podkreślają realizmu okoliczności, co sprawia, że widz wierzy, iż Jezus narodził się w oborze po sąsiedzku, co wskazuje, że jest on nam bliski i znany.

Rzeź niemowląt przez króla Heroda [il. 20] jest dziełem o wstrząsającej treści. Scena wywołuje wrażenie chaosu z powodu dużej liczby postaci, a mimo to Unbo bardzo precyzyjnie ją zakomponował i sugestywnie przekazał historię. Rzeź niemowląt odbywa się na placu wioski, w tle której artysta horyzontalnie namalował domy, ograniczając przestrzeń i pośrodku umieszczając liczne postaci, co zatrzymuje wzrok widza na scenie masakry. Do tego wielkość postaci została przedstawiona tak, że wraz z oddaleniem ich rozmiar maleje, przypominając kompozycję *Porwania Sabinek* Nicolasa Poussina (1594–1665), która jest zbudowana bardzo strukturalnie. Nie tylko budynki, lecz także drzewa są zaaranżowane bardzo starannie, budując scenę za pomocą układu pionów i poziomów, dzięki czemu temat jest czytelnie ukazany. Jest to bardzo emocjonalna historia, a poprzez dobrą organizację i powagę kompozycji widz staje się świadkiem przeżających okoliczności.

Chłopiec Jezus, dialog z uczonymi [il. 21] jest sceną, w której dwunastoletni Jezus wraz z rodzicami udał się na Paschę do Jerozolimy i dyskutował z uczonymi w świątyni. W obrazach sakralnych miejsce tego zdarze-

nie jest po prostu przedstawieniem Jezusa, który po prostu przysiadł na spinning wheel. The Bible is nowhere to be seen; the depiction resembles a genre painting rather than a religious one. The lilies, a symbol of purity, often found in the depiction, are also absent. The woman is dressed in a green *chima* skirt and a yellow *jeogori* jacket, and her long hair is tied with a red *daenggi* ribbon, the traditional attire of a Chosŏn maiden. One can recognise this as a religious painting only by the halo painted around her head. The Archangel Gabriel appears before Mary, and instead of being indignant in surprise, she pauses her spinning for a moment, folds both hands across her chest, and, modestly bowing her torso, listens attentively to the angel's words, thus adopting a posture of devotion. Spinning is one of the themes of traditional genre painting, and is also considered a metaphor for the virtue of diligence expected of women. This depiction of Mary, dressed in a *hanbok*, who, instead of being surprised, greets the angel by bowing her head in a sign of obedience, and Archangel Gabriel's external appearance reveals internalised indigenisation. Interestingly, in depicting Mary, Unbo did not follow the traditions of Western Christian religious painting, such as the Bible or lilies, but adopted an image of a hardworking and devoted woman corresponding to the emotions of Koreans.

The Birth of the Baby Jesus [fig. 19] also presents a scene indigenised in a unique way. First, the setting where Jesus was born is not a stable but a barn, a common setting in rural Korea. Mary and the Child lying in a manger are at the centre of the scene, with Joseph nearby, and surrounding them are chickens, a donkey, a cow, and women who have brought food to celebrate Jesus' birth. These elements are crucial to conveying the theme, and Unbo considered how to arrange them so that viewers, immersed in the subject, could observe the scene with a sense of reality, as evidenced in his sketches. He achieved this by first choosing a barn as the setting and showing a large rooster in the foreground, and then painting on the right the donkey on which Joseph and Mary had arrived. Then, leaving the foreground empty and placing Mary and the Child at the centre, he created depth. It is clear that the setting is a barn; behind it, he painted a cow, its body arranged horizontally and wide, so as to serve as a backdrop and better highlight the main figures. On the right side of the painting, Joseph, slightly bending his torso, looks at them, thus drawing the viewer's gaze to Mary and Jesus. On the left, Unbo separated the crowd of women from the centre with the barn posts. All elements emphasise the realism of the circumstances, leading the viewer to believe that Jesus was born in the barn of a neighbor's house, revealing Him as someone close and familiar to us.



20. Kim Kich'ang, *Rzeź niemowląt przez króla Heroda*, 1952–1953, kolor na jedwabiu, 73,5×101 cm, kolekcja Söulmisulgwan [Muzeum Sztuki w Seulu]

20. Kim Kich'ang, *The Massacre of the Innocents by King Herod*, 1952–1953, colour on silk, 73.5×101 cm, Söulmisulgwan Collection [Seoul Museum of Art]



21. Kim Kich'ang, *Chłopiec Jezus, dialog z uczonymi*, 1952–1953, kolor na jedwabiu, 63,5×76 cm, kolekcja Söulmisulgwan [Muzeum Sztuki w Seulu]

21. Kim Kich'ang, *The Boy Jesus, Dialogue with the Scholars*, 1952–1953, colour on silk, 63.5×76 cm, Söulmisulgwan Collection [Seoul Museum of Art]

nia jest zgodnie z Biblią przedstawiane jako świątynia, lecz Unbo zdecydował się na wypełnienie go księgami. Nie ma pewności, czy jest tu ukazany Kyujanggak, który za panowania króla Chŏngjo (1776–1800) pełnił funkcję biblioteki dla uczonych i urzędników państwowych. Jezus ze związanymi długimi włosami przypomina chłopca pojawiającego się od czasu do czasu w malarstwie rodzajowym późnego Chosŏn. Ma na sobie płaszcz *turumagi* i stojąc dostojnie, przemawia, a starsi uczeni zgromadzeni w kręgu wokół młodego Jezusa przysłuchują się uważnie. Scena dialogu z uczonymi wydaje się zapożyczeniem z obrazowania sesji *gyeongyeon* w okresie dynastii Joseon, kiedy to młody król angażował się w dysputy ze starszymi uczonymi.

Uzdrowienie chorych [il. 22] kondensuje i przedstawia w jednej scenie różne uzdrowienia wspomniane w Ewangelii. Jezus w *hanboku* na wioskowym placu kładzie ręce na głowie chorego i leczy dolegliwość, za nim czekają na swoją kolej: człowiek chromy, osoba z garbem i mężczyzna chodzący o kulach, a w oddali widoczny jest nawet chory niesiony na noszach. Wokół Chrystusa zobrazowano wiosenne kwiaty w pełni kwitnienia, jak na przykład brzoskwinia, zapewniając jasną atmosferę kompozycji. Można je interpretować jako przekazanie pełnej nadziei wieści na temat egzystencji Zbawiciela, a nie zwykłe przedstawienie pory roku.

