

# 불란서 아카데미 미술교육과 한국의 미술교육

## *French Academic Training and Art Education in Korea*

알버트 보임 (Albert Boime)

UCLA 미술사학과 교수

21세기를 준비하면서 교육의 다방면에서는 세계적인 개혁이 진행되고 있으며 그것은 자연과학에서 만큼이나 미술분야에서도 활발하게 일어나고 있다. 아직까지도 미술 안에서는 하나의 일관된 스타일을 - 그것이 지역적이든 국가적이든 - 표현하려는 전통적인 욕구와 동시대의 특징인 다양성과 점차 사라져 가는 영토의 국경간에 발생하는 충돌이 잔여적으로 남아있다. 그와 동시에 이원적인 대안을 반대하고 넘어서는 수많은 선택권들의 매력은 그것이 근본적으로 전통의 기억들로 이루어져 있고 다양한 표명들이 발산할 수 있도록 시발점을 제공해 준다는 점에서 찾을 수 있다. 오늘날 대부분의 미술교육이 대학의 학부에서 시행되고 있다는 것을 미루어 볼 때, 미술 제작은 전반적인 지적 활동이나 현재를 살아가는 예술가가 지니는 의미와 분리될 수 없다. 대학의 미술 학부는 날이 갈수록 중요한 문화 업종을 양성시키는 장소로 인식되고 있으며 이것은 미술대학이 지니는 전세계적이고 국가적인 역할에 대해 벌여졌던 활발한 토의에 힘입은 것이다.

일본이 한국인의 생활과 역사를 억누르고 한국적인 정체성을 지우기 위해 1930년대와 1940년대에 걸쳐 사용한 막강한 압력은 자연스럽게 해방 후로는 같은 강도의 국가주의적인 반동을 불러 일으켰다. 그러나 한국적 정체성을 둘러싼 논쟁은 38선을 따라 전개되어 자신들의 세력권을 각각 양륙 시키려는 미국과 소련의 두 지배 점령 세력들에 의해 다시 한 번 방해받았다. 1950년에 전쟁이 발발하면서 사회적 그리고 정치적인 안정은 계속 뒤로 미루어졌고 스스로 착수한 방법에 의해 국가적인 통일을 이루려는 필요성이 강화되었다. 비록 이러한 사건들이 문화적 국가주의와 진정한 국가적 스타일을 표현하려는 의지를 설명하는 데에 도움이 되지만, 세계 역사를 통틀어 오늘날의 시점에서 본다면 국가주의 자체가 구식의 개념이며, 다국적 경제와 세계화된 미디어와 인공위성 시대의 통신의 발달에 의해 시대착오적인 것이 되고 말았다.

한국의 특이한 지리적 그리고 정치적 상황들은 독특한 문화적 전개를 위한 배경을 마련해 놓았다. 중국과 일본이라는 강력한 실재 속에 간헐 지내면서 한국은 과거의 어떤 시대에도 이 두 주도권이 내리는 주분의 지배를 받았다. 사회적인 대 변동과 서구화가 일어난 근대 시기동안 일본은 동아시아의 유력한 세력으로서 주도권을 잡게 되었다. 1910년대에 중국과 소련의 접근을 막으면서 일본은 결국에는 1910년에 한국을 합병하여 제 2차대전이 끝날 때까지 지배하였다. 35년 동안 지속된 지배 기간동안 한국의 문화는 그전의 고립된 대국으로서의 역사적 발전을 탈선하여 두 번씩이나 큰 변화를 겪게 되는데, 일본의 식민지 통치 자체가 가속화된 혁신의 왜곡된 결과였기 때문에 한국의 문화도 왜곡 당하게 되었다. 일본의 중앙집권적인 통치는 한국 사회에서 전면화된 변화를 가져왔고, 한국은 식민주의를 위한 실험 장소가 되었으며 일본 자신의 근절된 사회가 경험하고 있는 격

렬한 변화에 대한 하나의 리허설이었다. 현대 미국 우주 과학자들이 화성에 유토피아를 건설하고 싶어하는 것처럼 일본은 상업을 위한 시장으로서, 그리고 새로운 사상들을 전개시킬 만 한 모범 사회로서 한국을 이용했다.

현재 한국에서의 미술교육의 위기는 갑작스러운 일본의 서구화 해석의 후유증과 한국 자체의 뒤늦은 역사적 진화에서 부분적인 뿌리를 찾을 수 있다. 학교 교육의 대중적인 시스템은 한국인의 일상 생활에 결정적인 영향을 미쳤으며, 이는 젊은 한국인들로 하여금 실질적인 직업 기술을 배우게 하는 동시에 식민지배를 받아들일 준비를 시키기 위해 고안된 것이었다. 생활의 다른 방면에서 보자면, 한국의 문화적 기관들은 옛날부터 한결같이 적대적이었지만 그래도 잘 알고 있었다고 생각한 일본이 갑자기 낮은 방식으로 행동하자 몹시 충격을 받았다. 과거에는 한국이 일본에게 불교를 전파했었고, 한국의 조각가와 화가 그리고 도예가들이 일본의 불교 문화를 형성하는 데에 도움을 주고, 심지어 일본화가들과 도예가들을 직접 양성하기도 했었다. 이제 일본은 자신의 제국에 서양화된 문물은 널리 퍼뜨리려는 신성한 사명에 착수했다. 일본이 도쿠가와 통치의 마지막 세기에 판을 쳤던 행정적인 무질서를 통일된 시스템으로 대체시킨 것도 다 유럽의 다른 집권화된 통치 체계를 본떠서 이룩한 것이었다. 일본은, 프랑스 정부가 자국의 미술체제를 관료주의화 하기 위해서 투자를 아끼지 않았다는 것을 인식하면서, 공식적인 아카데미 스타일을 도입하고 그 다음에는 인상주의의 밝은 빛과 색채를 조화시켰다. 이것은 그 당시 서구 엘리트들이 대개 선호한 국제적인 스타일이었고, 이런 스타일을 Tokyo Bijutsu Gakko(Ecole des Beaux-Arts de Tokyo=동경 예술학교)로 하여금 수용하게 하면서 일본 당국은 분명히 자신들이 최신의 서구 양식을 따르면서 자신들의 미술을 근대화시키고 있다고 생각했을 것이다.

그리하여 그 당시 서구에서는 점점 세력을 더해 가는 아방가르드가 프랑스 아카데미와 그것을 모델로 한 다른 학교들의 고전주의 풍의 시스템을 공격하고 있었을 때 일본에서는 “서구적 스타일의 회화”-유럽의 시스템에서 영감을 받아 한국 미술교육에도 전해진 용어-라고 알려진 것이 때늦은 번성을 누리고 있었다. 다른 제도적인 개혁 범위에서는, 일본은 외국에서 교육자와 조연자들을 수입하여 젊은 세대들에게 최신의 서구 타입의 관념들을 가르치려고 했다. 또 젊은 미술가들 중 다수는 공부를 계속하기 위해 외국으로 나갔으며, 다음 세대를 가르치기 위해 고국으로 돌아왔다. 파리에서 양성된 일본인들은 동경과 교토-오사카 지역에 개인 스튜디오를 열었다.<sup>1)</sup> 그 동안 정부의 지원을 받아 1887년에 설립된 동경예술학교는 1896년에 프랑스 아카데미 시스템을 본 따서 커리큘럼을 개편하였다.<sup>2)</sup> 4년제 교육 프로그램을 개설하고 첫째는 석고상을 그리는 데에, 둘째 해는 실제 모델을 그리는 데에, 셋째 해는 서구의 명작들의 모사와 유화에, 네 번째 해이자 마지막 해에는 독립적인 작품들을 제작하는 데에 충당되었다. 회화를 전공하는 학생들은 드로잉 시험과 일반 지식 시험을 기초로 하여 입학이 허용되었고 이러한 관례는 일본인들에 의해 한국의 공공학교와, 유럽에서 양성된 일본인 원장이 운영하는 개인 미술원으로 확장되었다.<sup>3)</sup>

비록 소수의 한국 학생들이 모진 장애들을 극복하고 유럽과 미국으로 건너가 서구 스타일의 회화를 공부하기도 했지만, 다수의 한국 화가들은 Tokyo Bijutsu Gakko 혹은 동경 예술 학교에서 공부하였고 한국으로 돌아올 때 학계에서 교수 자리를 차지하는 데에 특혜가 주어졌다. 1930년대 이르러 대부분의 앞선 한국의 미술학생들은 마치 외국의 아카데미에서 양성되듯이 일본에서 양성되었다.<sup>4)</sup>

3.1운동을 기점으로 한 시기는-사회의 부정과 일본 식민주의의 폭력적인 책략을 반대하고 국가적 독립을 위해 탄원을 했던 1919년 3월의 대대적인 항의-문화의 비교적 안전한 지역에 속하면서

도 한국의 교육적 그리고 문화적 기관들의 발전을 육성하는 부분들에 한하여 식민지배를 완화시키는 결과를 가져왔다.<sup>5)</sup> 한가지 성과는 선전이라고 알려진 매년 개최되는 전람회의 주최였는데, 이는 1922년 일본인들에 의해 자신들이 매년 여는 제국 전시회(테이텐)와 겨루게 하기 위해서 설립된 것으로, 다른 한편으로는 이 국립 전람회는 또 프랑스의 공식 살롱전을 모델로 한 것이었다.<sup>6)</sup> 이 때 프랑스와의 연결점은 서양스타일의 유화들을 찬양을 통해 식민지배자에 대한 한국인의 적대감을 제거하려는 안전한 방법으로 사용되었을 것이다. 해방 직후로도 이러한 프랑스식 봉인은 여전히 잔재하고 있었고 그 예는 “Ecole de Seoul” - 1975년도에 설립된 유명한 아방가르드 협회 - 이라는 명칭에서 찾아 볼 수 있다.<sup>7)</sup>

이런 상황들이 해방이 된지 오랜 시간이 흘렀어도 한국 미술교육에 여전히 프랑스 아카데미 전통의 존속을 설명할 수 있는지 모르겠지만, 일반적인 통념상, 강력한 일본식 주입이나 공자의 규율에 대한 애호가 한국의 미술교육에 이러한 흔적을 남겼다고 여겨진다. 하지만 세계 전역에 남아있는 프랑스 아카데미 전통은 전세계 문화의 두드러진 특징으로 남아있다: 1982년 뉴욕 아카데미의 설립은 프랑스 아카데미 시스템을 부활시키는 데에 전념하였고, 미술학생연맹(Art Students League)의 프랭크 라일리(Frank Reilly)에 의해 양성된 제자들에 의해 이러한 시스템이 동시대에도 가르쳐지고 있으므로, 프랑스 전통은 국제적인 정식 미술교육과 뗄 수 없는 구조로 남아있다.

프랑스 아카데미 시스템의 뿌리깊은 매력은 그것이 이론적이고도 실용적인 기초들의 강력한 협력에 기초를 둔 점에 있다. 프랑스 아카데미 교육은 구성 요소들의 분할로 이루어졌으며, 학생들로부터 어떤 다음 단계로 나아가기 전에 그 앞에 있는 모든 단계들을 숙달도록 요구했다. 음악에 있어서도 일찍이 음계와 아르페지오를 정복하지 않으면, 제 아무리 전위적인 작곡가라도 용납될 수 없었다. 행위예술과 비디오아트를 혁신시키고 소위 “문화적 테러리스트”라고 불리어지고 있는 백남준은 피아노를 뒤집어엎기 전에 음악에 있어서 철저한 훈련을 받았다. 바이올린이나 피아노를 다루는데 필요한 기술들은 회화에서 요구되는 기술들과 별로 다를 바가 없으므로, 이러한 유사점을 마음에 두고 아카데미는 엄격한 훈련을 강조했다. 이러한 시스템을 섬기던 미술학교는 14번지 보나파르트(Bonaparte)거리에 위치한 에콜 데 보자르(Ecole des Beaux-Arts)였다. 1863년에 와서 에콜은 변칙된 모습을 보여주고 있었다: 실제로는 아무런 기본 지도를 제공하지 않고, 주로 공식적인 상을 내건 공모전 준비에 바쁜 상급생들만 도와주고 있었다. 이러한 상들은 미술가의 지위에 결정적이며, 시각미술 직종과 관련된 자유 분방한 기질(Bohemianism)이라는 오명으로부터 해방시켜 주고 사회적으로 가치 있는 직업으로 정당화시켰다.

해부학과 원근법의 이론 강의를 제외하면, 특별히 자격이 주어진 학생들한테만 예술원 회원의 당번들에 의해 드로잉 수업이 매일 두 시간씩 제공되었다. 이 강의를 수강할 수 있는 자격을 따기 위해서 학생들은 콩쿠르 데 플라스(concours des places)라는 일년에 두 번 열리는 입학 시험에 합격해야 했으며, 이 시험에는 화가들로부터는 살아있는 모델을 보고 그리기가, 조각가들로부터는 인물의 소조가 요구되었다. 그 전에 개인 아뜨리에나 지방의 적어도 130개나 있는 드로잉 학교에서 훈련받은 300명에서 400명이나 되는 학생들과 대략 100명의 화가들과 30명이나 되는 조각가들은 실력에 따라서 뽑히고 분류되었다. 선택된 자들은 드로잉 수업을 들을 자격이 주어졌지만 임시적인 조건으로 에콜에 들어왔다. 콩쿠르 데뮬라시옹(concours d'émulation)이라는 일련의 경쟁 시험들 중에서 상을 받기 전에는, 학생들은 매 학기의 3월과 9월에는 콩쿠르 데 프라스를 다시 치러야 했다. 콩쿠르 데뮬라시옹은 구성적인 스케치(essquisse peinte), 두상의 성격 묘사(tête d'expression)와 실물 모델과 석고상의 자세한 드로잉을 포함했다.

