

# 근대기 한국과 중국의 미술사 서술 고유섭(高裕燮)과 텡구(滕固)를 중심으로

정수진

## I. 고유섭과 텡구: 한국과 중국 미술사학의 개척자

鄭秀珍

전남대학교  
예술대학 강사  
서울대학교  
고고미술사학과 박사  
중국근대미술사

20세기 초반의 우리나라와 중국은 외부로부터의 충격과 내적인 변화로 촉발된 사회의 급격한 변혁을 겪고 있었다. 근대적 학문 체제의 정립 역시 이 시기에 시작되었는데 서구와 일본으로부터 도입된 새로운 학문 가운데는 미학과 미술사학이 있었다. 이 시기 소수의 한국과 중국 학자들은 조국의 미적 특질을 규명하고자 노력하였으며 자국의 미술사를 연구하고 서술하기 시작하였다. 이 학자들 가운데 양국에서 가장 주목받는 학문적 성과를 이룬 인물로는 각각 고유섭(高裕燮, 1905~1944)과 텡구(滕固, 1901~1941)를 들 수 있다.

고유섭은 1905년 인천에서 태어나 인천공립보통학교와 보성고등보통학교를 졸업하고 1925년에 경성제국대학(京城帝國大學) 문과에 입학하였다. 그리고 1927년에는 법문학부 철학과에 진학하여 미학과 미술사를 전공하였다. 그는 한국인으로서

\* 이 논문은 2020년 한국연구재단의 지원으로 수행된 연구임(과제번호:NRF-2020S1A5B5A17091337).

\*\* 필자의 최근 논저: 「중일전쟁시기(1937-1945) 소수민족 소재의 사생화」, 『미술사학보』 59, 2022. 12: 「기운생동(氣韻生動)과 'Rhythmic Vitality」, 『미술사와 시각문화』29, 2022. 5.

는 최초로 대학에서 미학미술사를 전공한 학자였으며 학사논문으로 콘라드 피들러(Conrad Fiedler, 1841~1895)의 미학 이론을 분석한 「예술적 활동의 본질과 의미(藝術的 活動の本質と意味)」를 썼다. 졸업 직후에는 3년 동안 경성제대 미학 및 미술사연구실에서 조수로 일했다. 이후 1934년부터 개경박물관과 인천시립박물관의 관장을 역임하면서 1944년 작고할 때까지 우리나라 미술사학의 초석을 다진 독보적인 연구 성과를 이루었다.

팅구는 1901년 장쑤성 바오산현(江蘇省 寶山縣, 현재 상하이 바오산현)에서 태어나 1918년 장쑤타이창성립제사중학(江蘇太倉省立第四中學)을 졸업하였다. 그리고 1919년에 일본으로 유학을 떠나 도쿄의 독어불어언어학교(德法語言學校)에서 2년간 독일어를 학습한 후 1921년에 도요대학(東洋大學)의 문화학과에 입학하여 1924년에 졸업하였다.<sup>1</sup> 그는 귀국한 이후 상하이미술전과학교(上海美術專科學校)와 기타 여러 학교에서 학생들을 가르치는 한편 미술 동인 천마회(天馬會)의 회원, 국민당 장쑤성당부집행위원(江蘇省黨部執行委員) 등으로 활동하였다. 그는 1930년 일본을 거쳐 독일로 유학을 떠나 독일의 프리드리히빌헬름대학(Friedrich Wilhelm University, 현재의 훔볼트대학 Humboldt University of Berlin) 철학과의 박사과정에 입학하여 미술사를 전공하였다. 1932년에 박사학위를 취득하고 귀국한 텡구는 미술계와 고고학계의 다양한 연구회에 종사하는 한편 1938년에는 항저우(杭州) 국립예술전과학교(國立藝術專科學校)의 교장에 부임하였다. 그는 1941년 뇌종양으로 40세의 나이에 사망하였으나 중국의 초기 미술사학계에 탁월한 업적을 남겼다.