Oprócz tej sceny ukazane są jeszcze inne wydarzenia z publicznej działalności Jezusa, w serii ujęty jest także obraz *Powracający syn marnotrawny* [il. 23]. Temat ten, metaforycznie ilustrujący miłość Boga, który czeka na żal i powrót upadłego człowieka, nie jest powszechnie podejmowany w seriach o życiu Jezusa. Wśród znanych realizacji wybija się *Powrót syna marnotrawnego* Rembrandta, na obrazie przedstawiony jest ojciec przebaczący skruszonemu synowi i witający go z miłością. Inaczej niż w dziele holenderskiego malarza, w którym ojciec przyjmuje syna przy drzwiach wejściowych, w pracy Unbo wychodzi on na zewnątrz i wita syna na drodze. Podkreślony jest entuzjazm wybaczenia. Ojciec o solidnej posturze i szerokich ramionach ma na głowie *chŏnggiagwan* i jest ubrany w jodeitowy płaszcz *top'o*, okrywa i przytula syna będącego w podartym ubraniu. Od dzieła Rembrandta odróżnia go także nieobecność na obrazie starszego syna i służących. Zamiast nich w oddali za ojcem stoi kobieta, która wygląda na obserwującą scenę powitania. Można się zastanawiać, czy w ten sposób Unbo nie wyraził własnej miłości i przywiązania do matki. Dzięki umieszczeniu bohaterów sceny nie na pierwszym planie, tylko pośrodku przestrzeni widz obserwuje ją z lekkiego dystansu, jakby był świadkiem spotkania tych ludzi na ulicy. Ekspozując zaś górną część ciała ojca na tle nieba i ponad linią horyzontu, artysta czyni zeń jeszcze bardziej wspaniałą istotę, która przykuwa wzrok widza.

The Massacre of the Infants by King Herod [fig. 20] is a work whose very content depicts very unfortunate circumstances. It is a scene that evokes a sense of chaos due to the sheer number of figures, yet Unbo composed it with great precision and conveyed the story effectively. The massacre of the infants takes place in a village square, in the background of which the artist painted houses horizontally, limiting the space and placing numerous figures in the centre, thus drawing the viewer's attention to the scene of massacre. Furthermore, the size of the figures is depicted so that with distance, their size diminishes, reminiscent of Nicolas Poussin's (1594–1665) *The Abduction of the Sabine Women*, which is highly structured. Not only the buildings but also the trees are carefully arranged, structuring the scene with vertical and horizontal lines, thus clearly presenting the subject. This is a highly emotional story, but through the well-organised and serious composition, the viewer is able to witness the horrific circumstances.

The Boy Jesus, Dialogue with Scholars [fig. 21] depicts the twelve-year-old Jesus, accompanied by his parents, who had travelled for Passover to Jerusalem, where he engaged in dialogue with the scholars in the temple. In the existing sacred paintings, the site of this event is depicted as a temple, in keeping with the Bible, but Unbo chose to fill it with books. It is uncertain whether the painting depicts Kyujanggak, which served as a library for scholars and government officials during the reign of King Chŏngjo (1776–1800). Jesus, with his long hair tied back, resembles a boy who occasionally appears in late Chosŏn genre painting. He is wearing a *turumagi* cloak and is standing stately as he speaks, while the elder scholars, standing in a circle around the young Jesus, listen attentively to His words. The scene of dialogue with the scholars is thought to borrow from the imagery of the *gyeongyeon* sessions in the Joseon dynasty, where a young king engaged in discourse with senior scholars.

The Healing of the Sick [fig. 22] condenses and presents in a single scene the various healings mentioned in the Gospels. In a village square, Jesus, clad in a *hanbok*, places his hands on the head of a sick man and heals his ailment. Behind him, waiting their turn, there are a lame man, a person with a hump, a man walking with crutches, and in the distance, even a sick man is being carried on a stretcher. Around Christ, there are spring flowers in full bloom, such as a peach tree, providing a bright atmosphere. They can be interpreted as conveying a hopeful message about the Saviour's existence, rather than simply representing the season.

In addition to this scene, other events from Jesus' public ministry are depicted; the series also includes the painting *The Return of the Prodigal Son* [fig. 23].



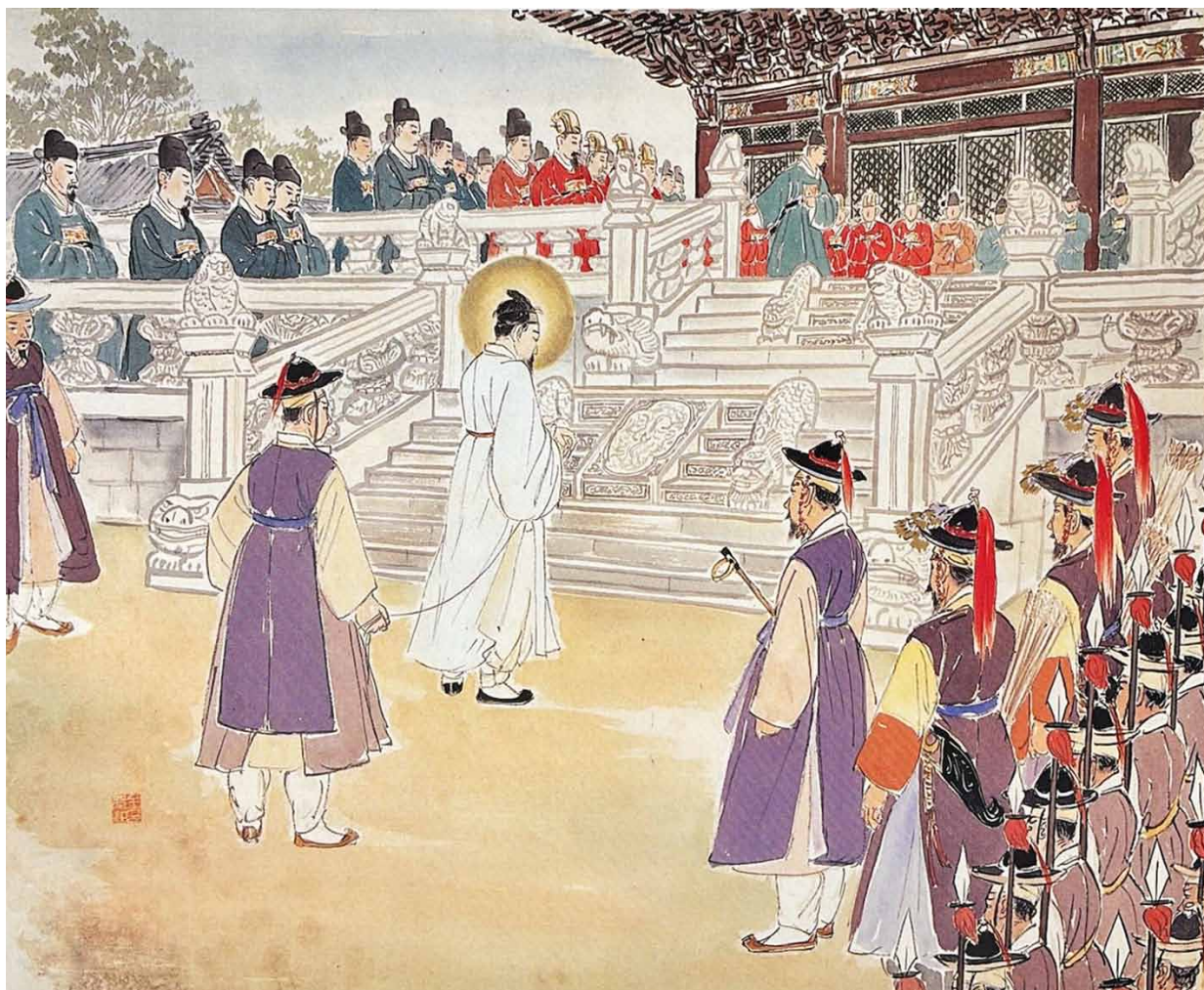
22. Kim Kich'ang, *Uzdrowienie chorych*, 1952–1953, kolor na jedwabiu, 63,5×76 cm, kolekcja Söulmisulgwan [Muzeum Sztuki w Seulu]