1863년 전에는 에콜이 기초 교육을 제공하지 않았기 때문에 학생들은 아카데미인들인 운영하는 개인 미술 학교에서 준비 과정을 밟았다. 비록 많은 돈은 되지 않았지만, 이러한 학교들은 대부분 선생들에게 안정된 수입을 제공했다. 응시자는 시의 또는 지방의 드로잉 학교에서 그런 견본들을 제출해야 했고 그가 비범한 정도의 진전을 보여주지 않은 한 선생은 응시자에게 동판이나 판화를 보고 그리게 하였다. 그런 다음 학생은 석고를 그리기 시작하는 것에서부터 최종적으로는 실물 모델과 작업하게 되는 진척을 보였다. 비록 이러한 단계의 설정이 모든 아카데미에서 흔한 일이었지만 파리에서는 유일하게 에콜의 콩쿠르 데 플라스에 맞게 설정된 것이었다. 애초부터 선생은 학생들을 입학시험에 준비시키기 위한 목적으로 가르쳤고 학생이 시험을 통과하게 되면 그는 팔레트라는 신비의 세계로 입문했다. 그 다음 모든 초점이 콩쿠르 데플라시옹에서 로마 상(Prix de Rome)으로 넘어 갔으며 로마 상 시험에는 주제들이 유화로 칠해졌다.

나날의 작업장 관리는 마씨에(massier)라는 감독자의 손에 달려있었고 그는 선생에 의해 선발된 상급의 화가로서 선생의 부재 시에 스튜디오의 업무들을 처리해야 했다. 그리하여 마씨에는 선생과 실습생들 사이에서 중개인 역할을 하고, 모델비나 스튜디오 유지비를 거두고, 하루하루의 스케줄 편성을 감독했다. 작업실의 분위기는 치열한 경쟁으로 인해 몹시 가열되어 있었으므로 감독자는 그 속에서 질서와 중심을 유지해 나갈 의무가 있었다. 주요한 활동과 초점은 언제나 누드 모델을 중심으로 이루어졌고 그것에 모든 진지한 학생들의 시선이 훈련되어지고 또 그들의 희망이 모아졌다.

1863년 제 2 제국의 정부는 보자르 시스템의 행정 조직에 있어서 전반적인 개혁을 단행했으며, 아카데미로부터 에콜의 주도권을 빼앗기 위해 싸웠으며 에콜을 어엿한 전문 미술학교로 바꾸어 놓았다. 이것은 아프리에 시스템을 흡수하고 개인 지도를 하는 선생들을 감원하고, 국가의 후원아래서 미술교육을 극도로 중앙 집권화 시켰다. 회화, 조각, 그리고 건축의 세 아프리에가 에콜의 구내에 설치되었고, 아카데미의 설립 이후로 만연해 있던 기술에 대한 편견이 드디어 종말을 맞게 되었다. 아프리에들은 기본적으로는 개인 미술학교와 동일한 방식으로 운영되었고 그들의 “후원자들”(혹은 “주인들”)은 실질적인 옛 교육의 목표들을 그대로 실행하고 있었다. 교육은 무료였으며 세월이 지나면서 아프리에의 입학 조건은 변해갔지만 대부분의 결정은 개별적으로 선생들한테 달려있었고 그들은 대개 관리들보다는 더 관대했다. 만일 선생에게 어떤 지원자가 전도 유망함을 보여준다고 생각되면 지원자가 “열망을 품을 수 있게” 입학할 허락해 주고 일정한 기간동안 에콜의 1층에서 석고를 보고 그리는 일에 착수시켰다. 선생은 후보자를 유심히 관찰하였고 만약 능숙함을 보여줄 경우 그를 정식으로 아프리에의 위층으로 진급시켰다. 아프리에 자체는 어색한 우애를 보여주었는데, 경쟁적인 압력은 새로 온 학생을 혹사시킨다거나 또는 기괴한 입회식을 통해 발산되었다.

비록 콩쿠르 데 플라스와 콩쿠르 데플라시옹이라는 과거의 제도는 개혁의 여파에도 불구하고 여전히 자기 입장을 견고히 지키고 있었지만, 아프리에의 상대적인 개방성이 신참자들을 위한 기회를 확장시켰으며 에콜을 국제적인 미술 교육의 중심지로 변형시켰다-그리하여 프랑스식의 교육 방법이 전세계로 유포되는 것을 권장했다(도판 1). 우리는 1863년 이후로 에콜을 두 개의 층을 지닌 조직으로서 생각할 수 있다: 한편으로는, 정식으로 로마 상으로 이어지는 콩쿠르들의 연속이 있으며 다른 한편으로는 신참자들이 실질적인 교육을 받을 수 있는 좀 더 융통성 있는 아프리에 프로그램이 있다. 응시자의 수가 늘어날수록 자연히 정식 허가를 받기 위한 조건들도 더 까다로워졌으며, 신입생들은 원근법과 해부학, 그리고 석고나 실제 모델을 재현해야 하는 시험을 통과해야만 했다. 그럼에도 불구하고 새로운 아프리에 시스템은 경쟁 시험에서 운이 없거나 로마 상에 공모할 자격이 없는 외국인들에게는 다른 가능성들을 열어주었다. 그리하여 개혁된 에콜은 토마스 이킨스(Thomas

Eakins)같은 미국인으로 하여금 장-레옹 제롬(Jean-Leon Gerome)밑에서 공부할 수 있도록 허락하였으며, 프랑스인인 앙리 마티스(Henri Matisse)가 귀스타브 모로(Gustave Moreau)의 지도를 받을 수 하였다. 그러나 이킨스와 마티스 모두가 똑같이 17세기부터 20세기까지 지속된 교수법에 노출되었다. 1863년 이후로 에콜의 교육은 그전과 같이 고대의 미술과 실제 모델을 강조했으며, 그리고 르네상스 방식을 따르는 역사화의 형식으로 나타난 이 둘의 위대한 종합을 강조하였다.

에콜의 아프리에 시스템의 성공과 인기는 직접적으로 - 1868년 로돌프 줄리앙(Rodolphe Julian)에 의해 설립된 아카데미 줄리앙(Academie Julian)의 창립에 영감을 주었고, 상업적인 조직체로서 에콜이 수용할 수 없는 응시자들과 1896년도까지 에콜에 입학이 거부됐던 여학생들을 수용하기 위해서 고안되었다. 비비엔느(Vivienne)거리와 빠사즈 대 파노라마(Passage des Panoramas)에 위치한 아카데미 줄리앙은 여러 개의 남녀를 위해 분리된 아프리에들로 구성되어있고, 학생들로 하여금 에콜에 들어가기 위한 시험을 준비하도록 편성되어있었다. 후에는 에콜과 동등한 국제적인 지위를 지닌 개인적인 라이벌로 발전했다. 줄리앙은 교묘하게 윌리엄 부게로(William Bouguereau), 귀스타브 불랑제르(Gustave Boulanger), 장-뽀 로랭(Jean-Paul Laurens), 쥘 르페브르(Jules Lefebvre)와 토니 로베르-플뢰리(Tony Robert-Fleury)와 같이 이름난 살롱 화가들을 유인하여 아카데미 운영의 주권과 교환하는 대신에 가르치게 하였다. 교수단이 살롱 심사위원으로 불가피하게 서게 되었기 때문에 줄리앙의 학생들은 자신들의 작품을 대중적으로 전시할 수 있는 데 있어서 엄청난 이득을 누렸다. 줄리앙은 실물 드로잉을 커리큘럼의 핵심으로 지정했으며 그렇게 함으로써 전통적인 인체 연구의 한계를 뛰어넘어 좋은 평판을 확립시키고자 희망하였으며, 학생들 나름의 살롱에서의 성공은 그들로 하여금 그곳에서 공부하는 주요 목적이 선망의 로마 상을 타기 위해서라는 것을 거의 망각하게 하였다.

1903년 이후 여자들은 로마 상을 타기 위한 경쟁에 참여가 허용되었고, 최초로 1911년에 경쟁을 이긴 여성은 헤벨망(Heuvelmans)라는 조각가였다. 1925년 오데뜨 포베르(Odette Pauvert)가 로마 상을 타게 되면서 회화에 있어서 성차별이 무너졌다. 1969년도까지 에콜의 모든 공식활동은 로마 상이라는 주요 연간 행사에 집중되어있었고, 그것은 에콜 학생들이 1968년 5월 8일에 학교 건물들을 사수하고 거의 두 달간이나 점령했던 사태가 벌어졌던 파리의 폭동을 뒤따른 말로(Malraux)의 개혁이 있고 나서야 금지되었다. 1903년 전에 로마 상에 지원할 자격을 갖추려면 응시자는 프랑스 남성이야 만 했고, 미혼에, 30살 이하에, 전에 콩쿠르 데불라시옹에서 일등 메달을 땔어야만 했었다. 시험중 화가, 조각가, 건축가들은 기본적으로 똑같은 절차를 따라야 했다: 스케치(esquisses)와 묘사 부분으로 구성된 두 예비시험이 있었다. 결승전에서 각 후보는 준비 단계가 주어져 36시간이라는 연속된 시간동안 불감으로 칠한 스케치를 제작해야 했었고 그것은 완성판에서 너무 멀리 벗어난 것이면 안되었다. 화가들과 조각가들은 자신들의 작품을 완성시키는 데에 72일이, 건축가들에게는 11일이 주어졌다. 응시자들은 평방 5피트 정도 되는 칸막이 된 작은 방(로지-loges)에 은둔하면서 하루종일 일했다(도판 2). 건축가들을 제외하고 로지 안으로 문서들을 집어넣을 수 없었고 실제 모델을 제외하고는 외부 방문자의 출입은 허락되지 않았다. 감시인들은 복도와 통제 구역을 쉴 새 없이 순찰하면서 응시자들이 규칙들을 확실하게 지키도록 하였다.

로마상 수상자들은(음악학교에서 양성된 음악가들을 포함하여) 1863년 이후로는 4년 동안 로마로 가는 유학 장학금을 받고 상업한 빌라 메디치에서 거주하였다. 그들은 매년 앙보이(envoi)라고 하는 진척의 증거를 선생들에게 보내야 하는 의무를 제외하고는 독립적으로 작업했다. 앙보이는 형식적인 주제를 제시하는 실물 사이즈의 인물들이나 고대나 르네상스 시대의 기념물들을 그려서 묘사하거나, 르네상스의 명작을 칠해서 묘사 하거나 또는 마지막 해에는 국가의 재산이 될 독창적인

고 기념비적인 역사화를 그리는 것으로 구성되었다. 앙보이는 에폴에서 공공적으로 전시되었고 그것은 자비생이 고전의, 그리고 르네상스의 원형을 잘 흡수하고 있는지 드러내야 했었다.

프랑스 아카데미 시스템은 고전양식의 연구와 실제 모델간의 조화를 통해 가동되었다. 1563년 피렌체에서 아카데미아 델 디세뇨(Accademia del Disegno)의 설립을 발단으로 하고 1982년 뉴욕 미술 아카데미(New York Academy of Art)의 창립 때까지, 고전주의 미술품의 모방의 실행은 언제나 공공 아카데미의 특징이 되어왔다. 석고상은 비례와 볼륨 감, 형태와 모델링의 원칙을 가르치기 위해 사용되었고, 특히 학생들이 석고상을 정확하게 재현해내기 위해서 필요로 하는 시간동안 움직이지 않고 자리를 유지했기 때문에 유용하게 여겨졌다. 추가로 석고상의 표면은 학생들이 차후에 있을 수업에서 다루게 될 실제 모델보다 더 분명하게 선과 명암을 드러냈기 때문에, 석고상은 직접 실물을 보고 그리기를 위한 적절한 연습과정으로 생각되었다.

“평면”으로부터 그리면서 받은 철저한 주입을 뒤따른 석고상의 소묘는 심차자의 훈련에 있어서 과도기적인 단계를 형성하였다. 평면으로부터 또는 인쇄나 판화-대부분 인쇄 부분들의 동판 인쇄나 석판 인쇄한 본보기판-를 그리는 작업은 학생들로 하여금 고전양식 기준들에 처음으로 노출시켰다(도판 3, 4). 도판들은 유명한 명작들로부터 복사한 해부학적인 부위들로 가득 채워져 있었고 이들은 세심하고도 끊임없는 반복으로 인해 습득되어졌다. 도판들은 촘촘하게 모인 작은 평행선들로 제작되었고 이러한 시스템은 재현의 기술로부터 파생된 것이지만 석고상이나 실제 모델을 모방하는 데에도 계속 실시되었다. 전에도 볼 수 있었듯이 이러한 실습은 예를 들면 아카데미에 입학하기 전에 다니는 교육기관이나 개인 작업장이나 기초교육기관에서 행해졌었다.

하지만 원래 석고상이나 실물 모델을 그리는 행위는 더 광범위한 이론적인 의미를 지녔었으며, 이것은 아카데미인들에 의해 자신들을 길드 작업장에서 수작업 하는 공예가들로부터 거리를 취하기 위한 목적으로 이용되었다. 이태리인들은 이러한 실습을 “디세뇨-disegno”라는 용어로 정의했으며, 이는 수작업적인 표현을 가장 덜 중요한 속성으로 삼고 있는 지성으로부터 비롯된 개념이었다. 디세뇨는 실질적인 표현을 주문하는 “아이디어”나 발명을 지시하였고 그러므로 모든 미술들이 공유하는 근본적인 뼈대였다. 페데리코 주카로(Federico Zuccaro)는 정신적인 개념인 내적인 디세뇨(disegno interno)와 실제 디자인의 윤곽인 외적인 디세뇨(disegno esterno)를 구분하였다. 어느 정도까지는 디세뇨의 사회적인 연루 관계를 알기 위해서 숙련공보다 우월한 지위를 누렸고 기술적인 능력을 지식에 종속시켰던 중국과 한국의 문인화가들의 독특한 위치에 비교해 볼 수 있다. 16세기 후반에 유럽에서 아카데미 식의 훈련을 받은 미술가들처럼 한국 화가들은 사회적으로 평민보다는 위에 그러나 귀족보다는 밑에 있는 중간 계급(중인)에 속해 있었다.