고유섭과 텡구는 대학에서 미술사학을 전공한 각국 최초의 전문가였으며 동시기 자국에서 가장 뛰어난 미술사학자로 인정받고 있다. 두 학자는 각자의 조국이 근대기의 격동을 겪고 있던 위태로운 시기에 태어나 전통 한학(漢學)의 기초를 익힌 위에서 구와 일본으로부터 도입된 철학과 미술사학 등의 인문학을 학습하였다. 이들은 전통 서화, 건축, 조각, 공예품들을 미술이라는 새로운 프레임으로 바라보고 분석하여 조국의 미술사를 서술하였다. 이 과정에서 자국미술사의 시기를 구분하였으며 조국을

1 텡구는 도요대학의 문화학과를 졸업하였는데 1932년 훔볼트대학 박사학위 취득 자격시험 시에 제출한 자필이력서에는 '예술학'을 공부하였다고 쓰여 있으며 1935년의 논문 출판 시에 쓴 이력서에는 '예술학과 역사학'을 전공하였다고 썼다. 李雪濤, 「有關滕固博士論文的幾份原始文獻(中)」, 『美術研究』(2017.4), p.47.

대표하는 미술 분야를 선정하였다. 아울러 동시기 동아시아 지식인들의 과제였던 민족문화 정체성의 규명을 위해 노력하였고 왜곡된 근대화 과정을 견고 있던 조국에서 외세를 극복하기 위한 고민도 가지고 있었다. 즉 이들은 학자로서의 시대적 사명을 미술사학을 통해 수행하고자 하였다는 공통점을 가지고 있다.

본고의 목표는 이 두 학자의 연구 성과를 분석하여 이들이 구상한 미술사학은 어떤 것이었는지 그리고 거기에 내포된 시대성은 어떤 모습이었는지 그 양상을 파악함에 있다. 이를 통해 궁극적으로 동아시아 미술사학의 태동기에 대한 포괄적 이해를 높이고자 한다. 이를 위하여 본고는 우선 20세기 초반 미술사학이 발아될 수 있었던 각국의 학문적 토양을 살펴보고, 두 학자의 연구 성과를 동시기성에 중점을 두어 고찰할 것이다. 구체적으로는 두 학자의 미학 연구, 양식사적 방법론의 미술사 연구, 불교미술로 보는 문화전파의 관점을 차례로 살펴볼 것이다. 이를 통하여 우리나라와 중국의 초기 미술사학에서 나타나는 동아시아의 동시적 특성을 추출하고자 한다.

## II. 20세기 초반 한국과 중국 미술사 연구의 토대

20세기에 들어 한국과 중국에서 발아되기 시작한 미술사학은 동시기 서구와 일본의 학문을 발판으로 하여 성장하였다고 할 수 있다. 특히 근대기 서구와 일본의 철학, 사학과 미술사학은 한국과 중국 미술사학 성립의 토대를 구축하는 바탕이었다. 따라서 고유섭과 텅구의 미술사학을 이해하기 위해서는 이 시기 서구의 사상과 이를 도입한 일본의 철학, 사학 및 미술사학의 성격 파악이 선행되어야 한다.

르네상스 이후 신(神)이 아닌 인간에 대한 관심을 축적한 서구의 사상은 19세기에 이르러서는 과학의 발달과 더불어 실증적 증거를 바탕으로 하는 경험을 중시하게 되었다. 특히 프랑스의 철학자 오귀스트 콩트(Auguste Comte, 1798~1857)가 정립한 실증주의는 초월적인 사변(思辨)을 배격하고 관찰과 실험으로 검증이 가능한 지식만을 인정하려는 태도로 이후의 사상계에 폭넓은 영향을 끼쳤다. 또한 대중의 구심점이었던 종교의 자리를 국가(state)가 대신하게 되면서 국민의식 또는 민족의 개념이 중시되었으며 이는 역사학의 성장으로 이어졌다. 콩트의 실증주의는 종교의 틀 안에서 인류를 해석하던 역사학을 사료의 검증을 중시하는 경험론적 학문으로 변화시켰다.