22. Kim Kich'ang, *The Healing of the Sick*, 1952–1953, colour on silk, 63.5×76 cm, Söulmisulgwan Collection [Seoul Museum of Art]



23. Kim Kich'ang, *Powracający syn marnotrawny*, 1952–1953, kolor na jedwabiu, 63,5×76 cm, kolekcja Söulmisulgwan [Muzeum Sztuki w Seulu]

23. Kim Kich'ang, *The Return of the Prodigal Son*, 1952–1953, colour on silk, 63.5×76 cm, Söulmisulgwan Collection [Seoul Museum of Art]



24. Kim Kich'ang, *Otrzymanie wyroku*, 1952–1953, kolor na jedwabiu, 63,5×76 cm, kolekcja Söulmisulgwān [Muzeum Sztuki w Seulu]

24. Kim Kich'ang, *The Trial of Jesus*, 1952–1953, colour on silk, 63.5×76 cm, collection of Söulmisulgwān [Seoul Museum of Art]

Spośród scen męki Chrystusa *Otrzymanie wyroku* [il. 24] zostało pokazane jako proces zaaranżowany na terenie królewskiego pałacu. Sąd nad Jezusem odbywa się przed dużym królewskim pawilonem, który uznaje się za salę tronową Kŭnjŏngjŏn pałacu Kyŏngbokkung – miejsce uroczystości istotnych dla państwa w czasach Chosŏn. Urzędnicy cywilni i wojskowi spoglądają z góry kamiennych schodów na związanego liną i przesłuchiwanego Jezusa. Co ciekawe, nie został ukazany będący sędzią król. W pierwszej chwili można by się zastanawiać, czy sąd nie odbył się bez jego obecności. Wydaje się jednak, że król zgodnie ze zwyczajami czasów Chosŏn, uważany był za świętą istotę i panował zwyczaj nieprzedstawiania go bezczelnie na obrazach⁴⁵.

⁴⁵ Informacje na temat innych obrazów z serii *Życie Jezusa*, zob. w: Kim Kich'ang, *Yesuŭi saengae: Unbo Kim Kich'angŭi kidokkyo sŏnghwajip* [Życie Jezusa: zbiór chrześcijańskich obrazów Kim Kich'anga] (Söul: Kyŏngmimunhwasa, 1978). Na końcu książki znajdują się tłumaczenia na język angielski i japoński.

This theme, metaphorically illustrating the love of God who awaits the repentance and return of fallen man, is not commonly explored in series about the life of Jesus. The topic is well known thanks to Rembrandt's *The Return of the Prodigal Son*, which depicts a father forgiving his repentant son and greeting him with love. Unlike in the Dutch painter's work, in which the father receives his son at the front door, in Unbo's work the father steps outside and greets his son on the road. The artist emphasises the enthusiasm of forgiveness. The father, with his sturdy posture and broad shoulders, wears a *chŏngjagwan* on his head as well as a jadeite *top'o* cloak, warmly covers and hugs his son, who is in torn clothing. The absence of the eldest son and servants also distinguishes the image from Rembrandt's work. Instead, in the distance, behind the father stands a woman who appears to be the mother looking at her son. This raises the question of whether Unbo might be expressing his own love and attachment to his mother. By placing the

figures not in the foreground but in the centre of the space, the viewer observes her from a slight distance, as if witnessing an encounter in the street, while by exposing the father's upper body against the sky and above the horizon, Unbo makes him appear even more magnificent, captivating the viewer.

Among the scenes of Christ's Passion, *The Trial of Jesus* [fig. 24] is shown as a trial held within the royal palace grounds. Jesus' trial takes place in front of a large royal pavilion, believed to be the Künjōngjōn throne room of the Kyōngbōkkung Palace—a site of state-relevant ceremonies during the Chosŏn period. Civil and military officials look down from the top of a stone staircase at Jesus, bound with rope and being interrogated. Interestingly, the king, acting as judge, is not shown. At first glance, one might wonder if the trial took place without his presence. However, it seems that the king was not depicted in the scene, in keeping with Chosŏn-era customs. He was considered a sacred being, and it was customary not to depict him insolently in paintings⁴⁵.

Before Unbo, there had been artists who painted religious pictures, including the above-mentioned: Chang Pal, Kim Ŭnho, Pae Unsōng; however, the themes they depicted were limited to relatively common and typical subjects, such as the Virgin Mary and Child, the cross and the resurrection. They did not significantly diverge from the existing methods of representation or iconographic patterns. Unbo, through his unique artistic perspective and based on detailed study of the Gospels, consistently reinterpreted the life of Jesus by presenting it against the backdrop of historical events from the late Chosŏn period. In this context, his work can be considered to be of high significance for art history.

One might therefore wonder why Unbo painted *The Life of Jesus*. As mentioned above, a missionary he knew well had visited him in Kunsan during the Korean War and actively encouraged him to pray – by creating religious paintings – for the end of the war and the reunification of Korea. Thus, Kim Kich'ang's series is connected not only with the Korean War but also, from a broader perspective, to the history of Christianity in the country.

Christianity had reached Korea, where Buddhism and Confucianism were practiced, in the late 18th century *via* China. Catholic texts appeared first, followed by the gradual arrival of Catholic priests. Christianity clashed with Confucian customs, and because of this as well as for political reasons, severe persecution oc-

Przed Unbo byli w Korei artyści, którzy malowali obrazy religijne, między innymi wspomniani: Chang Pal, Kim Ŭnho, Pae Unsōng, jednak tematy przez nich przedstawiane były ograniczone do relatywnie powszechnych i typowych, jak na przykład: Matka Boska z Dzieciątkiem, krzyż czy zmartwychwstanie. Nie odbiegali szczególnie od metod przedstawienia czy istniejących wzorców ikonograficznych. Unbo poprzez unikalną perspektywę artysty, w oparciu o szczegółowe studia Ewangelii, dokonał konsekwentnej reinterpretacji życia Jezusa, dzięki ukazaniu go na tle historycznych wydarzeń z późnego Chosŏn. W tym kontekście jego twórczość ma duże znaczenie dla historii sztuki.