유럽의 시스템은 드로잉을 모든 미술의 근본으로 공식화했으며, 회화와 조각 그리고 건축을 숙달하는 데에 있어서 결정적인 단계로 만들었다. 드로잉 연습은 눈과 손을 훈련시켰고 판단력을 수여해주고 단련을 가르쳤다. 드로잉과 관련된 기술들은 여전히 전문적인 미술교육이나 교양 있는 아마추어 애호가와 미술을 취미 삼아 하는 애호가들의 여가 생활에 있어서 중심적인 위치에 있다. 하지만 원래 미술가들의 사회적 지위를 상승시키기 위해 이용된 드로잉과 연관된 계급에 근거한 기능에 주목하는 것은 중요하다. 드로잉은 자기 자신의 사회적 역할을 강화시키고 이상화된 미술을 자꾸만 요구하는 귀족이나 부유한 후원자와의 관계를 정상화하려는 데에 필수적이었다. 미술가들이 자주 후원자의 저택에서 일하면서 후원자의 가족과 친밀한 관계를 유지하고 가깝게 작업하는 것들의 의미한다.

디세뇨는 드로잉 실습의 아카데미한 교육 과정을 두 개의 명료한 원칙에 근거하였다: 고대양식

과 고대양식에 근거한 자연으로부터의 신중한 선택이 그것이다. 재생의 의미를 지니 르네상스라는 개념 자체의 근원이 고전미술에 대한 관심과 모방의 부흥과 밀접한 관계가 있다는 점을 상기해야 한다.<sup>8)</sup> 아름다운 것을 만들어내는 것이 르네상스의 목표였는데 이는 인체를 구체화하고 이상화시켰던 고대 조각가들의 레퍼토리에 주의를 집중시키는 것을 암시한다. 플리니우스(Pliny)가 기록한 이야기로 예시되는 창조 신화에 따르면 제우스(Zeus)는 다섯 명이나 되는 여자 모델들로부터 가장 좋은 특징들만 선택함으로써 아름다움의 창조라는 것이 결함을 지닌 현실로부터 내리는 현명한 선택의 결과라는 것을 보여주었다고 한다. 그리하여 고전적인 미술품들은 이러한 선택 작업의 옛 시범으로써 장려되었고 또한 이상적인 원형을 추구하는 당대의 미술가들에 의해 사용되었다. 이러한 “이상”은 고대 조각가들에 의해 자연의 완벽한 “이데아”가 불러들여 표현된 것으로 이해됨으로써 내적 디세뇨(disegno interno)와 관계가 있다고 볼 수 있다. 하나의 형태나 몸이 이러한 완벽함에 도달할 수 없기 때문에 자연에서 선택된 다수의 아름다운 형태들을 융합시킴으로써 상상되어졌다.

디세뇨의 이론적인 개념과 고전양식이 지닌 상상의 완벽함은 실제 모델을 보고 그리는 실습에도 연장되었다. 기술적으로 실물 드로잉 연습에서 디세뇨는 견고한 윤곽선과 평행의 획들과 교차하는 선들로 명암이 된 형태들에 의해 표현되었고, 이러한 과정은 1920년대에 베를린 아카데미에서 훈련 받고 1930년대에는 파리의 살롱전에서 활동적이었던 한국인 화가인 배운성의 1950년 작품에서도 볼 수 있다(도판 5. 6). 비록 한때 분필이 실물 드로잉을 하는 데 있어서 가장 선호된 도구였지만, 근대에 와서는 곧 연필과 목탄, 콩테 크레용이 합류하였고, 윤곽선은 여전히 드로잉의 중심적인 구성 원리로 남아있었다. 그러나 명암은 낱낱으로 구별되는 선들에 의해 명료하게 만들어지지 않고 대담하게 한 덩어리로 표현되거나 문질러졌다.

석고상에서 실물로의 교체가 일어날 때쯤이 되면 학생들로부터는 고대양식의 형태를 완벽한 소화가 기대되었다. 실물 드로잉의 영역에서는 아카데미가 생각하는 이상이라는 개념의 실질적인 응용을 제시해야 했으며 단상에 올라선 실제 모델을 완성시키기 위해서 선택적인 방법을 직접 실행해야 했다. 학생들이 모델에 집중하면서 인체의 결함들을 바로잡는 동시에 모델의 외관을 기록해야 하는 조건들을 충족시켜야 했으므로 이는 결코 쉬운 임무가 아니었다. 자연스럽게 근대에 와서는 이러한 이중적인 요구가 주는 압력은 더욱 심화됐다. 한쪽으로는 리얼리즘에 대한 강조가 “수정”이라는 과정에 대하여 불리하게 작용했고, 다른 한쪽에서는 아방가드의 많은 부분이 “원시화 하는” 이상과 어울리는 가상의 인체 축조를 주장했다. 실물 드로잉을 처음 시작하는 학생들이 실제 모델의 어떤 부분들로부터 벗어나가야 하는가 하는 문제를 벌써 안고 있었다는 사실을 감안할 때 이러한 경험이 가져다주는 혼란과 복잡함을 쉽게 상상할 수 있으며, 이런 문제들은 교과서에서 너무나 자주 무시되어졌다.

실물 드로잉은 아카데미 교육 과정의 근본적인 원리였으며, 오늘날에도 미술가들이 점차적으로 인체를 현대 시대의 존재에 있어서 느끼는 소외와 폭력을 담은 매개체로 묘사하기 때문에 서구에서는 실물 드로잉의 부흥이 또다시 일어나고 있다. 이것은 물론 자연 속에서 있는 인류의 상징으로서, 그리고 예술적인 숭고함과 장엄함의 가장 높은 이미지로서 누드를 바라본 아카데미의 이상화된 원리를 제거하는 것을 의미한다. 누드는 자연 자체를 공부하는 데에 있어서 하나의 패러다임으로 인식되었고; 누드는 수축하고 팽창하는 볼륨감과 움푹함과 볼록면을 지녔으므로 물리적인 세계를 숙달하는 과정에서 다양한 예시들을 산출해냈다. 실용적인 면에서는 실제 모델은 도표나 해골이 제공해 줄 수밖에 없는 근육이나 뼈, 그리고 건들의 실제 작용을 공부할 때 이상적이었다. 마지막으로 같은 종이 지닌 일반적인 형태들과의 깊은 확인 작업이 있었다; 사실은, 실제 모델에 대한 매혹은

인체와, 그리고 인체가 이 세상에서 누리는 특별한 위치를 반영해준다. 이러한 태도는 깊이 침투하고 있어서 아무리 비구상적인 작품이라도 그것을 수직 상태로 세워놓는다거나 혹은 기둥이나 어떤 곧은 사물이 보이면 그것에게는 자동적으로 의인화된 의미들이 부과된다. 다빈치에게 있어서 실물 드로잉은 우주의 신비를 드러내 주었고, 이러한 태도는 20세기 초에 “실물 드로잉은 감각을 날카롭게 하고, 능력을 향상시켜 주며, 지능을 자극하고 학생을 더 뛰어나고 모든 면에서 더 유능한 사람으로 만든다”라고 말한 미국의 아카데미인인 케니언 콕스(Kenyon Cox)의 진술에서도 여전히 느낄 수 있다.<sup>9)</sup>

아카데미가 디세뇨의 개념을 통해 그리고 교육 과정을 인체의 숙달에 전념시키면서 자신을 정당화시켰다고 주장 할 수 있다. 아이러니하게도 자신의 유일성을 보장하기 위해서 이러한 실습의 독점을 확실히 해야 했으며, 실물 드로잉과의 완전한 동일시는 “아카데미”라는 이름에 인체 드로잉의 전형이 주어졌다. 또한 “아카데미”이라는 용어의 사용이 남발되었고; 18세기 중엽에는 이미 아카데미의 권위에 반대하는 불만들이 적지 않게 있었는데 이는 사회적인 관계에서만 아니라 “아카데미”한 관행이 독창적인 미술의 창조를 침식시켰기 때문이었다. 하지만 인체 드로잉은 모든 아카데미와 미술학교들의 대들보가 되어왔다(도판 7). 이렇게 깊숙하게 침투된 관례 저편에 숨어있는 것은 전통적인 엘리트들이 인체에 대한 지배를 유지하려는 필요와 좀 더 근래에 와서는 성격상 사회의 질서를 전복하는 비구상적인 방법에 대한 불신이었다. 아카데미한 재현들은 분명하고, 논리적이며 쉽게 읽혀야 했으며, 대부분의 경우 지배를 행사하는 남성이나 가장이라는 주역들에 의한 구조적인 계급 제도를 둘러싸여 그것의 조직적 뿌리가 마련되었다.

“수정”이라는 아카데미한 이상과 사회의 특권 엘리트들의 이상주의적인 세계관 사이의 밀접한 유대는 문헌에서 일반적으로 널리 무시되어 왔다. 아카데미는 지배적인 교육의 이익을 대신하여 자연세계의 천박한 모방으로 고급 미술의 수준에 도달하기 어렵다는 것을 표명하였다. 고전양식이 지닌 완벽함의 표준에 따라, 현명한 아카데미인들에 의해 개선되어야 하거나 “수정”되어야 할 자연의 우연성과 그것의 영원한 불완전성은 실질적으로 문화적 엘리티즘을 위한 이론적 근거였다. “높은 이상”들을 지닌 자들에 의해 정복된 불완전한 자연은 위로부터의 지도가 필요한 “사회적으로 하위에 있는 자들”이라는 개념과 완벽하게 양립했다. 이러한 표준들을 분명히 마음에 두고 프랑스 화가인 토마스 쿠투르(Thomas Couture)가 자신의 미국인 학생인 에드워드 발렌타인(Edward Virginus Valentine)이 그린 드로잉의 윤곽선들을 조정하고 그가 그린 팔들이 “나부 가지” 같다고 주장할 수 있었을 것이다(도판 8).<sup>10)</sup>

바로 이러한 실제 모델의 육체가 지닌 소위 “불완전성”들의 조정이 아카데미한 작품들을 차별화시켜 주며 일관성과 보편성의 품채를 부여해 준다. 아카데미인들은 모델로 하여금 고전양식의 조각상들의 포즈를 취하게 지시함으로써 연습생들에게 도움을 주었고 그렇게 함으로써 현실에서 결합을 지닌 신체와 귀족적인 표준 사이에서의 대조를 확립시켰다. 귀족적인 세계관은 이상적이며 정돈되어 있으며, 시공간을 초월하는 영구적인 계급제도가 있었다. 제어하기 어려운 하위 계급을 위한 환유로서 사용된 실제 모델은 이 좁은 유토피아적인 시야의 불확실성을 노출하기 때문에, 모델의 수정을 계급 제도적인 재현이라는 시각적인 기호화에 순응시킴으로써 은연중인 위험이 중화되게 된다. 이러한 이상주의적인 질서는 아카데미 시스템 전반에서 실행되었고 가장 고등의(역사적인) 작품은 고전양식을 토대로 만들어지고 작품 구성의 중심을 차지하고 있는 것은 고상한 사회적인 명사였다. 유럽 귀족들이 국경을 초월하고 모두다 불어를 자신들의 공통언어로 사용했듯이, 아카데미들도 자신들의 세계관과 어울리는 표준과 시각적인 의미전달용 코드를 마련했다.



부랑자나 이민자, 그리고 창녀들로 이루어진 모델들이 한결같이 모두 사회의 빈곤한 집단으로부터 고용되었다는 사실은 매우 의미심장한 일이다. 물론 기단 위에 올라갔다 하면 그들은 하나의 상징적인 천체의 세계로 들어갔다. 19세기의 아카데미와 개인 스튜디오의 실물을 다루는 구역은 실제로 다른 구역들과 분리되어 있었다: 그것은 왕좌가 있는 공식 회견실이나 예배당의 신성화된 성격을 지니고 있었다(실제로 모델이 올라서는 기단은 “모델의 왕좌”라는 이름으로 불려졌다). 드로잉 수업을 지칭하는 국제적인 용어들-Life School, Life Room, Aktsaal, Salle du Modele, Scuola del Nudo-은 교육 과정에서 그것이 지녔던 신성화된 위치를 강조해 준다. 또한 이러한 성격은 드로잉에서도 나타난다. 수많은 실물 드로잉을 따라 다니는 우울한 고립된 분위기는 미술가들이 실물 모델 앞에서 느꼈던 경의와 어느 정도 대응한다.

실물 드로잉 수업이 풍기는 “성스러운 전당”의 외관을 이해하기 위한 상식적인 해석들이 몇 가지 있다: 모델들은 하얀 배경 막을 뒤로하고 기단 위에서 홀로 포즈를 취해야 했는데, 이러한 공허한 효과는 고립과 고독의 감정을 강화시켰다. 더구나 나체는 오로지 일개인을 위해 포즈를 취할 수 있었기 때문에 실물 드로잉의 비인격성은 실물 수업의 자아 의식적인 분위기에서 유출될 수 있다. 실제 모델과 처음으로 대면하게 될 때 발생하는 성적인 긴장감을 포함해서 극복되어야 할 청교도적인 구속들도 있었다. 미술을 공부하는 여학생들은 보통 실물 드로잉 수업에 들어갈 수 없었으며, 그나마 19세기 후반에 허용되었을 때에는 학생들을 위해 남자 모델에 부분적으로 천을 걸쳐놓았다. 남녀를 위해 따로 분리된 실물 수업들은 그 당시 매우 흔한 일이었다. 펜실바니아 미술 아카데미(Pennsylvania Academy of Fine Arts)의 남학생들을 위한 수업 중에 행해진 특이한 관례는 여자 모델에게 가면을 씌우는 일이었는데, 이것은 남성들의 불안정하게 주의 깊은 시선과 마주치는 일로부터 모델을 보호해 주는 동시에 모델의 신원을 비밀로 지키려는 이중의 기능을 수행하고 있었다(도판 9).