이런 사상적 흐름 위에서 19세기 독일의 학자들은 역사학의 접근법은 ‘과학적’이어야 한다고 주장하면서 역사학을 ‘역사적 과학(Geschichtswissenschaft)’이라고 명명하였다. 훔볼트대학의 교수였던 랑케(Leopold von Ranke, 1795~1886)는 역사학자란 과거를 평가해서는 안 되며 과거에 어떤 일이 벌어졌었는지를 명료하게 보여줘야 한다고 역설하였다. 그는 사료(史料)에 대한 비판적 분석방법론을 역사 연구의 모델로 사용하였다. 그런데 1871년 독일제국의 성립 이후 독일의 역사학계는 민족주의 담론을 제국 성립에 따른 필연적인 이론 또는 민족 통합을 정당화시키는 논리로 만들어갔다. 즉 이들은 독일을 열강으로 부상시키기 위한 역사학의 정치 개입을 정당하게 여겼다. 랑케는 서구 이외의 국가들은 자연사(natural history)만을 가지고 있다고 보아 유럽사를 중심으로 문명사를 구성하였다. 이러한 랑케의 주장은 역사학자들로 하여금 문명사와 자연사의 이분법적 시각을 갖게 하였으며 이후 유럽중심주의, 민족주의, 국가주의 사학에 많은 영향을 행사하였다.<sup>2</sup> 이에 의해 랑케의 가치중립적 사료 비판의 방법론은 제국주의의 확산에 기여하는 변용을 겪게 되었다. 이처럼 근대기 서구의 역사학은 19세기에 대두된 ‘국민국가’라는 특별한 국가 형태의 이념과 긴밀한 관련을 맺으며 발전하였다.<sup>3</sup> 즉 역사학자들은 자민족의 고유성을 강조함으로써 국민국가의 역사적 기반을 제시하려고 노력하였다. 그리고 국민국가를 중심으로 한 서구, 특히 독일의 역사학은 1870년 이후 일본을 거쳐 아시아로 전파되었다.<sup>4</sup>

메이지(明治)시기(1868~1912) 일본은 서구 특히 독일의 학문과 제도를 적극적으로 학습, 수용하였다. 1887년에 도쿄제국대학은 랑케학파의 학자 리스(Ludwig Riess, 1861~1928)를 사학과의 교수로 초빙하였다. 리스는 권력국가이상론 등 랑케의 방법론이 일본 역사의 서술, 일본의 국민국가 형성과 더 나아가 제국의 구축에도 적용될 수 있음을 제시하였다.<sup>5</sup> 이후 객관주의를 표방한 실증사학은 일본 관방 사학의 하나로 자리 잡았는데 이 역시 근본적으로는 황국사관을 선양하는 기제였다.<sup>6</sup> 즉 실증사학은 봉건적인 구사학(舊史學)을 개조한다는 명분으로 메이지 정부의 사상적

2 임상우, 「과학적 역사학과 국가주의 역사서술」, 『역사학보』224(2014. 12), p.95.

3 이진일, 「근대 국민국가의 탄생과 ‘국사’- 동아시아로의 학문적 전이를 중심으로」, 이신철 편, 『동아시아 근대 역사학과 한국의 역사인식』(선인, 2013), pp.30-39.

4 위의 논문, p.19.

5 G. Iggers and E. Wang, *A Global History of Modern Historiography* (Harlow: Pearson Longman, 2008), p.144.

6 정현백, 「일본 근대 역사학의 형성과 서구 역사학의 영향 그리고 개화기 조선- 트랜스내셔널 전이를 중심으로」, 『한국사학사학보』27(2013. 6), p.445.

도구가 되었다.

그런데 이 시기 서구 문명사학의 기저에는 자연과학적 관념에서 비롯된 사회진화론이 있었다. 사회진화론은 사회의 장기적 변화를 진화 혹은 진보라는 관점에서 설명하는 다양한 이론의 총칭이다. 이는 문명사학과 결합하여 ‘모든 문명은 진보의 과정에 있으며 그 차이에 따라 문명과 야만, 개화와 미개의 차이가 있다’라는 인식을 생성하였다. 사회진화론은 당시 동아시아 각국에서 당면과제였던 ‘부국강병에 의한 근대화과 자주독립’을 동시에 달성하게 하는 최신 사회과학 이론으로 인식되어 크게 환영받았다.<sup>7</sup> 일본은 이 이론을 ‘우승열패와 적자생존’이라는 제국주의 침탈사상을 정당화시키는 이론으로 받아들였다.<sup>8</sup>