Można się zatem zastanawiać, dlaczego Unbo namalował *Życie Jezusa*. Jak już wspomniano, misjonarz, z którym dobrze się znał, odwiedził go w Kunsan w czasie wojny koreańskiej i prosił, by malując religijne obrazy, modlił się o koniec wojny i zjednoczenie Korei. W ten sposób seria Kim Kich'anga ma związek nie tylko z wojną koreańską, ale także, jeśli spojrzeć z szerszej perspektywy, z historią chrześcijaństwa w tym państwie.

Na koreańską ziemię, gdzie wyznawano buddyzm i konfucjanizm, chrześcijaństwo dotarło pod koniec XVIII wieku za pośrednictwem Chin. Najpierw przybyły teksty katolickie, a następnie stopniowo pojawiali się katolicy księża. Chrześcijaństwo kłóciło się ze zwyczajami konfucjańskimi i dlatego wzniecono prześladowania, których skutkiem była śmierć wielu męczenników. Pod koniec XIX wieku Koreańczycy zyskali wolność wyznania. Z kolei protestantyzm pojawił się w Korei po otwarciu portów w 1876 roku, jako pierwszy przybył tam amerykański misjonarz Allen. Protestantyzm nie doznał tak tragicznych prześladowań i męczeństwa jak katolicyzm, mimo to upowszechnianie go nie było łatwe nawet pod koniec XIX wieku. Stało się tak dlatego, że konfucjańskie idee nadal były głęboko zakorzenione wśród Koreańczyków. W pierwszym okresie rozprzestrzeniania się protestantyzmu mający przewodnictwo misjonarze amerykańscy popularyzowali religię nie tylko Słowem Bożym, ale także poprzez zakładanie szkół oraz szpitali, w których praktykowano nowoczesną medycynę. Poprzez takie realne praktykowanie ducha Chrystusa, wniknęli głęboko w serca zwykłych ludzi, którzy zmagali się z trudami życia jeszcze feudalnego społeczeństwa.

Po aneksji Korei przez Japonię sytuacja chrześcijaństwa w Korei bardzo się pogorszyła. Japonia uważała, że Kościół jest ostoją ruchu niepodległościowego, a takie nurty były tłumione. W 1931 roku Japonia, będąca prowodyrem incydentu mukdeńskiego, wszczęła wojnę chińsko-japońską i walki na Pacyfiku oraz zmusiła Koreańczyków do oddawania czci japońskiemu cesarzowi w świątyniach shintoistycznych.

⁴⁵ Information on the other paintings from the series *The Life of Jesus* than those presented in this article can be found in: Kim Kich'ang, *Yesuŭi saengae: Unbo Kim Kich'angŭi kidokkyo sŏnghwajip* [*The Life of Jesus: A Collection of Christian Paintings by Kim Kich'ang*] (Sŏul: Kyōngmimunhwasa, 1978). English and Japanese translations are provided at the end of the book.

Chrześcijaństwo nie mogło koegzystować z kultem cesarza, dlatego jego wyznawcy, którzy odmawiali oddawania czci innemu bogu, byli prześladowani. Wiadomo, że około 50 osób poniosło śmierć męczeńską za odmowę odwiedzenia świątyni shintoistycznej, a szkoły misyjne, takie jak P'yŏngyangshinhakkyo [Seminarium Teologiczne w P'yŏngyang], zostały zamknięte, natomiast misjonarze, którzy nie podporządkowali się woli Japończyków, deportowani⁴⁶.

Po całkowitym upadku Japonii 15 sierpnia 1945 roku i odzyskaniu niepodległości przez Koreę zmieniły się okoliczności rozwoju chrześcijaństwa. Przede wszystkim, działalność misjonarzy, przez długi czas ograniczona pod kontrolą Japonii w okresie kolonialnym, została przywrócona; szybki powrót misjonarzy umożliwiło w szczególności ustanowienie militarne go rządu amerykańskiego⁴⁷. Od późnego Chosŏn do okresu wyzwolenia skumulowały się pragnienia wolności nagromadzonych wyznań. Kiedy w 1948 roku utworzono rząd koreański, a w dwunastym punkcie Konstytucji Republiki Korei zapisano klauzulę o „wolności religii”, obywatele Republiki Korei otrzymali gwarancję wolności wyznania⁴⁸. Stworzenie przez Unbo tak kreatywnych dzieł religijnych w tak niezwykłym okresie historii koreańskiego chrześcijaństwa ma wielkie historyczne znaczenie.

Wnioski

Unbo jako artysta, już od czasu koreańskiej nowoczesności po wyzwoleniu 15 sierpnia poszukiwał kontekstu koreańskiej tradycji, przez co jest wybitnym twórcą, który swoje malarstwo rozszerzył do współczesnej międzynarodowości. Niewiele osób do takiego stopnia co on było oddanych czasom i rozwiązywaniu problemów form plastycznych. Środki wyrazu artystycznego Unbo, który był uzdolnionym artystą, są różnorodne. Podobny do koni biegnących z gwałtowną prędkością, jego zakres działalności wyróżnia się różnorodnością poprzez wykraczanie poza style i materiały, przewyższając ludzkie oczekiwania.

⁴⁶ Szczegółowe informacje na temat sytuacji koreańskich chrześcijan po koniec japońskiej okupacji w: Kim Sŭngt'ae, *Ilche malgiŭi Han'gukkyohoe* [Koreański Kościół końca okupacji japońskiej], „Han'gukkidokkyowa yŏksa” 2ho (1992.11), s. 8–21.

⁴⁷ Szczegółowa dyskusja na temat działalności chrześcijańskich misjonarzy w Korei po wyzwoleniu Korei w: *Haebang ihu haeoe sŏn'gyobuŭi ipkukkwa hwaltong* [Wejście i działalność zagranicznych misjonarzy po wyzwoleniu], „Hyŏndaegidokkyo ch'ongsŏ” 4 kwŏn (Hyŏndaegidokkyoyŏn'guso, 2009.7), s. 162–214.

⁴⁸ Pang Sŏngchu · Yang Chunsŏk, 1948 *nyŏn 'chonggyoŭi chayu' chohang chejŏngŭi chŏngch'isa* [Polityczna historia wprowadzenia klauzuli 'wolności religii' w 1948 r.], „Han'gukchŏngch'ihak'oebŏ” 53chip 5ho (2019 kyŏul), s. 101–129.

curred, resulting in the deaths of many martyrs. By the late 19th century, Koreans had gained religious freedom. Protestantism, in turn, came to Korea after the opening of ports in 1876, with the American missionary Allen being the first to arrive. Protestantism did not suffer the same tragic consequences as the persecution and martyrdom of Catholicism, yet its spread was not easy even in the late 19th century. This was because Confucian ideas were still deeply rooted among Koreans. During the early period of dissemination of Protestantism, American missionaries led the way, popularising the religion not only through the Bible and the Word of God but also expanding the foundations of Christianity by establishing schools and hospitals where modern medicine was practiced. Through this genuine practice of the spirit of Christ, they penetrated deeply into the hearts of ordinary people, struggling with the hardships of life in the still feudal society.