초월적인 이상을 위한 토대로서 실물 모델에 대한 강조를 상기해 낸다면, 수많은 실물 드로잉에서 표현된 무표정은 아카데미한 전통과 꽤 양립하는 것처럼 보인다. 성스러운 또는 불경스러운 문헌에서 뽑아낸 “고상한” 주제들에 대한 요구는 불가피하게도 심리적이고 미학적인 거리를 야기시켰다. 그러나 점차적으로, 과학과 사회에서의 광범위한 변화의 영향 아래, 선생들과 학생들은 개별적인 모델과 모델이 지닌 특수성을 묘사해야 할 필요성을 느꼈고, 인체 속에서 동시에 그것을 조화시키고 개인화 시키는 관계를 확립시키기 위해 새로운 전략을 찾으려는 방법으로 “이상화”의 문제를 해결하려고 노력했다. 이킨스(Eakins)는 뚱뚱한 모델의 인체를 “미화”시키기 위해서곡선의 축을 둘러싼 여러 개의 둥근 볼륨들을 사용하였다.

“수정”이 더 이상 모델의 우연적이거나 불완전한 생김새의 제거를 목표로 하지 않고 대신 이러한 생김새들을 조화시키고 그것의 특이성을 동시에 드러낼 수 있는 디세뇨를 찾으려고 시도했을 때 아카데미한 사고에 큰 변동이 일어났다. 그 당시 선임관으로 갖고 있었던 조화의 개념은 개별적인 부분들보다는 전체적인 인체의 디자인을 조절하는 것으로 구성되어 있었다. 앵그르는 자신의 학생들에게 말하기를 모든 모델은 “캐리캐쳐가 있다…모델이 크든 작든, 약하든 강하든 간에 모델의 인상을 포착하라; 화가는 관상가가 되어야 하므로 캐리캐쳐를 찾아야 한다.” 여기서 이상과 실체는 모든 인간에게 두드러진 어떤 내적인 통일성을 발견하는 과정에서 종합되었다. 이킨스는 한 번 모델의 움직임이 파악되면, “눈에 들어오는 모든 밝고 어두운 패턴을 포함하는 동작의 세부는 주된 연속적인 동작의 빠뜨릴 수 없는 부분이 될 것이다.”라고 말했다.<sup>11)</sup>

펜실바니아 미술 아카데미의 선생으로서 이킨스는 실물 모델들을 찍은 사진들의 도식적인 연출

을 통해 자신의 주장을 “동작의 선”이라는 개념을 가지고 설명했다(도판 10). 이킨스는 이러한 방법을 자신의 스승이었던 제롬(Gerome)과 보나(Bonnat)에게서 끌어내었고, 역으로 이들은 자신들의 스승들이었던 델라로쉬(Delaroche)와 꼬니에(Cogniet)로부터 이를 배웠었다. 기초적인 드로잉 수업이 인체의 개별적인 부분들을 숙달하는 데에 관여하고 있었다면, 실제 모델의 드로잉은 전체라는 개념을 가르치는 것을 목표로 삼고 있었다. 학생들은 가로 세로의 윤곽선으로 종이의 중심을 잡고 인체의 축선을 정하면서 드로잉을 시작하도록 배웠다. 그런 다음 동작의 주된 흐름을 파악하고 가법게 인체를 스케치하는 단계로 나아갔다. 신인상주의 화가 쇠라(Georges Seurat)는 독립적인 화가가 이러한 관행으로부터 어떻게 완전히 독창적인 접근 방법을 유출할 수 있는지 보여준다. 예로 든 삽화들은 그가 간결한 제스처를 유지하고 또 그것을 강조하기 위해 그림자를 대담하게 한 덩어리도 만들었다는 것을 보여준다(도판 11, 12).

미술가들의 훈련 과정에서 실물 드로잉의 역할을 이해하기 위해서는 조명에 대한 관심이 중요하다. 명암은 인체의 윤곽을 명확하게 하며 또한 예술가로 하여금 형태들의 배치를 조정할 수 있게 해주는 수단이기도 하다. 빛의 효과는 실물 드로잉의 분위기마저 좌우한다. 19세기 동안 실물 드로잉의 황금기 미술가들은 천장에 낸 채광 창이나 높게 설치한 창문을 통해 들어오는 북창으로부터 들어오는 빛 아래서 부수적인 그림자를 최소화하고 조명 조건을 안정시키면서 일했다. 조명이 일정하게 흩어진 채로 남아 있으면서 인체의 조각적인 특성들이 분명해졌다. 최근에 와서는 백열등, 형광등, 그리고 할로겐 조명이 균일하지 않는 효과들을 내기 때문에 미술가들은 과거의 조건들을 흉내내기 위해서 조사등에 의지하게 되었다. 혼돈을 일으키고 형태의 단순함을 파괴했기 때문에 절대로 양면에서 모델에 빛을 비출 수가 없었다. 몸의 각 다른 부위에 걸쳐 떨어지는 그림자는 부위들이 모두 같은 평면 위에 있다는 그릇된 인상을 준다. 또한 조명은 어떤 특정한 포즈의 표정을 바꾸어 놓거나 유지시켜 준다; 한쪽에서 빛을 비추면 명암의 체계가 그것을 강조시키며, 그 반대 방향에서 비추면 수포로 돌아가는 경향이 있다.

조명은 미리 생각해 놓은 이상에 현실을 순응시키기 위해 미술가들이 조작할 수 있는 실질적인 방법을 제시하였다. 명암의 뚜렷한 덩어리들로 향상된 동작선의 효과는 탁월했고, 선생들과 학생들은 조심스럽게 모델의 동작과 스튜디오의 빛이 서로 적합하도록 만들었다. 일단 이것이 성취되면, 학생은 폭이 넓은 평면에서 그리고, 심지어 실제 모델로부터 기본적인 움직임과 명암 체계를 추상해 나가는 수준으로까지 갈 수 있었다. 오히려 바로 이 고등 수준에서 자의식적으로 실행된 추상해 나가는 과정이 19세기 실물 드로잉과 그 전 시대의 드로잉과 비교할 때 근본적인 차이를 성립시킨다고 주장할 수 있다.

19세기의 실물 드로잉을 보면 더 뚜렷해지고 깨끗해졌다는 것을 알 수 있는데, 이는 디자인의 방향에서만 아니라 명암의 패턴을 통해서 유지되어졌다. 분명하게 눈에 띄는 형태들과 명암의 배치는 본인이 “동작의 선”이라고 부른 인체의 움직임에서 조직적인 원리의 추상적인 개념화를 따라간다. 실물 드로잉 과정에서 드러난 추상에 대한 강조 위에 모더니스트적인 기법이 설립되었다고 말할 수 있는데 이러한 생각은 디세뇨라는 개념에 이미 포함되어진 것이기도 하다.

## 한국 대학의 입학 시험

이제 본인은 한국에서의 미술 지도와 프랑스 보자르식의 방식 사이에 존재하는 유사점에 대해 논의하고자 한다. 보자르 시스템의 오래된 주입 과정을 고려한다면, 한국의 미술 어휘 속에서 많은

프랑스의 용어를 찾을 수 있다는 것은 결코 놀라운 일이 아니다: 데생(dessin) 외에도 아뜨리에(atelier), 에스키스(essquisse), 그리고 크로키(croquis)가 있다. 이러한 용어는 구세대의 한국 미술 학생들이 35년간 식민지배를 받는 기간 동안 그들이 동경에서 모셨던 일본의 선생들을 통해서 들어온 것임에 틀림없다.<sup>12)</sup> 많은 일본인 대가들이 파리의 에콜 데 보자르나 아카데미 줄리앙에서 프랑스의 대가들과 공부하면서 프랑스식 용어를 가지고 돌아왔다. 처음에는 중국어, 그리고 나서 한국어 일본의 제도를 직접적인 모형으로서 받아들였다. 비록 오늘날 대부분의 한국의 드로잉 입문서들이 이제는 그들 고유의 접근 방식을 강조하지만, 옛날의 드로잉 참고서는 오로지 일본의 것이었으며 또 그것은 보자르 전통의 권위에 호소했다. 프랑스식 용어는 아직까지도 사용되고 있으나 점차적으로 “드로잉”과 “스케치”라는 영어 단어들로 대체되고 있다.<sup>13)</sup>

1990년대 초까지 빠르면 학생들이 6학년 때부터 준비하기 시작하는 국립대학의 입학 시험은 데생이라는 세 시간의 시험으로 시작하였는데, 학생들은 그 안에 4B연필과 선적인 명암법을 가지고 고전 조각들의 석고상을 성실하게 재현해내야 했다(밀로의 비너스, 라오콘, 로마 황제의 반신상, 등등).<sup>14)</sup> 원래 이 시험은 실제 모델들로 기획되었었지만 응시자의 수가 늘어나고 표준화에 대한 필요에 의해 석고상이 실물 모델을 대체시키게 되었다. 사회의 각 분야에서는 고등 교육에 대한 수요가 증가하고 있지만 대학에 자리는 충분하지 못하다 - 경쟁 비율은 30대 1 정도가 된다. 이런 상황으로 인해 미래에서는 많은 수의 응시자들을 수용할 수 있는 필요를 만들어냈고 이것은 열 개 정도 되는 조각상들의 고정된 레퍼토리를 가지고 매년 규칙적으로 교대시킴으로써 이루어졌다. 그리하여 중학교나 고등학교에 다니는 학생들은 이런 표준화된 시리즈를 그리도록 면밀한 훈련을 받게 된다.

가정의 수입에 따라서 미래 지망생들은 학교 밖에서 대학 졸업장을 지닌 교육받은 전문가의 화실에서 개인 교습을 받을 수 있다. 보통 학생들은 선생의 마음에 드는 스타일을 발달시켜야 했고 이것은 데생 시험이 지닌 특정한 외양을 드러내야 한다는 것을 의미했다. 이런 준비는 일찍 시작하고 너무나 제도적인 체계에 융화되어 있기 때문에 사실상 그것을 깨기란 매우 힘들다. 서구에서의 아카데미 드로잉의 경우에서처럼 그러한 스타일은 쉽게 완고함에 빠져 모더니스트적인 실습에도 둔감하게 남아있다. 옳든 그르든 간에, 전통에 대한 투쟁은 언제나 젊은 세대의 특권이 되어왔지만 교육의 창조적인 가능성을 발휘할 기회가 없으면 선택권의 수는 매우 제한되어 있다. 그와 동시에 아카데미 시스템은 학생들로 하여금 자신의 눈앞에 지나가는 모든 것을 재현해 낼 수 있다는 확실한 자신감을 심어준다는 점에서 장점을 누려왔다. 학생들이 나중에 독립적인 길을 선택할 때에도 어떤 스타일이나 매체에 상관없이 자연이나 마음속에 있는 이미지를 재현할 수 있는 이러한 능력은 매우 귀중한 재산이다.

데생 외에, 회화를 전공할 학생은 미대의 교수들이 설치해 놓은 정물의 수채화나 유화(대부분의 학생들은 수채화를 선호한다)를 그리도록 요구받는 두 번째 시험을 치러야 한다. 수채화 시험은 좀 더 자유롭지만 여전히 엄격하게 완성 되어야 한다. 조각을 전공할 지원자는 먼저 데생 시험을 보고 (모든 학생들은 이 시험을 봐야 한다) 그 다음 세 시간동안 점토를 가지고 고전적인 모형을 그대로 만드는 작업이 요구된다. 그래픽 디자인과 공업 디자인 학생들은 과슈를 가지고 좀 더 양식화되고 추상적인 이미지의 구성을 해야 한다. 로마 상의 경우에서처럼 그래픽 디자인 학생은 미리 구상해야 할 주제를 지정 받는다. 하지만 여기에서는 과정과 완성된 모습에서도 상당한 정도의 확실성이 보인다.

입학 시험을 주관하는 심사관들은 300명 정도의 지원자 중에서 각 분야마다 19명의 후보자를 뽑아야 한다. 프랑스의 아카데미인들이 한때 그랬듯이 심사관들은 바닥에 펼쳐진 드로잉들의 주위를

걸어다니면서 첫 번째 커트를 하고, 중위수를 찾아 학생의 인원 비례에 의한 커브 평가를 통해 제일 높고 또 제일 낮은 점수들을 제 빨리 한쪽으로 치워놓는다. 이러한 시스템은 점차적으로 더 융통성 있게 만들어지고 있으며 대학에 따라서는 시험의 편성과 주제의 선택에 있어서 좀 더 즉흥적인 선택을 하고 있다. 글로 명시된 지침이나 성문화된 시스템이 있는 것은 아니지만, 작품을 평가하는 데에 있어서 어떤 정통적인 표준이 사용되고 있으므로 입학 시험은 아카데미한 전통에 여전히 묶여져 있다.

학과 과정에 받아들여진 학생들은 정통주의의 안정함에 둘러 쌓이게 된다. 학기초에는 작은 과제가, 학기말로 갈수록 큰 과제가 주어진다. 수업은 권위주의적인 방식으로 진행되는 경향이 있다; 교수는 일주일에 한 두 번씩 실기실을 방문하고, 각 작품을 심사하고 학생들에게 “저 코를 고쳐라” 또는 눈에 걸리는 그림의 결점들을 고치라고 권고한다. 옛날의 아카데미 시스템에서처럼 작업장에서는 교수와 학생들 간에 최소한의 비평적인 교류가 있으며 집단적이거나 그룹 비평은 아예 없다. 오로지 아카데미의 전통에서 따온 평가 기준 방식을 가진 교수의 “수정”만이 있다. 조교라고 불리어지는 지도생은 어느 정도 현대의 대학에서의 학생 조교와 비슷하지만 사실은 프랑스 아뜨리에의 마씨에와 더 가깝다. 지도생은 보통 가르치지는 않고 실기실에 교수의 부재중에만 수업을 운영할 책임을 지닌다.