한편 20세기 초 독일에서는 랑케사학을 비판하는 ‘문화사학’이 대두되었다. 랑케의 제자였던 부르크하르트(Carl Jacob Christoph Burckhardt, 1818~1897)와 람프레히트(Karl Gotthard Lamprecht, 1856~1915)가 문화사학을 주창하면서 독일의 역사학은 새로운 방향으로 전개되었다. 람프레히트의 관점 역시 철저하게 국가 중심적이었는데 단 그는 국가의 핵심은 그 정치 기구가 아닌 문화에 있다고 주장하였다. 일본에서도 람프레히트의 문화사관과 신칸트학파의 역사철학의 영향으로 문화사학이 흥기하기 시작하였다.<sup>9</sup>

이처럼 일본의 근대 사학은 객관주의적 실증사학, 문명사학 그리고 문화사학이 차례로 발전하였으며 그 기저에는 사회진화론적 인식과 그에 기초한 식민사관이 있었다. 그리고 이러한 일본의 근대 사학은 미술사학의 형성에도 토대가 되었다.

동아시아의 미술사학 연구 역시 일본에서 선행되었으며 이는 서구 방법론의 도입으로 이루어졌다. 근대적 미술사를 기초한 인물로 평가받는 빙켈만(Johann Joachim Winckelmann, 1717~1768)은 미술 작품의 역사성을 설명하려 시도하였다. 빙켈만은 문화의 핵심이 시각 예술품에 의해 표현되고 소통된다고 생각하였으며, 미술사란 미술품을 단선적이고 발전적인 역사의 체계 내에서 추적해야 한다는 인식을 가지고 있었다. 그 역사적 체계란 예술 양식의 발전적인 순서를 기원, 성장, 발

---

7 우남숙, 「사회진화론의 동아시아 수용에 관한 연구: 역사적 경로와 이론적 원형을 중심으로」, 『한국동양 정치사상사연구』10 (2011. 9), p.117.

8 윤건차, 「사회진화론 수용의 비교사적 검토- 일본의 사회진화론과 그 영향」, 『역사비평』32 (1996. 2), p.313.

9 일본 역사학의 칸트 철학 수용 상황에 대해서는 한서석, 「일본 근대화에서의 칸트 철학 수용과 그 토착화」, 『일본학보』25 (1990. 11), pp.49-115 참조.

전, 몰락이라는 진화론적 유기성에 비유한 것이었다.<sup>10</sup> 그리고 이러한 인식은 헤겔 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770~1831)에 의하여 계승되었다. 헤겔은 미학을 진화론적 역사관으로 파악하여 고대부터 현재까지의 예술의 개념을 설명할 수 있다고 여겼다.<sup>11</sup> 헤겔에게 한 국가의 예술은 종교, 법, 풍습, 과학, 기술 등과 마찬가지로 그 '국가정신'의 진화 단계를 반영하는 분야였다. 그리고 헤겔에게 미술사는 시간과 장소에 따른 양식의 변화를 개인 또는 집단정신 변화의 상징으로 해석하는 학문이었다. 따라서 그에 의해서 미술사는 '시대정신(Zeitgeist)'을 구현할 수 있는 학문으로 정립되었다.

미술사학에서 이러한 기본적 관념은 이후에도 이어졌으며 학자들은 한 시대의 특성을 추정할 수 있는 중심 요인을 찾으려고 시도하였다. 예를 들어 양식사의 정립자인 뵐플린(Heinrich Wölfflin, 1864~1945)의 학설은 두 '역사적 시기'의 작품들을 비교 분석하여 예술 작품, 취향, 제작법, 정신성의 진화론적 발전을 설명하는 이론이다.<sup>12</sup> 아울러 뵐플린은 '모든 것이 모든 시대에 가능한 것이 아니다'라는 입장에서 양식개념을 시대정신과 더불어 민족적 유형으로 파악하였다.<sup>13</sup> 즉 근대적 학문으로서의 미술사학은 '민족'을 하나의 유형적 단위로 보는 시각을 자연스럽게 적용하였다.