However, with Japan's annexation of Korea, the situation of Christianity in Korea deteriorated dramatically. Japan viewed the Church as a base for independence movements, which became suppressed. In 1931, Japan, as the instigator of the Mukden Incident, initiated the Sino-Japanese War and the Pacific War, and forced Koreans to worship the Japanese emperor at Shinto shrines. Christianity could not coexist with emperor worship, so its followers who refused to worship another god were persecuted. It is known that approximately 50 people were martyred for refusing to visit a Shinto shrine, missionary schools such as P'yŏngyangshinhakkyo [P'yŏngyang Theological Seminary] were closed, and missionaries who did not submit to the will of the Japanese were deported⁴⁶.

A way out of this situation came after the total fall of Japan on 15th August 1945. With Korea regaining independence, the circumstances for the development of Christianity changed. To begin with, the activities of missionaries, long constrained under Japanese control during the colonial period, were liberated; in particular, the establishment of the U.S. military government enabled their rapid return⁴⁷. From the late Chosŏn period to the period of liberation, the desire for freedom among the various religions accumulated. When the Korean government was established in 1948, and the twelfth article of the Constitution of the Republic of Korea finally included a clause on “freedom of reli-

⁴⁶ For detailed information on the situation of Korean Christians after the end of the Japanese occupation, cf.: Kim Sŭngt'ae, *Ilche malgiŭi Han'gukkyohoe* [Korean Church of the End of the Japanese Occupation], „Han'gukkidokkyowa yŏksa” 2ho (1992.11), pp. 8–21.

⁴⁷ Detailed discussion of the activities of Christian missionaries in Korea after the liberation of Korea can be found in: *Haebang ihu haeoe sŏn'gyobuŭi ipkukkwa hwaltong* [The Arrival and Activities of Foreign Missionaries after Liberation], „Hyŏndaegidokkyo ch'ongsŏ” 4 kwŏn (Hyŏndaegidokkyoyŏn'guso, 2009.7), pp. 162–214.

gion,” citizens of the Republic of Korea were guaranteed freedom of worship⁴⁸. The fact that Unbo painted such creative religious works during such a remarkable period in the history of Korean Christianity is of great historical significance.

Conclusions

As an artist who searched for the context of Korean tradition since the Korean modern era following the liberation on 15th August, Unbo was an outstanding painter who expanded his work into the contemporary international context. Few people have been as committed as him to the times and to solving the problems of visual art. As a talented artist, Unbo used a variety of means of artistic expression. Like horses running at breakneck speed, his range of activities is distinguished by its diversity achieved through transcending styles and materials, thus surpassing human expectations.

This is an excerpt from an exhibition organisation document, released by Lee Kyöngsöng, who was director of the Kungnip'yöndaemisulgwang [National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea] and organised the 1989 exhibition “Unbojön [Unbo's Exhibition],”⁴⁹ briefly presenting a historical assessment of Unbo's art. Unbo was born 110 years ago, and due to Korea's underdeveloped medical system, he struggled throughout his life with hearing loss caused by typhus. However, as he said, he accepted his deafness as a means to focus on painting, to which he devoted his entire life. As a result, he became a master whose number and diversity of works were unmatched among Korean artists. A particularly exceptional work, not only in Korea but also worldwide, is *The Life of Jesus* series. These 30 paintings, transcending the religious debate on indigenisation, constitute a work of great interest and value. A personal statement of faith at the time when the entire nation was suffering from the Korean War, this work conveyed hope for salvation. One could say that his depiction of the parable *The Return of the Prodigal Son* is unprecedented, raising the question of whether, like Rembrandt, he might not have wanted to tell his own story from that time.

Seven years after embarking on his painting career, at the age of 24, he received the first-class award at the Chosön Art Exhibition. At 27, he triumphed by becoming a recommended artist, the highest honour for Korean painters at the time. However,

Jest to fragment dokumentu z organizacji wystawy ujawniony przez Lee Kyöngsönga, który był dyrektorem Kungnip'yöndaemisulgwang [Narodowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej w Korei] i organizował w 1989 roku wystawę „Unbojön [Wystawa Unbo]”⁴⁹, skrótkowo przedstawiający historyczną ocenę sztuki Unbo. Artysta urodził się on 110 lat temu i z winy nierozwiniętego systemu opieki medycznej w Korei całe życie zmagał się z utratą słuchu spowodowaną zachorowaniem na tyfus. Jak mówił, zaakceptował jednak głuchotę jako środek umożliwiający mu skupienie się na malarstwie, któremu oddał całe życie. W efekcie tego stał się mistrzem, który pod względem liczby i różnorodności dzieł nie miał sobie równych wśród koreańskich twórców. Szczególnie wyjątkowym dziełem, nie tylko w Korei, ale i na świecie, jest seria *Życie Jezusa*. Te 30 obrazów, pomijając religijną dyskusję na temat indygenizacji, należy uznać za pracę bardzo interesującą i wartościową. Jako osobiste wyznanie wiary w czasie, gdy cały naród cierpiał z powodu wojny koreańskiej, dzieło to budziło nadzieję na wybawienie. Można powiedzieć, że zobrazowanie przypowieści *Powracający syn marnotrawny* jest bezprecedensowe i stawia pytanie, czy autor nie chciał tak jak Rembrandt opowiedzieć własnej historii z tego czasu.

Po siedmiu latach od wkroczenia na ścieżkę malarstwa, mając zaledwie 24 lata, Unbo otrzymał nagrodę pierwszej kategorii na Wystawie Sztuki Chosön. W wieku 27 lat zatriumfował, ponieważ został rekomendowanym artystą, co było ówczesnie najwyższym tytułem dla koreańskich malarzy. Kiedy Japonia wszczęła wojnę na Pacyfiku, Japończycy wywierali wpływ na znanych koreańskich malarzy, by tworzyli i wystawiali dzieła promujące agresywną wojnę i zachęcające naród do wzięcia w niej udziału. Unbo trudno było uniknąć takich sytuacji. Być może *Powracający syn marnotrawny* jest wyrazem autorefleksji i poczucia żalu wynikających z tych wydarzeń. Po *Życiu Jezusa* nie namalował wielu dzieł poruszających bezpośrednio tematykę chrześcijańską, jednak od drugiej połowy lat 70. aż do śmierci osobiście zaświadczał o miłości Boga poprzez bezpośrednie wspieranie osób z niepełnosprawnościami. W historii sztuki koreańskiej trudno znaleźć artystę, który dorównywałby Unbo pod względem liczby, różnorodności czy świetności dzieł.

Yisoon Kim, były profesor
Hongik University, Seul, Korea Południowa
e-mail: yisoonk@naver.com

⁴⁸ Pang Söngchu · Yang Chunsök, 1948 *nyön' chonggyoüü chayü 'chohang chejöngüü chöngch'isa* [The political history of the introduction of the 'freedom of religion' clause in 1948], “Han'gukchöngch'ihak'oebo” 53chip 5ho (2019 kyöul), pp. 101–129.