3학년 2학기 때까지 학생들은 이런 시스템의 규율에 전반적으로 종속되게 된다. 이 후로는 학생들은 좀 더 독립적인 노선을 추구하고 혼합 매체와 실험할 수 있는 자유를 획득한다. 학기 중에 수업은 박물관으로의 견학이나 야외 스케치를 하기 위해서 시골로 여행을 떠나기도 한다. 이것은 1863년의 개혁 전후로 이루어졌던 프랑스의 아뜨리에 선생들의 실습과 유사하다. 1863년 이후 개편된 에콜에서처럼, 미술사는 미술교육 과정에 편입되었다. 실기실 교수들은 거의 미술사를 가르치지 않으며 이 방면의 수업은 전문적인 훈련을 받은 미술사가들에 의해 수행된다.

간혹 가다 실기실 교수들은 수업 시간에 중국화, 특히 진나라 시대의 풍경화나 인물화에 관한 책들을 가지고 온다. 그것은 한국사회에서 서구적인 스타일의 회화와 중국으로부터 물려받은 고유의 전통 사이에 깊은 긴장이 남아있음을 상기시켜 준다.<sup>15)</sup> 한국의 미술가들은 대체로 불교와 다른 동양 종교의 공통된 정신적 배경을 물려받으며, 그들의 작품은 종종 그들의 에너지와 과학기술 문명화의 자원의 투자에 관한 그들의 관심을 입증한다. 이러한 투쟁은 한국문화에서 얇은 종이 위에 먹과 채색표현의 전통적인 방식과 점점 유행하는 서구 스타일의 회화간에 대립으로 나타난다. 특히 1980년대 이후로 전통과 아방가르드는 서구 문화가 우세한 영향을 계속함에 따라 격렬한 논쟁을 계속해왔다. 2학년으로 올라와서 학생들은 한국 전통회화와 서구 스타일의 회화를 신청할 수 있는 선택이 주어지는데 이로 인해 어느 정도 한국의 문화 안에서 전통과 현대성의 균형이 유지된다. 최근에는 서구 스타일의 회화를 선호하는 경향으로 인해 대학 당국에서 한국화 분야에 할당 제도를 만들었다. 여기에 지원하는 학생들은 서구 스타일의 회화 부문에 지원한 학생들보다 낮은 점수대를 반영하기 때문에 전반적인 입학시험에서 특별한 우대가 주어진다. 그래서 한국화 부문에서 작품의 질이 낮아질 거라는 우려가 높다. 어찌되었든 한국화에 응시하는 학생수가 감소하면서 현재 한국화가 위기에 처해 있는 것처럼 보인다. 전통의 부재는 출발점이 없다는 말이므로 극복되어야 될 대상으로서라도 전통을 유지시켜야 한다는 것은 자명한 이치이다. 젊은 세대들이 정통의 시야를 잃어나가는 것을 계속하고 이해나 신념 없이 서구 스타일에 빠져든다면, 결국에는 외형만 되풀이하게 될 것이다.

그럼에도 불구하고, 역사적인 진행을 복잡하게 하는 많은 요소가 있다: 나라의 분단은 국가적인

이상과 현대 소비 사회에서의 한국의 출현에 문제가 되었다. 국가 문화 정통성의 이슈는 현대 다원론과 지역적 확장이라는 이분론의 맥락에서 폭넓게 논쟁되고 있다. 한국 미술사학자이며 비평가인 이용우는 다음과 같이 주장한다.

확실성의 문제는 한국 현대 미술의 발전에 있어 중요한 이슈이다. 이것은 서구 미술과 전통의 감상, 그리고 동양미술의 현재 위치에 대한 확실한 이해를 전제로 한다. 한국미술의 정통성과 독립적인 국가 정체성에 대한 논쟁은 특정한 것과 보편적인 것의 조화를 이루는 문제와 함께 현재 한국미술의 경향의 배경을 형성해왔다.<sup>16)</sup>

그는 전통의 분열과 정치적 격변이 “모험적인 창조적 과정”을 초래했고 사실상 특유의 동아시아 전통과 국제적인 아방가르드의 서구 문화와의 충돌에 대한 다양한 창조적인 대응들의 증거가 그의 주장을 뒷받침하고 있다.

반면에, 미술이론가이며 미술사학자인 안휘준은 한국에는 너무 많은 외국의 영향이 있으며 이는 한국의 미술가들이 고유의 전통을 현대화하는 것을 막고 있다고 주장한다. 그의 결론이 격론의 대상이 되어도 (동아시아의 미술가들은 서구 미술의 현대미술에서의 역할의 문제에 있어서 동화되기 어렵다), 그는 현재 한국의 미술교육의 진정한 이슈를 지적한다. 그는 20세기의 한국미술가들을 두 종류로 구분하는데, 한 부류는 전통미술의 가치를 한번도 이해해보지도 않은 채 그것을 거부하고, 다른 부류는 옛 대가들의 작품을 성실하게 복제한다고 했다. 첫 부류의 미술가들은 진정으로 “한국적인” 스타일을 만들어내지 못할 것이며 두 번째 부류는 원래의 한국미술의 형성에 결정적이었던 창조적인 충동을 결핍하고 있다. 이상적으로는 한국미술가들은 전통 한국미술로부터 영감을 받은 혁신적인 형태들을 연구할 필요가 있다. 어떤 희생을 치르더라도 꼭 “전통적”인 것을 피하기보다는 미술가들은 그것을 완벽하게 이해할 시도를 해보고 그것을 기초로 삼아 그 위에 현대적인 체계를 세워야 한다. 서구 스타일을 다루기 위한 안휘준의 처방은 절충적인 입장을 선택하여 국가적인 이상, 특히 “한국적”이라고 부를 수 있는 이상들에게 어울리는 특색들을 선택하여 받아들여자는 것이었다.<sup>17)</sup>

안휘준은 더 나아가서 대학에서 한국미술사에 대한 교육이 불충분하다는 사실을 한탄한다. 서양 미술사 수업이 지배적이게 된 이유는 한국의 미술사학자들이 서구의 대학에 노출된 결과 때문이라고 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 결과적으로는 학생들의 관심을 한국적인 것보다는 서구 스타일의 문화형식에 두기를 부추겼다고 할 수 있다. 미술가들이 여러 가지의 선택 가능성의 장단점을 토의하면서 이러한 대립의 정도는 더욱 심화되고 있다 - 이번 회의를 구성 한 것도 이러한 압력들의 존재를 입증시켜 준다고 생각한다. 두려운 것은 무능함이 건실한 작품을 대체시키고, 무분별한 독창성의 추구와 빨리 결과를 보려는 욕심이 기술의 상실과 국가적인 인재의 낭비로 이어질 것이라는 점이다.<sup>18)</sup>

모든 근대국가들은 자신들의 국민들에게 지역적이고 세계적인 정체성을 심어줄 탈 기술적이고 탈 식민지적인 선견이 필요하다. 지구의 생존은 각 공동사회가 자신들의 가치관을 소중히 하는 동시에 공공장소에서 개방적인 토의를 허용해야 한다는 것을 요구하고 있다. 모든 사람들은 자신들의 운명을 조정할 수 있다는 꿈을 유지해야 하며 그리하여 다른 사람들의 해방에도 힘쓸 수 있도록 격려해야 한다. 이것은 자기자신에 대한 이해와 역사에 대한 지식을 요구하며, 이런 지식은 역사의 밝은 부분뿐만이 아니라 어둡고도 손상된 부분들까지도 받아들여야 한다. 세계화된 시대는 우리인생

의 바로 옆에서 각기 다른 전통들이 존재 할 수 있게 해주고 우리가 그것을 원하는 대로 다룰 수 있게 해준다. 본인은 진정으로 인문주의적인 미술은 아카데미한 전통의-특히 진나라 그림처럼 국가적 기억의 한 부분이 된 것이라면-절대로 거부 할 수 없으리라고 본다.

관찰자로서의 내가 주목하는 것은 서구와 동양의 전통이라는 두 개의 다른 방향으로부터 아카데미 미술에 대한 담론이 이상하게도 한 점으로 집중된다는 것이다. 서구에서의 부활은 오랜 기간동안의 아카데미한 개념에 대한 거부의 결과로서 일어났으며 이는 만연하고 때로는 공허한 추상의 문맥 속에서 새롭게 다시 한번 등장했으며, 한국에서는 국가의 문화적인 변혁의 부름 속에서 잔여적으로 버티어 나갔다. 하지만 어떤 스타일을 지지해야 하는가에 대해서 어려운 선택을 하는 대신 단지 모든 선택권들이 공존하게 하고 그 중 어느 하나도 독점적인 것으로 옹호하지만 않으면 안 될까? 체계적인 지도법에 대해서 오직 그것이 사고의 독립성과 개인적인 표현을 성취하기 위한 방법으로 사용될 때만 찬성한다. 스타일은 문화적으로 코드화 되었고 다른 사회학적이고 정치적인 요소들과 떼어 낼 수 없는 관계에 있으며, 어떤 사회도 규율과 개인성 사이에 있는 여울을 항행해 나가는 것을 배우면서 집합적인 스타일은 불가피하게 유행하게 된다. 독립적인 서양의 화가들은 오래 전에 비서구적인 미술의 업적을 발견하였고 아카데미의 우월성이라는 개념과 또 고전주의적인 모델을 비고전주의적인 형태들과 결합시킴으로써 그것을 우월성이라는 대화에 끌어들었다. 보기에는 “영원한” 전통들이 역사적인 변화들과 일치하여 과격하게 변하는 것처럼, 지금 우리에게 필요한 것은 개인적인 정체성이라는 의식을 포기하지 않은 채 국경을 초월한 세계적인 대화이다.

## *French Academic Training and Art Education in Korea*

Albert Boime

Professor, Dept. of Art History, UCLA

In preparation for the twenty-first century, global reforms are under way in every corner of education, in the fine arts no less than in the physical sciences. A residual conflict remains in the arts between the traditional desire for the expression of a coherent style – whether it be regional or national – and for the diversity that is the hallmark of the contemporary world and its disappearing territorial frontiers. At the same time, the appeal of many options over and against binary alternatives has as its core the memory of traditions which constitute the starting point for the multiple manifestations radiating from it. Since art teaching takes place most often these days in a university department, art-making cannot be separated from general intellectual inquiry or from thought about what it means to be an artist living in the present. University art departments are increasingly regarded as training grounds for a cultural profession of real importance – hence their entanglement in the debate over their global or national role.

As everyone in this audience knows, Japan's intense pressure to suppress Korean life and history and efface Korean identity in the 1930s and 1940s naturally led to a nationalist reaction of equal intensity in the period following liberation. The issue of Korean identity, however, was again disrupted by the two occupying forces of the U.S.A. and the Soviet Union deployed along the divide of the 38th parallel to shore up their respective spheres of influence. The outbreak of war in 1950 further delayed social and political stability, and reinforced the urgency of achieving national unification through self-initiated means. Although these events help explain cultural nationalism and the search for the expression of an authentic national style, it may very well be that at this stage in global history nationalism itself is an outmoded concept, rendered anachronistic by the transnational economy and the globalized media and communications of the satellite era.

The peculiar geographical and political circumstances of Korea created the context for its unique cultural development. Trapped between the powerful entities of China and Japan, it was subject to their hegemonic spell at any given time. During the modern period of upheaval and Westernization, Japan seized the initiative to emerge as the dominant power in East Asia. Fending off both China and Russia in the first decade of the twentieth century, Japan ultimately annexed Korea in 1910 and ruled over it until the end of World War II. During these thirty-five years, Korean culture now evolved twice removed from its formerly insulated internal historical development, warped by Japanese colonial rule which was itself the distorted outcome of its accelerated renovation. The centralizing Japanese administration brought about sweeping changes in Korean society, with Korea becoming a testing ground for Japanese imperialism, a rehearsal for

Japan's own uprooted society undergoing drastic change. Like contemporary American space scientists anxious to work out utopia on Mars, Japan exploited Korea as its model society – subject as both marketplace for commerce and for new ideas. Korea's proximity to Japan allowed the Japanese to bind it strategically and economically to the mother country.

The current crisis in art education in Korea may be traced in part to the sudden impact of Japan's version of Westernization and Korea's own delayed historical evolution. The mass system of public education decisively affected Korean daily life, designed to prepare young Koreans to accept colonial rule as they learned useful vocational skills. As in other realms of existence, Korea's cultural institutions experienced the shock of a once familiar, if perennially hostile, neighbor acting in an unfamiliar way. In the past, Korea had transmitted Buddhism to Japan and its sculptors, painters, and ceramists molded Japanese Buddhist culture and even taught Japanese artists and craftspeople. Now Japan embarked on a holy mission to spread Westernized culture throughout the empire. Japan's use of uniform systems to replace administrative chaos during the last century of Tokugawa rule was modeled after other centralized administrations in Europe. Perceiving the heavy investment of the French state in bureaucratizing the organization of the Fine Arts in France, Japan adopted the official academic style, then tempered by the brighter light and color of Impressionism. This was more or less the preferred international style of the Western elites at the time, and in adopting it for the Tokyo Bijutsu Gakko (Ecole des Beaux-Arts de Tokyo = Tokyo School of the Fine Arts) the Japanese authorities clearly imagined that they were modernizing their art in conformity with the latest Western mode.

Thus while in the West a growing avant-garde attacked the classicizing system of the French Academy and other schools modeled after it, in Japan it enjoyed a kind of late flowering identified as "Western-style painting" – a term derived from the European-inspired system and bequeathed to Korean art education. As in other realms of institutional transformation, Japan imported educators and advisers from abroad to inculcate their younger generations with the latest Western-type ideals. Many of these younger artists also went abroad to continue their studies, and returned to become the teachers of the next generation. Parisian-trained Japanese opened private studios in Tokyo and in the Kyoto-Osaka area.<sup>1)</sup> Meanwhile, the government-sponsored Tokyo School of Fine Arts, founded in 1887, revamped its curriculum in 1896 in line with the French academic system.<sup>2)</sup> It instituted a quadrennial teaching program whose first year was devoted to drawing from the plaster cast, the second to drawing the live model, the third to oil painting including copying in oil from Western masterpieces, and the fourth and final year to independent work. Students in painting were admitted on the basis of a drawing trial and a test of general knowledge, a practice that was extended by the Japanese in art departments of Korean public schools and private academies run by European-trained Japanese masters.<sup>3)</sup> Although a minority of Korean students overcame severe obstacle to

1) *Paris in Japan : The Japanese Encounter with European Painting*, eds. S. Takashina and J. T. Rimer, with G. D. Bolas, The Washington University, St. Louis, 1987, p. 53.