⁴⁹ Lee Kyöngsöng, ‘Unbojön’ e *puch'yö* [Dedicated to Unbo's Exhibition], quoted from: *Unbo Kim Kich'ang chönjaktorok* V, p. 315.

⁴⁹ Lee Kyöngsöng, ‘Unbojön’ e *puch'yö* [Poświęcone Wystawie Unbo], cyt. za: *Unbo Kim Kich'ang chönjaktorok* V, s. 315.

Bibliografia

- Ch'oe Pyöngsik, *Unbo Kim Kich'ang yesullon yön'gu* [Studia nad teorią sztuki Unbo Kim Kich'ang], Söul: Tongmun-sön, 1997.
- 20see tr'öjint' kürin sūt'a chakka, minjong kuwön somang tamün tr'puhwal hut' [Malarz-gwiazdor XX wieku, który malował portrety królewskie, Po zmartwychwstaniu, wyrażające pragnienie/życzenie wyzwolenia narodu], „K'ürisüch'önt'udei” (<https://www.christiantoday.co.kr/news/361463>).
- https://maria.catholic.or.kr/sa_ho/album/album_view.asp?menugubun=saint&inford=640&id=8001
- Lee Chinhüi, *Han'gukchöng hwap'ungüro p'yohyöndoen sönghwaüi chohyöngjöng t'ükching yön'gu* [Studium form malarstwa religijnego w stylu koreańskiego malarstwa rodzajowego], praca magisterska, Uniwersytet Kyunghee, 2007.
- Lee Chöngchin, *1970nyöndae han'gung shilgyöngsansuhwa yön'gu* [Studium koreańskich realistycznych krajobrazów z lat 70. XX w.], „Han'gukkünhyöndaemisulshak” (Han'gukkünhyöndaemisulshak'oe, 2015), s. 207–238.
- Lee Kyöngsöng, 'Unbojön' e puch'yö [Poświęcone wystawie Unbo], w: *Unbo Kim Kich'ang chönjaktorok V*, s. 315.
- Haebang ihu haeoe söng'yobuüi ipkukkwa hwaltong* [Wejście i działalność zagranicznych misjonarzy po wyzwoleniu], „Hyöndaegidokkyo ch'ongsö” 4 kwön (Hyöndaegidokkyoyön'guso, 2009.7), s. 162–214.
- Kim Yisoon, *1970 nyöndae misulgadürüi chöngch'esöng ch'atkir tr'han'gukchögin kött'kwa tr'tongyangjögin kött'üi ch'akchong* [Poszukiwanie tożsamości artystów lat 70. XX wieku: przeplatanie się „koreańskiego” i „wschodniego”], „Misulsayön'gu” 39(2020), s. 213–240.
- Kim Kich'ang, *Ch'immugüi segyeesö* [W świecie ciszy], Söul: Minümsa, 1976.
- Kim Kich'ang, *Ch'immugüi shimyönesö* [W otchłani ciszy], Söul: Pöpchogak, 1988.
- Kim Kich'ang, *Ch'immuk kwa hamkke yesulgwa hamkke* [Z ciszą, ze sztuką], Söul: Kyöngmimunhwasa, 1978.
- Kim Kich'ang, *Haebanggwa tongyanghwaüi chillo* [Wyzwolenie i droga malarstwa wschodniego], „Chohyöngyesul” 1 Ho (1946.3.30.), s. 7–8.
- Kim Kich'ang, *Hwabangyöjök* (畫房餘滴) [Krople z pracowni malarzkiej], Söul: Hagwönsa, 1962.
- Kim Kich'ang, *Mal, naega chülgyö kürinün kkadak* [Konie, dlaczego lubię je malować], „Yösöngdonga” (1980.11), s. 214.
- Kim Kich'ang, *Minhwaüi pimil* [Sekret malarstwa ludowego], „Ilgansüp'och'ü” (1976.8.12.).
- Kim Kich'ang, *Naüi aho* [Mój pseudonim artystyczny], w: *Hwabangyöjök* [Krople z pracowni malarzkiej], Söul: Hagwönsa 1962, s. 64.
- Kim Kich'ang, *Naüi kürim naüi saenggang – ujuro pisangha-go p'ün kalmang* [Moje obrazy, moje myśli – tęsknota za wzbiciem się w kosmos], „Hyöndaein” (1976.4), s. 152.
- Kim Kich'ang, *Naüi saranggwa yesul* [Moja miłość i sztuka], Söul: Chöngusa, 1977.

Japan initiated the Pacific War, forcing support even from behind the scenes. The Japanese influenced renowned Korean painters to create and exhibit works that promoted the aggressive war and led the nation to participate. Unbo found it difficult to avoid such situations. Perhaps *The Return of the Prodigal Son* is an expression of self-reflection and a sense of regret stemming from these events. After *The Life of Jesus*, he did not paint many works directly dealing with Christian themes. However, from the late 1970s until his death, he personally embodied God's love through direct support for people with disabilities. In the history of Korean art, it is difficult to find an artist comparable to Unbo in terms of both the volume and the diversity and excellence of his works.

Former Professor Yisoon Kim
Hongik University, Seoul, South Korea
e-mail: yisoonk@naver.com

Translated by Agnieszka Gicala

Bibliography

- Ch'oe Pyöngsik, *Unbo Kim Kich'ang yesullon yön'gu* [Studies on the Theory of Art of Unbo Kim Kich'ang], Söul: Tongmun-sön, 1997.
- 20see tr'öjint' kürin sūt'a chakka, minjong kuwön somang tamün tr'puhwal hut' [A star painter of the 20th century who painted royal portraits, After the resurrection, expressing the desire/wish for the liberation of the nation], “K'ürisüch'önt'udei” (<https://www.christiantoday.co.kr/news/361463>).
- https://maria.catholic.or.kr/sa_ho/album/album_view.asp?menugubun=saint&inford=640&id=8001
- Lee Chinhüi, *Han'gukchöng hwap'ungüro p'yohyöndoen sönghwaüi chohyöngjöng t'ükching yön'gu* [A Study of Religious Painting Forms in the Style of Korean Genre Painting], Master's thesis, Kyunghee University, 2007.
- Lee Chöngchin, *1970nyöndae han'gung shilgyöngsansuhwa yön'gu* [A Study of Korean Realistic Landscapes of the 1970s], “Han'gukkünhyöndaemisulshak” (Han'gukkünhyöndaemisulshak'oe, 2015), pp. 207–238.
- Lee Kyöngsöng, 'Unbojön' e puch'yö [Dedicated to Unbo's Exhibition], in: *Unbo Kim Kich'ang chönjaktorok V*, p. 315.
- Haebang ihu haeoe söng'yobuüi ipkukkwa hwaltong* [The Arrival and Activities of Foreign Missionaries after Liberation], “Hyöndaegidokkyo ch'ongsö” 4 kwön (Hyöndaegidokkyoyön'guso, 2009.7), pp. 162–214.
- Kim Yisoon, *1970 nyöndae misulgadürüi chöngch'esöng ch'atkir tr'han'gukchögin kött'kwa tr'tongyangjögin kött'üi ch'akchong* [Searching for the Identity of Artists of the 1970s: The Intertwining of “Korean” and “Eastern”], “Misulsayön'gu” 39(2020), pp. 213–240.

- Kim Kich'ang, *Ch'immugŭi segyeesŏ* [In the World of Silence], Sŏul: Minŭmsa, 1976.
- Kim Kich'ang, *Ch'immugŭi shimyŏnesŏ* [In the Abyss of Silence], Sŏul: Pŏpchogak, 1988.
- Kim Kich'ang, *Ch'immuk kwa hamkke yesul kwa hamkke* [With Silence, with Art], Sŏul: Kyŏngmimunhwasa, 1978.
- Kim Kich'ang, *Haebang kwa tongyanghwaŭi chillo* [Liberation and the Way of Eastern Painting], "Chohyŏngyesul" 1 Ho (1946.3.30.), pp. 7–8.
- Kim Kich'ang, *Hwabangyŏjŏk* (畫房餘滴) [Drops from the Painting Studio], Sŏul: Hagwŏnsa, 1962.
- Kim Kich'ang, *Mal, naega ch'ilgyŏ kŭrinim kkadak* [Horses, why I like painting them], "Yŏsŏngdonga" (1980.11), s. 214.
- Kim Kich'ang, *Minhwaŭi pimil* [The Secret of Folk Painting], "Ilgansŭp'och'ŭ" (1976.8.12.).
- Kim Kich'ang, *Naŭi aho* [My artistic pseudonym], in: *Hwabangyŏjŏk* [Drops from the Painting Studio], Sŏul: Hagwŏnsa 1962, p. 64.
- Kim Kich'ang, *Naŭi kŭrim naŭi saenggang – ujuro pisanghago p'ŭn kalmang* [My images, my thoughts – longing to soar into space], "Hyŏndaecin" (1976.4), s. 152.
- Kim Kich'ang, *Naŭi saranggwa yesul* [My Love and Art], Sŏul: Chŏngusa, 1977.
- Kim Kich'ang, *Naŭi shimhon pach'in kan ssŭn yesuŭi iltaegi* [The story of Jesus in a gat, to whom I gavelentrusted my heart and soul/spirit], in: *Yesuŭi saengae*, Sŏul: Kyŏngmimunhwasa, 1978.
- Kim Kyŏngyŏn, *1950 nyŏndae han'gung sumuk'waŭi ch'usangjŏng kyŏnghyang* [Abstract Trends in Korean Ink Painting in the 1950s], Master's thesis, Hongiktaehakkyo Tachagwŏn, 1993.
- Kim Michŏng, *Unbowa Uhyang, 40 nyŏnmanŭi nadiŭi* [Unbo and Uhyang, 40 Years of Travels], Unbomisulgwan, 2011.
- Kim Miri, *Chŏgori ipko yesu ing'ae hasyŏnne, chosŏnŭi Maria* [Clad in jeogori and pregnant with Jesus, Mary of Chosŏn], "Chosŏnilbo", 2014.1.28.
- Kim Yongchun, *Minjongmunhwa munje* [The Question of National Culture], "Shinch'ŏnji" (1947.1), pp. 128–136.
- Kim Yongchun, *Tongyanghwa, minjokchŏng saekch'ae taedong* [Eastern Painting, the Birth of National Colours], "Tongailbo" (1949.12.1.).
- Kim Sŭngt'ae, *Ilche malgiŭi Han'gukkyohoe* [Korean Church of the End of the Japanese Occupation], "Han'gukkidokkyowa yŏksa" 2ho (1992.11), pp. 8–21.
- Kwimŏgŏri sonyŏn mijŏn ipsŏn, *18seŭi Kim Kich'ang kun*, [A deaf boy wins an art exhibition, 18-year-old Kim Kich'ang], "Chosŏnilbo" (1931.5.24.).
- Myŏng Kyŏngcha, *Unbo Kim Kich'ang hoehwae nat'an kidokkyojŏng sŏnghyang* [Christian Tendencies in Unbo Kim Kich'ang's Painting], Master's thesis, Suwon University, 2004.
- O Kwangsu, *Kim Kich'ang · Pak Raehyŏn: Kurŭm sanae (Unbo) wa piŭi kohyang (Uhyang)* [Kim Kich'ang · Pak Raehyŏn: The Man of Clouds (Unbo) and the Hometown of Rain (Uhyang)], Sŏul: Chaewŏn, 2003.
- Kim Kich'ang, *Naŭi shimhon pach'in kan ssŭn yesuŭi iltaegi* [Historia Jezusa w gat, ktŏremu oddalem/zawierzylem serce i duszę/ducha], w: *Yesuŭi saengae*, Sŏul: Kyŏngmimunhwasa, 1978.
- Kim Kyŏngyŏn, *1950nyŏndae han'gung sumuk'waŭi ch'usangjŏng kyŏnghyang* [Tendencje abstrakcyjne koreańskiego malarstwa tuszem w latach 50. XX wieku], praca magisterska, Hongiktaehakkyo Tachagwŏn, 1993.
- Kim Michŏng, *Unbowa Uhyang, 40nyŏnmanŭi nadiŭi* [Unbo i Uhyang, 40 lat wycieczek], Unbomisulgwan, 2011.
- Kim Miri, *Chŏgori ipko yesu ing'ae hasyŏnne, chosŏnŭi Maria* [Ubrana w jeogori i w ciąży z Jezusem, Maria z Chosŏn], „Chosŏnilbo”, 2014.1.28.
- Kim Yongchun, *Minjongmunhwa munje* [Kwestia kultury narodowej], „Shinch'ŏnji” (1947.1), s. 128–136.
- Kim Yongchun, *Tongyanghwa, minjokchŏng saekch'ae taedong* [Malarstwo wschodnie, narodziny barw narodowych], „Tongailbo” (1949.12.1.).
- Kim Sŭngt'ae, *Ilche malgiŭi Han'gukkyohoe* [Koreański Kościół końca okupacji japońskiej], „Han'gukkidokkyowa yŏksa” 2ho (1992.11), s. 8–21.
- Kwimŏgŏri sonyŏn mijŏn ipsŏn, *18seŭi Kim Kich'ang kun*, [Gluchy chłopiec wygrywa wystawę sztuki, 18-letni Kim Kich'ang], „Chosŏnilbo” (1931.5.24.).
- Myŏng Kyŏngcha, *Unbo Kim Kich'ang hoehwae nat'an kidokkyojŏng sŏnghyang* [Tendencje chrześcijańskie w malarstwie Unbo Kim Kich'anga], praca magisterska, Uniwersytet Suwon, 2004.
- O Kwangsu, *Kim Kich'ang · Pak Raehyŏn: Kurŭm sanae (Unbo) wa piŭi kohyang (Uhyang)* [Kim Kich'ang · Pak Raehyŏn: mężczyzna chmur (Unbo) i miasto rodzinne deszczu (Uhyang)], Sŏul: Chaewŏn, 2003.
- Park Chŏngse, *Keil (J. Gale) ŭi T'jŏlloryŏkkyŏng kwa kimjun'gŭnŭi p'ungoksapto* [Tłumaczenie Wędrowki pielgrzyma Galé'a i ilustracje Kim Chŭnkŭna], „Shinhangnondan” 60 (Yŏnsedaehakkyo Han'gukkidokkyomunhwayŏn'guso, 2010), s. 63–91.
- Park Raepu, *Han'gugŭi myŏnghwa, hyŏndaesŏngeŭi yŏlchŏng 60nyŏn – Unbo Kim Kich'angŭi pabosansu* [Koreańskie arcydzieła, 60 lat pasji ku nowoczesności – naiwne krajobrazy Unbo Kim Kich'anga], „Han'gugilbo” (1992.5.20.).
- Pang Sŏngchu · Yang Chunsŏk, *1948nyŏn 'chonggyoŭi chayū' chohang chejŏngŭi chŏngch'isa* [Polityczna historia wprowadzenia klauzuli 'wolności religii' w 1948 r.], „Han'gukchŏngch'ihak'oebo” 53chip 5ho (2019 kyŏul), s. 101–129.
- Sim Yŏngok, *Chosŏnmisulchŏllamhoe chakp'umŭi chosŏnhyangt'osaeng pip'yŏng yŏngu* [Krytyczne studium kolorytu lokalnego Chosŏn w dziełach Wystawy Sztuki Chosŏn], „Tongyangyesul” 48 (Han'guktongyangyesurhak'oe, 2020.8), s. 25–54.
- Sim Yŏngok, *Unbo Kim Kich'angŭi Yesuŭi saengae chakp'umŭil t'onghan kidokkyo t'och'ak'wa tamnon* [Rozprawa na temat indygenizacji chrześcijaństwa na podstawie Życia