2) Ibid; F. Régamey, "L'Enseignement des Beaux-Arts au Japon," *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. 6, July-December 1899, p. 321. After World War II, the school was again overhauled and in 1949 the school was absorbed into the Faculty of Fine Arts of the University of Arts of Tokyo (Tokyo Geijutsu Da aku), its current title. I am grateful to Miura Atsushi of The University of Tokyo for this information.

3) Kim Youngna, "Artistic Trends in Korean Painting During the 1930s," unpublished manuscript, pp. 4, 6.



travel to Europe and the United States to study Western style painting, the majority of Korean painters studied at the Tokyo Bijutsu Gakko or Tokyo School of Fine Arts, and they were given preference in the institutional positions upon their return to Korea. By the 1930s, most advanced Korean art students were trained in Japan as if taught in a Western art academy.<sup>4)</sup>

The period following the March First Movement – a massive protest of March 1919 against the social injustice and brutal tactics of Japanese colonialism and a plea for national independence – resulted in some relaxation of colonial control in the safe area of culture which nevertheless fostered the development of Korean educational and cultural institutions.<sup>5)</sup> One outcome was an annual exhibition known as the *Sonjon*, established by the Japanese in 1922 in emulation of their own annual imperial exhibition (*Teiten*), the state art display modeled in turn after the French official art Salon.<sup>6)</sup> At this point, the French connection may well have served as a safe means of displacing Korean antagonism towards the colonial rulers by a celebration of Western-style oil painting. The French cachet remained a viable Western outlet long past the liberation, as seen in the label that the “Ecole de Seoul” – a popular avant-garde association founded in 1975 – chose for itself.<sup>7)</sup>

Perhaps this also explains the persistence of the French academic tradition in Korean art pedagogy long past liberation, although conventional wisdom has it that the intense Japanese indoctrination or the love of Confucian discipline has left their mark on Korean art instruction. But the persistence of the French academic tradition elsewhere in the world remains a striking feature of world culture: in the founding of the The New York Academy in 1982, devoted to reviving the French Academic system, and in the contemporary teaching of this system by disciples of Frank Reilly at the Art Students League, the French tradition continues to be an inseparable component of artistic pedagogy.

The profound appeal of this system rested on a powerful combination of theoretical and practical foundations. French academic instruction was broken down into constituent divisions and the student was required to master every step before proceeding to the next. In music, even the most avant-garde composer would be unthinkable without previous mastery of the scales and arpeggios. Nam June Paik, the so-called “cultural terrorist” who innovated in performance and video arts, was thoroughly trained in music long before he tipped over a piano. The skills required in painting are no less different than those needed to play the violin or the piano, and the Academy stressed rigorous training with this parallel in mind. The art school serving the system was the Ecole des Beaux-Arts on 14, rue Bonaparte. Prior to 1863, the Ecole presented an anomalous image: it did not actually provide basic instruction, but ministered mainly to advanced students engaged in competition for the official prizes. Such prizes were crucial to artistic status, delivering visual practice from the taint of bohemianism and legitimating it as a socially meritorious profession.

4) Kim Youngna, *Art of Twentieth-Century Korea*, Seoul, 1988, p. 64.

5) A C. Nahm, *Korea, Tradition and Transformation*, Elizabeth, NJ, 1988, p. 224.

6) Kim Youngna, “Artistic Trends in Korean Painting,” p. 8

7) “The Origin of the Ecole de Seoul,” *Ecole de Seoul*, Gallery Kwan-hoon, Seoul, 1985, n.p. As early as 1957, however, the French abstractionist movement *Art Informel*, or Informalism, exercised an important influence on young Korean artists. Lee Yongwoo states that the widespread antipathy to Japan and to the partitioning of Korea – helped create positive sense of affinity with French culture in postwar Korean society. See Lee Jongwoo, *Information & Reality: Korean Contemporary Art*, The Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 1995, pp. 15-17

Aside from theoretical courses in anatomy and perspective, drawing instruction was offered for two hours daily by a rota of academicians to specially qualified pupils. To qualify for this course the student had to pass a semiannual entrance examination known as the *concours des places*, a test requiring a drawing after the live model from the painters and a modeled figure from the sculptors. Out of around 300-400 students previously trained in private ateliers and/or provincial drawing schools, approximately 130 – 100 painters and 30 sculptors – were selected and classed by order of merit. Those chosen were then eligible for the drawing course, but they entered the Ecole only on a provisional basis. Every semester, in March and September, they had to repeat the *concours des places* until they won a prize in the series of competitions called the *concours d'émulation*. These included the *esquisse peinte* (compositional sketch), the *tête d'expression* (character study of a head), and meticulous drawings of the live model and the plaster cast.

Since prior to 1863 the Ecole did not offer elementary training, the student had to matriculate for more preparation in the private art schools run by Academicians. Although not lucrative, these schools provided a steady source of income for a majority of the masters. An applicant presented a portfolio of samples executed in municipal or regional drawing schools, and unless he showed an unusual degree of development, the master set him to copying from engravings and prints. The student then progressed to working from the cast and ultimately to the live model. Although this sequence was common to all academies, in Paris it was uniquely geared to the Ecole's *concours des places*. The master aimed from the outset at preparing the student for the entrance exam, and once the student passed he was initiated into the mysteries of the palette. Now emphasis was shifted to the *concours d'émulation* and the Prix de Rome, trials in which the subjects were painted.

The workshop's day-to-day administration was in the hands of the *massier*, or monitor, an advanced artist appointed by the master to manage the affairs of the studio in his absence. The monitor thus served as broker between the master and the apprentices, collecting fees for the model and studio upkeep and supervising the organization of the daily schedule. The atmosphere in these workshops was heated by the intense competition, and it was the monitor's responsibility to maintain order and focus. The principal activity and focal point at all times was the nude model, upon whom all serious students trained their sights and rested their hopes.

In 1863 the government of the Second Empire enacted widespread reforms in the administrative structure of the Beaux-Arts system, wresting control of the Ecole from the Academy and transforming it into a full-fledged professional art school. It accomplished this by assimilating the atelier system and undercutting all those who taught privately, thus centralizing the teaching of art to a greater degree under the aegis of the state. Three ateliers of painting, sculpture, and architecture were installed on the premises of the Ecole, finally ending the prejudice against craft that had pervaded the system since the founding of the Academy. The ateliers were essentially run along the same lines as the private art schools and their "patrons" (or "bosses") retained the old objectives of practical instruction. Instruction was free, and although rules for admission to the ateliers varied somewhat over the years, usually the decision rested with the individual masters, who often acted more generously than the administration. If a master thought an applicant demonstrated promise, he gave him leave to "aspire" and requested him to work for a time after the casts on the ground floor of the Ecole. The master kept a close watch on the aspirant, and if he showed proficiency

he would be promoted to the atelier proper upstairs. The atelier itself represented a kind of uneasy fraternity, where the competitive pressures were vented on the newcomer in the form of hazing and sometimes grotesque initiation rites.

Although the old system of *concours des places* and *concours d'émulation* remained entrenched in the aftermath of the reforms, the relative accessibility of the ateliers broadened opportunities for neophytes and transformed the Ecole into an international center of art education – thus intensifying the diffusion of French methods of instruction around the world (Fig. 1). We may think of the Ecole after 1863 as a two-tier organization: on the one hand stood the Ecole proper with series of contests leading to the Prix de Rome, and on the other, the more flexible atelier program, where tyros received their practical training. Not surprisingly, the Ecole's requirements for official admission became increasingly difficult as the number of applicants rose, with newcomers having to pass tests in perspective and anatomy, as well as in reproductions of the cast and live model. Nevertheless, the new atelier system offered possibilities to those who fared poorly in competition and also to foreigners ineligible for the Prix de Rome. Thus the reformed Ecole allowed the American Thomas Eakins to study with Jean-Léon Gérôme and the French Henri Matisse to take direction from Gustave Moreau. Both Eakins and Matisse would have been exposed, however, to the same basic teaching taught since the seventeenth century and which continued well into the twentieth century. The Ecole's teaching after 1863, no less than before, stressed the antique and the live model, and their grand synthesis in the form of history painting following a Renaissance mode.

The success and popularity of the Ecole's atelier system directly inspired the creation of the Académie Julian by Rodolphe Julian in 1868, a commercial enterprise designed to accommodate the overflow of applicants to the Ecole as well as female students who were refused entrance to the Ecole until 1896. The Académie Julian, located in the rue Vivienne and the Passage des Panoramas, consisted of a series of separate ateliers for men and women, and were organized to prepare students for the Ecole's entrance requirements. Eventually, it developed into a private rival of equal international stature. Julian ingeniously enticed renowned Salon painters like William Bouguereau, Gustave Boulanger, Jean-Paul Laurens, Jules Lefebvre, and Tony Robert-Fleury to teach in exchange for shares in the operation. Since the faculty inevitably sat on the Salon juries, Julian's students enjoyed tremendous advantages for the public display of their work. Julian made life drawing the core of his curriculum in the hopes of establishing a reputation for excelling in traditional figure studies, although the relative Salon success of his students made them almost forget that their main purpose in studying there was to win the coveted Prix de Rome.

After 1903, women were permitted to compete for the Prix de Rome, and the first female to win the competition was a sculptor named Heuclmans in 1911. Not until 1925, however, when Odette Pauvert gained the Prix, did the sex barrier in painting give way. All of the official activities of the Ecole still converged on the major annual event of the Prix de Rome until 1969, when it was suppressed by Malraux's reforms following the Parisian uprisings of 1968 in which Ecole students seized their buildings on May 8 and occupied them for nearly two months. To qualify before 1903 one had to be a French male, unmarried, under thirty years of age, and had to have previously won a first medal in the *concours d'émulation*. The contest essentially followed the same procedure for painters, sculptors and architects; there were two preliminary trials consisting of *esquisses* (sketches) and a definitive competition. For the final heat, each

candidate was obliged to produce a preliminary painted sketch in a single stretch of thirty-six hours and not digress too far from it in the definitive version. Painters and sculptors had seventy-two days to complete their projects, architects one hundred and ten. The candidates entered cubicles (*loges*) of around fifteen feet square and worked in seclusion for the entire day (Fig. 2). Except for the architects, they were not allowed to introduce documents into the *loges*, and no visitors, save for the live model, were permitted. Guardians constantly patrolled the corridors and entrances to the area to insure that *logistes* adhered to the regulations.

Winners of the Prix de Rome (including musicians trained at the Conservatory) received a four-year (after 1863) traveling scholarship to Rome where they resided at the magnificent Villa Medici. There they worked more or less independently, except for the obligation to send the annual *envoi*, or proof of progress, to the masters. These included life-size figures suggesting a conventional theme, drawn copies of antique or Renaissance monuments and fragments of old master pictures, a painted copy of a Renaissance masterpiece, and for the final year, an original monumental history painting that became the property of the state. *Envois* were publicly exhibited at the Ecole and had to demonstrate that the pensioner was absorbing the qualities of classical and Renaissance prototypes.

The academic system in France was driven by the study of the antique and its interface with the live model. Imitation of the works of classical antiquity has always been the hallmark of the public academy, from the inception of this practice in the Accademia del Disegno founded in Florence in 1563 right through the founding of the New York Academy of Art in 1982. By then, the cast was supposed to teach principles of proportion, volume, form, and modeling, and especially useful because they were immobile and maintained in position for as much time as the student needed to represent them accurately. Additionally, casts were seen as the appropriate preliminary study for drawing from life, since the surfaces of casts more clearly revealed line, light, and shadow that the student was to encounter in flesh during subsequent sessions with the live model.

The cast formed the transition stage in the neophyte's training, following a thorough indoctrination in drawing from the "flat." Drawing from the flat or printed plates – usually an engraved or lithographed model sheet of parts of the body – first exposed the student to the details of classical norms (Figs. 3, 4). The plates were filled with anatomical units copied from well known masterworks that had to be mastered by meticulous and incessant repetition. They were executed in tiny parallel lines closely packed together, a system derived from reproductive techniques but which carried over into the copying of casts and the live model as well. As previously seen, this practice generally occurred in some pedagogical forum prior to entrance into the academy, a private workshop or primary school, for examples.

Originally, however, the drawing of cast and live model had a broader theoretical significance that academicians exploited to distance themselves from manual craftworkers in guild workshops. Italians defined the practice with the term "disegno," a concept deriving from the intellect whose manual expression was its least important attribute. It designated the "idea" or invention that ordered its practical expression, and was thus the fundamental framework common to all the arts. Frederico Zuccaro distinguished between a *disegno interno* – the mental concept – and the *disegno esterno*, the actual outline of a design. To a certain degree the social implications of *disegno* could be compared to the distinctive position of the literati artists in the Chinese and Korean tradition, who subordinated technical competence to knowledge and enjoyed a

status superior to the artisan. As in the case of the academically-trained artist in late 16th-century Europe, the Korean artist belonged to the middle class (*chungin*), socially situated above the commoner but below that of the aristocracy.

The European system soon formulated drawing as the foundation for all the arts, making it the crucial stage of mastery in painting, sculpture, and architecture. The exercise of drawing trained the eye and hand, conferring judgment and inculcating discipline. The skills associated with drawing are still central to professional art education as well as to the leisure of the cultivated amateur and dilettante. But it is important to emphasize the class-based functions associated with drawing that initially served to elevate the social status of the artist. This was necessary to normalize relations with the aristocratic or wealthy patron who increasingly demanded an idealized art to aggrandize his or her own social role. This further meant working closely with the artist who often labored in the patron's residence and enjoyed intimate relations with his or her family.

*Disegno* underlay the academic course on drawing instruction based on two unequivocal principles: the antique and a circumspect selection from nature based on the exposure to the antique. It should be recalled that the origin of the very notion of the Renaissance, or rebirth, was bound up with the revival of interest in, and imitation of, classical art.<sup>8)</sup> The aim was to produce the beautiful, and this implied a focus on a repertoire of ancient sculptures which supposedly incarnated the idealized human body. According to the myths of creation exemplified in Pliny's account of Zeuxis, who selected the best features from five female models, the production of the beautiful represented the outcome of a judicious selection from flawed reality. Thus the classical models were promoted as the ancient demonstration of this selection process, to be used in turn by living artists seeking the ideal type. This "ideal" was related to the *disegno interno*, since the ancient sculptors were understood to have invoked and expressed the "idea" of the perfection of nature. No single form or body could attain to this perfection, and thus it had to be imagined by conflating a multitude of beautiful forms selected from nature.

The theoretical notion of *disegno* and the imaginary perfection of the antique extended into the practice of drawing from the live model. Technically, *disegno* was realized in the life drawing exercises by hard contours and the forms shaded with parallel strokes and cross hatchings, a process still seen in the work of 1950 by the Korean artist Bae Un-Sung, who trained in the Berlin academy in the 1920s and was active in the Paris Salons in the 1930s (Figs. 5, 6). Although chalk was once the preferred graphic instrument for life drawing, it was joined in the modern period by pencil, charcoal and conte crayon, with the contour remaining the central organizing principle. Shading, however, was often massed and rubbed in rather than articulated in individuated lines.

By the time this shift from the cast to life had occurred, students were meant to have totally assimilated the antique forms. It is in the realm of life drawing that the academy had to demonstrate the practical application of its notions of the ideal, putting into practice the selective method of perfecting the imperfect live model that stood on the posing platform. It was no easy task, for students had to accomplish this while concentrating on the model, correcting the bodily deficiencies at the same time as they were recording the

8) C. Goldstein, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, 1996, p. 137

likeness of the model. Naturally, the pressure of this dual demand became increasingly intense in the modern period. On the one hand the emphasis on realism militated against the process of “correction,” and on the other, a sizeable part of avant-garde insisted on an imaginary construct of the human body in line with a “primitivizing” ideal. Given the fact that the new student of life drawing already faced the problem of having to decide at what points he or she should deviate from the live model, it is easy to imagine the confusion and complexities of the experience which are only too often passed over in the texts.

Life drawing was the keystone of the academic curriculum, and is presently enjoying a revival in the West as artists increasingly portray the human body as the vehicle of alienation and brutalities of modern existence. This implies, of course, drastic elimination of the idealizing principle of the Academy, that envisioned the nude as the symbol of the human species in a state of nature and the clearest image of artistic nobility and grandeur. It was perceived as the paradigm for the study of nature itself; the forms of the body, with their contracted and expanded volumes, concavities and convexities, yielded the greatest variety of examples for mastery of the physical world. On a practical level, the live model was ideal for studying the actual functioning of muscle, bone, and sinew that could only otherwise be furnished by charts or skeletons. Finally, there was the profound identification with the forms generic to the species; the fascination with the live model reflects, in fact, the interest in the human body and its unique status in the world. So entrenched is this orientation that even a non-figurative work placed on a vertical axis, or for that matter, a column or any upright, is automatically charged with anthropomorphic significations. For Leonardo, life drawing revealed the mysteries of the universe, an attitude still felt in the statement by the American academician, Kenyon Cox, who commented early in this century: “Life drawing sharpens the senses, broadens the powers, and stimulates the intelligence, making the student a finer and in every way a more efficient being.”<sup>9)</sup>

It may be claimed that the Academy legitimized itself through the concept of *disegno* and by committing its curriculum to mastery of the human figure. Ironically, to guarantee its exclusivity it had to insure its monopolization of the practice, and its total identification with life drawing gave the name “academy” (*académie* in French) of this type of figure drawing. It also led to the pejorative use of the term “academic”; already by mid-eighteenth century there were significant complaints against the authority of the Academy, both in general social terms and because its “academic” practice undermined the creation of original art. But drawing the human figure has always been the mainstay of all academies and art schools (Fig. 7). Underlying this entrenched convention is the need of traditional elites to maintain control over other human bodies and the distrust in more recent times of non-figurative approaches as inherently subversive of the social order. Academic representations had to be clear, logical, easily readable, and structured around a compositional hierarchy of human protagonists most often dominated by a male hero or patriarch.

Generally ignored in the literature is the intimate link between the academic ideal of “correction” and the idealist world view of privileged social elites. The academy spoke for the dominant interests in teaching that high art is unattainable by the slavish imitation of the natural world. Nature’s contingency and eternal imperfections that must be improved and “corrected” by the wise academician in accordance with an

9) K. Cox, “The Museum and the Teaching Art in the Public Schools,” *Scribner’s Magazine*, vol. 52, 1912, p. 127.

antique standard of perfection was in a very real sense a rationale for cultural elitism. Mastery of a defective nature by those with “higher ideals” was perfectly compatible with the notion of “social inferiors” who needed guidance from above. It is surely with this standard in mind that the French painter Thomas Couture could adjust the contours of the drawing of his American pupil, Edward Virginus Valentine, and claim that the arms resembled “sticks of wood” (Fig. 8).<sup>10)</sup>

It is precisely this adjustment of so-called “imperfections” in the live model’s body that sets academic works apart and bestows upon them an air of consistency and universality. This was facilitated for the trainee by ordering the model to strike the poses of the antique statues and thus establish a comparison in reality between a disadvantaged body and the aristocratic standard. The aristocratic world view is idealist and orderly with a perpetual hierarchy that transcends time and space. The live model as a metonym for the noble classes exposes the inauthenticity of this narrow utopian view, and its adjustment neutralizes its implicit threat by being made to conform to the visual semiotics of hierarchic representation. This idealist order was carried through the entire system, with the highest (historical) work displaying a noble personage, modeled on the antique, occupying the composition center. Just as the European aristocracy transcended national frontiers and spoke French as their universal language, so the academies achieved a standard model of emulation and visual code of communication appropriate to its global perspective.

It is significant that the models employed invariably came from the poorer groups in society – vagrants, immigrants, and prostitutes. Of course, they entered a symbolic celestial realm when they climbed on to the modeling platform. The life section in the nineteenth-century academies and private studios was physically separated from other areas: it had the sanctified character of a throne room or chapel (indeed, the model stand was referred to as the “model-throne”). The international terms for the life drawing class – Life School or Life Room, Aktsaal, Salle du Modèle, Scuola del Nudo – points up its consecrated place in the curriculum. This character is revealed also in the drawings: the mood of depressed isolation that haunts so many life drawings in part corresponds to the reverence artists experienced before the live model.

There are common sense explanations for the “sacred shrine” appearance: the models posed alone on the stand against a white backdrop, and this blank effect reinforced the feeling of separation and solitude. Nudes, moreover, could only pose in private, and the impersonality of the life drawing may emanate from the self-conscious atmosphere of the life class. There were puritanical constraints to overcome, including the sexual tension that occurred in the initial encounters with the live model. Here it may be noted that female art students were not generally admitted to life drawing sessions until late in the nineteenth century, and even then the male model had to be partially draped for them. Separate life classes for each sex were not uncommon at the time. One unusual practice in the male spaces of the Pennsylvania Academy of Fine Arts was to mask the female model, thus serving the double function of protecting her from encountering the ambivalently studious male gaze while keeping her identity secret (Fig. 9).

When we recall the emphasis on the live model as the basis for a transcendental ideal, the remote look expressed in so many of the life drawings may seem quite compatible with the academic tradition. The requirement for “noble” subjects drawn from sacred and profane literature inevitably encouraged a

10) A. Boime, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven and London, 1980, pp. 449-450.

psychological and aesthetic distance. Gradually, however, under the impact of broad scientific and social changes, masters and students felt the need to render the individual model and its peculiarities, but they attempted to solve the problem of “idealization” by finding novel strategies of establishing relationships within the figure to both harmonize and individualize it. Eakins employs a series of rounded volumes oriented around a curvilinear axis to “beautify” the figure of his obese model.

A great shift in academic thought occurred when “correction” no longer aimed at eliminating accidental or imperfect features of the model, but instead attempted to find the *disegno* that could both harmonize these features and reveal their singularity. The preconceived notion of harmony then consisted of an adjustment of the total figural design rather than that of individual parts. Ingres told his students that in every model “there is a caricature ... Grasp the physiognomy of a model, whether he be large or small, weak or strong; the painter must be a physiognomist, so look for the caricature.” Here the ideal and the real are synthesized in the discovery of some inner coherency peculiar to every human being. Eakins once declared that once the model’s movement was grasped, “every detail of the action will be an integral part of the main continuous action,” including the predominant light and dark pattern.<sup>11)</sup>

As a teacher himself at the Pennsylvania Academy of Fine Arts, Eakins demonstrated his point with a “line of action” in schematic renditions of photographs taken from live models (Fig. 10). Eakins derived this method from his French teachers *Gérôme* and *Bonnat*, who in turn learned it from their masters *Delaroche* and *Cogniet*. Whereas elementary drawing instruction was concerned with mastery of individual parts of the body, the drawing of the live model aimed in part at inculcating the idea of the whole. Students were taught to begin by centering the sheet with horizontal and vertical guidelines, and by locating the figure’s line of axis. They then proceeded to determine the main flow of action and lightly sketch in the figure. The Neo-Impressionist painter, *Georges Seurat*, shows how an independent artist could derive from this practice a wholly original approach. The examples illustrate indicate that he retained the succinct gesture and massed in his shadow to accentuate it (Figs. 11, 12).

Concern for lighting is crucial to an understanding of the role of life drawing in the training of artists. It is the light and shade that defines the figure, and the means by which the artist controls the disposition of the forms. The light of effect also governs the mood of life drawings. During the nineteenth-century – the “Golden Age” of life drawing – artists worked in north light which bounded in through a skylight or high-placed window, minimizing accidental shadows and stabilizing lighting conditions. As the lighting remained constant and diffuse, the sculptural qualities of the figure emerged. More recently, incandescent, fluorescent, and halogen lighting give uneven effects and artists have to rely on spots to simulate the conditions of the past. The model could never be lit from two sides, for this would create confusion and destroy the simplicity of the forms. A shadow falling across different parts of the body creates the false impression of being on the same plane. Lighting also alters or sustains the action of a particular pose; lit one way, the system of light and shade accentuates it, while lit from the opposite direction it tends to nullify it.

Lighting represented a practical means by which an artist could manipulate reality to conform to a preconceived ideal. The line of action augmented by distinct masses of light and shade was paramount, and

11) A. Boime, “American Culture and the Revival of the French Academic Tradition,” *Arts Magazine*, vol. 56, May 1982, p. 98.



masters and pupils carefully made the model's action and the studio light conform to each other. Once this was accomplished, the student could draw in broad planes, even to the point of abstracting the essential movement and light and dark system from the actual model. Indeed, I would suggest that it was precisely the advanced degree to which the abstracting process was self-consciously exercised that constituted the essential difference between nineteenth-century life drawing and that of anterior epochs. The nineteenth-century life drawings display increased sharpness and cleanliness, sustained not only by the direction of the design but by the light and shade patterns. The clearly distinguished forms and light and dark disposition seem to trace an abstract conceptualization, what I have called the "line of action" or organizing principle of the figural movement. It may very well be that the modernist enterprise was founded on the academic emphasis on abstraction in the life drawing process – an idea already contained in the notion of *disegno*.

#### Korean Universities' Entrance Exam

Now I want to discuss some parallels between Korean art instruction and French beaux-arts methods. Given the long indoctrination in this system, it is altogether unsurprising to find a number of French terms in the Korean art vocabulary; in addition to *dessin*, there is *atelier*, *esquisse*, and *croquis*. These terms evidently came via the Japanese instructors with whom the older generation of Korean art students studied in Tokyo during the thirty-five year colonial rule.<sup>12)</sup> Many Japanese masters had studied in Paris with French masters either at the Ecole des Beaux-Arts or the Académie Julian, and brought back the French terminology. First China and then Korea took the Japanese institution as a direct model. Although most contemporary Korean drawing manuals now stress indigenous approaches, older drawing manuals were almost exclusively Japanese and invoked the authority of the Beaux-Arts tradition. The French terminology is still in use, but is gradually giving way to English words such as "drawing" and "sketch."<sup>13)</sup>

Until the early 1990s, the entrance exam, for which students began to prepare for as early as the 6th grade, begins with a three-hour trial known as the *dessin* (pronounced *dessan*) in which the student had to faithfully reproduce in soft pencil (4B) and linear shading a plaster cast of a classical sculpture (the Venus of Milo, the Laocoön, as bust of a Roman emperor, etc.).<sup>14)</sup> Formerly, live models may have been employed, but with the growing pool of applicants and the need for standardization the bust replaced the live model in the colleges of fine arts. The limited number of places in the universities could not meet the growing demand for advanced education in all areas, with a ratio of about 30 to one in the fine arts. This created a

12) The French-trained Japanese sculptor and poet, Takamura Kotaro, used the term *dessin* in reference to Rodin's drawings. See Takamura Kotaro, *A Brief History of Imbecility*, tr. Hiroaki Sato, Honolulu, 1992, p. 205. French words were systematically employed in texts written by two founders of the Tokyo School of Fine Arts, Kuroda Seriki (in France 1884-1893) and Kume Kenchiro (in France 1886-1893), both students of Raphael Collin at Paris. Upon their return to Japan, they directed the area of oil painting at the Tokyo School of Fine Arts. A selection of terms they used includes *dessin*, *étude*, *esquisse*, *atelier*, *tableau*, as well as the English "sketch." I am grateful for this information to Miura Atsushi of the University of Tokyo (his letter of 15 September 1998).