- Jezusa Unbo Kim Kich'anga*], "Shinhakkwa hangmun" 22.3(2020), s. 34–66.
- Song Pyŏngton, *Mijŏngwallam* [Wizyta na wystawie sztuki], „Chosŏnilbo”(1934.6.8.).
- Unbo Kim Kich'ang, chŏnjaktorok I–V* [Katalog kompletny dzieł Unbo Kim Kich'anga I–V], Sŏul: API, 1994.
- Unbo Kim Kich'ang*, Namgyŏnghwarang, 1976.
- Unbo Kim Kich'ang (P'alsun'ginyŏmdaehoegojŏn)* [Konkursowe klasyki z okazji osiemdziesiątych urodzin], Sŏul: API, 1993.
- Unbo Kim Kich'ang sŏnghwajŏn* [Wystawa malarstwa religijnego Unbo Kim Kich'anga], Kyŏngmihwarang, 1978.
- Unbo Kim Kich'ang*, Sŏul: Kyŏngmimunhwasa, 1980.
- Unbo Kim Kich'ang*, Sŏul: API, 1989.
- Unbo Kim Kich'ang*, Kaellŏri Hyŏndae, 2000.
- Unbo Kim Kich'ang*, Sŏul: Kyŏngmich'ulp'ansa, 1980, s. 260.
- Yesuŭi saengaer Unbo Kim Kich'angŭi kidokkyo sŏnghwajip* [Życie Jezusa: kolekcja chrześcijańskich obrazów religijnych Unbo Kim Kich'anga], Sŏul: Kyŏngmimunhwasa, 1978.
- Park Chŏngse, Keil (J. Gale) ŭi T'yŏlloryŏktyŏngkwa kimjun'gŭnŭi p'ungsoksapto [Translation of 'The Pilgrim's Progress' by J. Gale and illustrations by Kim Chŭnkŭn], "Shinhangnondan" 60 (Yŏnsedaehakkyo Han'gukkidokkyomunhwayŏn'guso, 2010), pp. 63–91.
- Park Raepu, *Han'gugŭi myŏnghwa, hyŏndaesŏngŭi yŏlchŏng 60nyŏn – Unbo Kim Kich'angŭi pabosansu* [Korean Masterpieces, 60 Years of Passion for Modernity – Naive Landscapes by Unbo Kim Kich'ang], "Han'gugilbo" (1992.5.20.).
- Pang Sŏngchu · Yang Chunsŏk, 1948nyŏn 'chonggyoŭi chayu' chohang chejŏngŭi chŏngch'isa [The political history of the introduction of the 'freedom of religion' clause in 1948], "Han'gukchŏngch'ihak'oebo" 53chip 5ho (2019 kyŏul), pp. 101–129.
- Sim Yŏngok, *Chosŏnmisulchŏllamhoe chakp'umŭi chosŏnhyangt'osaeng pip'yŏng yŏngu* [A Critical Study of the Local Colour of Chosŏn in the Works of the Chosŏn Art Exhibition], "Tongyangyesul" 48 (Han'guktongyangyesurhak'oe, 2020.8), pp. 25–54.
- Sim Yŏngok, *Unbo Kim Kich'angŭi Yesuŭi saengae chakp'umŭi tŏngghan kidokkyo t'ochak'wa tamnon* [A Treatise on the Indigenisation of Christianity Based on 'The Life of Jesus' by Unbo Kim Kich'ang], "Shinhakkwa hangmun" 22.3(2020), pp. 34–66.
- Song Pyŏngton, *Mijŏngwallam* [A Visit to the Art Exhibition], "Chosŏnilbo"(1934.6.8.).
- Unbo Kim Kich'ang, chŏnjaktorok I–V* [The Complete Catalogue of the Works of Unbo Kim Kich'ang I–V], Sŏul: API, 1994.
- Unbo Kim Kich'ang*, Namgyŏnghwarang, 1976.
- Unbo Kim Kich'ang (P'alsun'ginyŏmdaehoegojŏn)* [Competition Classics on the Eightieth Birthday], Sŏul: API, 1993.
- Unbo Kim Kich'ang sŏnghwajŏn* [An Exhibition of Unbo Kim Kich'ang's religious paintings], Kyŏngmihwarang, 1978.
- Unbo Kim Kich'ang*, Sŏul: Kyŏngmimunhwasa, 1980.
- Unbo Kim Kich'ang*, Sŏul: API, 1989.
- Unbo Kim Kich'ang*, Kaellŏri Hyŏndae, 2000.
- Unbo Kim Kich'ang*, Sŏul: Kyŏngmich'ulp'ansa, 1980, p. 260.
- Yesuŭi saengaer Unbo Kim Kich'angŭi kidokkyo sŏnghwajip* [The Life of Jesus: A Collection of Christian Religious Paintings by Unbo Kim Kich'ang], Sŏul: Kyŏngmimunhwasa, 1978.