13) I owe this information to Hyung-min Chung of Seoul National University and Yi Song-mi of the Institute of Korean Studies.

14) The entrance test at Seoul National University has now been redesigned to allow for a more creative approach, using still-life elements that the student can arrange to suit his or her disposition. Nevertheless, the plaster cast is still used in other universities.

need for accommodating larger numbers of applicants by maintaining a fixed repertoire of about ten sculptures which were rotated every year. Thus students in middle and high schools are carefully trained to draw this standardized series.

Depending on family income, the would-be art student can also receive private tutoring outside of school in the atelier of a trained professional with a college diploma. Generally, the student had to develop in a style that appealed to their teachers and this meant displaying a certain look associated with the *dessin* trial. This preparation begins so early and is so integrated into the institutional system that it is hard to break with it. As in the case of academic drawing in the West, the style could easily lapse into rigidity and remain impervious to modernist practices. Whether rightly or wrongly, the struggle against tradition has always been the prerogative of the younger generation, but without scope in the creative potential of teaching the number of options are limited.

At the same time, the academic system enjoys the advantage of instilling in the student absolute confidence to reproduce anything that passes before his or her eyes – an ability to sketch quickly and accurately that which one sees or imagines. No matter what style or medium students eventually choose on their independent path, this ability to faithfully reproduce an image in nature or in the mind is an invaluable asset.

In addition to the *dessin*, there is second trial in which the student is requested to do either a watercolor or oil (most students prefer the watercolor) of a still-life set up by the university art professors. There is more freedom in the watercolor exam, but still must be tightly executed. It is called *su-che-wa*. Candidates for sculpture first take the *dessin* test (everyone is obliged to participate in this trial) and are then required to recreate the classical model in clay during three hours. Student of graphic design and industrial design have to do a compositional study in gouache, a more highly stylized and abstract image. As in the case of the Prix de Rome, the student of graphic design is assigned in advance a theme to compose. Even here, however, there is a high degree of uniformity in the execution and final appearance.

The juries for the entrance examination must pick ten candidates in each area out of a possible 300 applicants. As French academicians once did, the jurors walk around the drawings spread out on the floor and make a first cut, grading on a curve with the highest and lowest scores quickly set aside in the search for the median. The system is gradually becoming more flexible, and depending on the individual university there is increasing improvisation in organizing the trials and selecting the subjects. Although though there are no written guidelines or codified system, some kind of traditional prototype is used to evaluate performance and thus the entrance exam remains tied to the academic tradition.

Students accepted in the program are enveloped in the security of traditionalism. Small projects are assigned at the beginning of a semester and larger projects toward the end. Teaching tends to be couched in an authoritarian style; the professor visits the class once or twice a week, examines each work, and admonishes students to “fix that nose” or some other perceived graphic flaw in the effort. As in the older academic system, there is a minimum of critical exchange between studio professor and student and certainly no collective or group criticism. There is only the “correction” of the professor, whose method of measuring quality would seem to derive from the academic tradition. A monitor (known as the *cho-gyo*) serves to organize the studio, roughly akin to a Teaching Assistant in the modern university but in fact is

closer to the *maître* of the French atelier. The monitor actually does no teaching and is only responsible for managing the class in the absence of the studio professor.

Until the second semester of the junior year, the student is almost entirely subjected to the discipline of the system. At that time, he or she attains more freedom to pursue an independent course and experiment with mixed media. During the school year, classes go on field trips to museums and also travel into the countryside for outdoor sketching. This follows a similar practice of the French atelier masters both before and after the reforms of 1863. As in the reformed Ecole after 1863, art history has become incorporated into the fine arts curriculum. Studio professors, however, rarely teach art history; rather this part of the program is carried out by professionally-trained art historians.

On occasion, the studio professor might bring to the class books on Chinese painting, especially landscapes and figures from the Chin Dynasty. It reminds us that there remains a profound tension in Korean society between Western-style painting and the indigenous tradition inherited from China.<sup>15)</sup> Korean artists generally inherit a common spiritual background in Buddhism and other eastern religions, and their work often attests to their concerns about the investment of energy and resources in a technological civilization. This struggle expresses itself in Korean culture in the conflict between traditional methods of *sumi* ink and light color rendering in rice paper and the growing appeal of Western style painting. Especially since the 1980s tradition and the avant-garde have been intensely debated as the presence of Western culture continues to be a pervasive influence. During the sophomore year, students of fine arts have a choice of applying to Korean Traditional Painting or Western-style painting, thus maintaining some kind of balance in Korean culture between tradition and modernity. Recently, the tendency has been to favor Western-style painting, and anxious authorities have had to fix a quota for the area of Korean-style painting. Students applying for these places may even be given special preferences on the general entrance exam, since they often indicate lower scores than the students who tend to gravitate to the section of Western style painting. Hence there is concern that in the Korean-style painting area there will a drop in the quality of the work. In any event, it would seem that traditional painting is at risk at the present time as the numbers of applicants to Korean-style painting keep dwindling. It is a truism that it is necessary to retain tradition even as something to go beyond, for with its absence there is no starting point. As the younger generations continue to lose sight of tradition and plunge into Western styles without understanding and conviction, they may end up merely replicating the outward forms.

Nevertheless, there are many factors at work to complicate the historical process : the division in the country that problematizes the national ideal and the emergence of Korea as a modern consumer society. The issue of the legitimacy of a national culture is widely contested in the context of the binarism of modern pluralism and regional expansion. The Korean art critic and poet, Lee Yongwoo, claims that the

question of authenticity is a key issue in the development of Korean contemporary art. It presupposes a clear understanding of Western art and an appreciation of the traditions and current status of Eastern art. Arguments about the legitimacy of Korean art and its independent national identity,

15) Chewon Kim and Lena Kim Lee, *Arts of Korea*, Tokyo, 1974, pp. 11-18, 259.

together with the problems of achieving a harmony between the specific and universal, have formed the basis of current trends in Korean art.<sup>16)</sup>

Lee claims that the disruption to their tradition and political upheavals have generated an “adventurous creative process,” and in fact the evidence of a variety of creative responses to the clash between an ethnic East Asian tradition and an international avant-garde Western culture tends to support his assertion.

On the other hand, the controversial art theorist and art historian An Hwee-Joon claims that there are too many foreign influences in Korea, preventing Korean artists from modernizing the native tradition. Although his conclusions are subject to heated debate (the younger generation of East Asian artists are hardly unified on the question of the role Western aesthetics should play in contemporary art), he does point to a real issue in Korean art instruction at the present time. An distinguishes between two types of Korean artists in the twentieth century, those who reject the traditional art without ever having understood its values and those who are trained to faithfully copy the works of ancient masters. The first category of artists will never be able to forge a truly “Korean” style, and the second lack the creative impulse indispensable to the formation of an authentic Korean art. Ideally, Korean artists need to construct innovative forms inspired by traditional Korean art. Rather than try to flee the “traditional” at all costs, artists should attempt to thoroughly understand it and then attempt to build a modern edifice on its foundations. An’s recipe for dealing with Western styles is to take an eclectic position, selecting those features that are suitable to the national ideal, an ideal that can be recognized as “Korean”.<sup>17)</sup>

An Hwee-Joon further laments the fact that there is insufficient teaching of Korean art history in the universities. Western art history classes predominate, probably an outcome of the exposure that Korean art historians received in Western universities. Nevertheless, the result has been to encourage the interest of students in Western-style cultural forms rather than Korean. The conflict seems to be growing in intensity as artists debate the pros and cons of the various options – even the organization of this conference, I believe, attests to its pressures. The fear is always that incompetence will substitute for solid work, that the quest for originality and the desire for quick results will lead to a loss of skill and a squandering of the national talent.<sup>18)</sup>

All modern nations need a post-technological and post-colonial vision that will inspire their populations with both a local and global sense of identity. The survival of the planet requires that each community cherish their values while yet allowing for open discussion of differences in the public space. All peoples need to maintain a vision of themselves in control of their destinies and thus encourage efforts for the liberation of the rest. This requires self-understanding and a knowledge of history, a knowledge that accepts the dark and tarnished as well as the bright sides of that history. The global age allows for the presence of each other’s tradition in our immediate lives, to do with it what we like. It would seem to me that an authentic humanistic art can hardly refuse the role of the academic tradition, especially when it is as much a

---

16) Lee yongwoo, *Information & Reality*, p. 12.

17) An Hwee-Joon, *The Problems of Modern Korean Art*, Seoul, 1992, pp. 4,6,8.

18) Suk Chul-Joo, “One Should Not Concentrate on Immediate Results,” *The Monthly Art Magazine: Wolgan Misool*, March 1997, p. 53. This journal represents a conservative point of view.

part of the national memory as Chin dynasty painting.

What I, as a spectator, observe is a curious convergence of discourse on academic art coming from two different directions in the Western and Asian traditions. The Western revival occurs in the wake of a long period of refusing the academic concept and once again appears fresh in the context of rampant and often empty abstraction, while in Korea it constitutes a residual persistence in the face of calls for national cultural transformation. But rather than have to make hard choices about what style to espouse, why not simply allow all options to coexist so long as none of them is advocated as the exclusive one? I am sympathetic to systematic instruction, but only as a means to achieve independence of thought and personal expression. Style is culturally coded, and is inseparable from other sociological and political factors, and when any society learns to navigate between the shoals of discipline and personal expression its collective style will inevitably follow. Independent Western artists long ago discovered the achievement of non-western art, questioning the academy's notion of superiority and engaging it in dialogue by joining the classical model with nonclassical forms. What we now need is a global dialogue that transcends national borders without yielding up our sense of personal identity, just as seemingly "timeless" traditions alter radically in accordance with historical change.

I wish to express my gratitude to the following persons for their help in the formulation of this project: Ho-ik Chang, Susan Chin, Hyung-min Chung, Doho Suh, Judy Yin, Carl Goldstein, Young-na Kim, Miwon Kwon, Donald McCallum, Miura Atsushi, and Song-mi Yi .

## LIST OF ILLUSTRATIONS

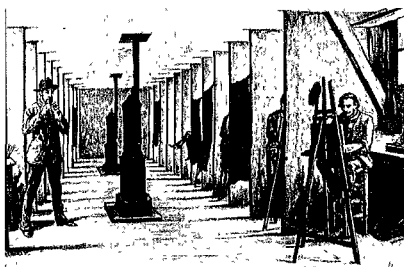


Fig. 1  
Alexis Lemaistre, *En loges pour le Concours d'Esquisses* Reproduced in his *L'École des Beaux-Arts*, Paris, 1889, p. 385

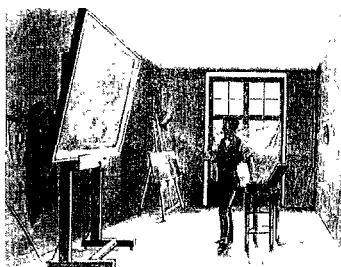


Fig. 2  
The Prix de Rome logiste in his cubicle for the definitive project. Published in *L'Illustration*, 1854

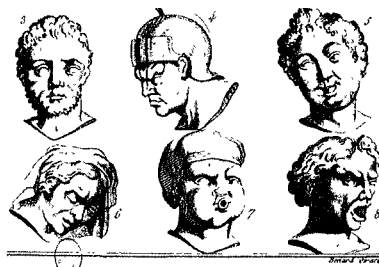


Fig. 3  
G ard de Laireesse, *Detail of a Model Sheet* Reproduced in his *Le grand livre des peintres*, 2 vols. Paris, 1787, I, Pl. 3



Fig. 4  
Bernard Romain Julien, *Drawing Model*, lithograph after a drawing by L n Cogniet.

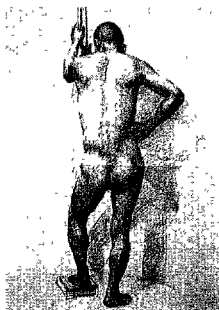


Fig. 5  
Bae Un-Sung, *Life Drawing*, pencil, 1950. Present whereabouts unknown



Fig. 6  
Bae Un-Sung, *Life Drawing*, pencil, 1950. Present whereabouts unknown\*



Fig. 7  
Luis Melendez, *Self-Portrait*, 1746. Mus  du Louvre, Paris



Fig. 8  
Edward V. Valentine, *Study of the Live Model with Corrections by Thomas Couture*, charcoal, 1860. Valentine Museum, Richmond, Virginia



Fig. 9  
Thomas Eakins, *Seated Nude Woman Wearing a Mask*, ca. 1859-1860. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

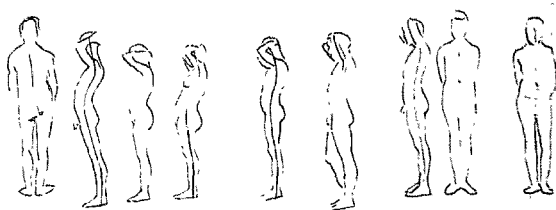


Fig. 10  
Thomas Eakins, Line reductions of photographs of the nude model to indicate "line of action."

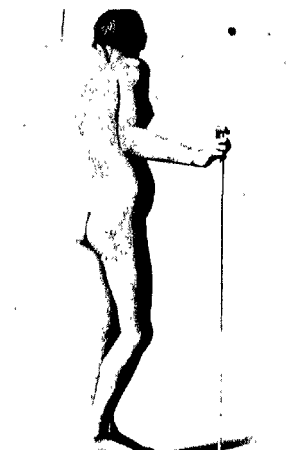


Fig. 11  
Georges Seurat, *Nude Woman with Baton*, charcoal, 1878-1879. Private Collection, Paris



Fig. 12  
Georges Seurat, *Man in Top Hat*, cont  crayon, 1884-1886. Private Collection, Paris