일본은 서구의 이러한 미술사학을 도입하여 19세기 말엽부터 자국미술사를 연구하였으며 이와 더불어 중국과 한국 미술사학의 체계적 서술도 각 나라보다 선행하여 실시하였다. 그리고 한국과 중국의 학자들은 일본의 선행 연구를 토대로 각자의 입장을 정립하게 되었다. 이렇게 동아시아의 각국에 수용된 미술사학은 실증주의에서 싹튼 과학적 인식인 양식사적 방법론, 제국주의와 결합한 사회진화론적 관점과 그 위에서 형성된 민족주의 사상 등이 복합적으로 내재된 학문이었다고 할 수 있다.

10 Donald Preziosi, *Art of Art History* (New York: Oxford University Press, 2009), p.14.

11 헤겔은 다윈 이전의 철학자이지만 그의 자연철학에서 이미 진화론적인 사유를 시도하고 있으며 동시에 진화론적 사유의 한계를 넘어서고자 하였다. 최준열, 「진화론적 사고에서 바라본 헤겔의 자연관과 인간 이해」, 『철학논집』30 (2012), p.69.

12 Donald Preziosi, 앞의 책, p.151.

13 뵐플린의 '바로크'에 대한 새로운 시각에는 민족주의적 인식이 내재하고 있다. 독일에서는 1870년대부터 바로크에 대한 관심이 고조되고 있었으며 미술사학자들은 바로크의 건축과 회화를 본격적으로 연구하기 시작하였다. 그런데 바로크에 대한 이러한 관심은 고대와 중세에 이은 자연스러운 연구 대상의 전이가 아니라 당시 제국으로의 통합이라는 독일의 정치적인 환경에 의한 것이었다. 즉 바로크의 재조명은 신생 제국이었던 독일에서 민족주의적 정서와 동반하며 고조되었던 사조였다. Evonne Levy, *Baroque and the Political Language of Formalism(1845-1945): Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr* (Basel: Schwabe Verlag, 2015), p.15.

### III. 신칸트학과 영향의 미학 연구

현재의 학제에서는 미학과 미술사학이 각각 철학과 사학의 영역으로 분리되어 있으나 19세기 말의 일본은 미학과 미술사학을 하나의 학제로 수용하였다. 여기에는 미술사란 '미적 가치'라는 초역사적인 미적 영역을 연구해야 하며 이에 따른 방법적 체계 확립에 있어서 필연적으로 미학적 사색을 요구하게 된다는 인식이 작용하였다고 생각된다.<sup>14</sup> 따라서 고유섭과 텅구의 학습기에는 미학과 미술사학이 같은 분과의 학문으로 분류되어 있었으며 이들은 자연스럽게 서구와 일본의 미학을 수학하였다. 고유섭은 1925년부터 경성제국대학에서, 텅구는 1921년부터 일본의 도요대학에서 일본의 학자들로부터 철학과 미학을 비롯한 다양한 분야의 인문학을 학습하였다.

고유섭이 재학하였을 당시 경성제국대학의 미학미술사 강의를 담당한 교수진에는 철학자 아베 요시시게(安倍能成, 1883~1966), 미학미술사학자 우에노 나오테루(上野直昭, 1882~1973)와 다나카 도요조(田中豊藏, 1881~1948) 등이 있었다. 아베 요시시게는 1909년 도쿄제국대학을 졸업하고 1924년에 경성제국대학의 교수로 임명되었다. 그는 부임 전 예과교수 자격으로 1년 반 동안 유럽을 돌아보고 1926년부터 철학 강의를 담당하였다. 우에노 나오테루는 1908년 도쿄제국대학을 졸업하고 1924년부터 2년간 조선총독부 재외연구원으로 유럽과 미국을 다녀와 1926년 경성제국대학에 부임하였다.

텅구가 유학하였던 도요대학의 전신은 철학자 이노우에 엔료(井上圓了, 1858~1919) 박사가 1887년에 설립한 사립철학관(私立哲學館)이었다. 철학관으로 시작하였음에서도 알 수 있듯이 도요대학은 여러 학문의 기초는 철학이라는 교육 이념으로 철학 관련 교육에 중점을 두었던 학교이다. 이곳에서 텅구는 문학·미학·인류학·철학·문화학 등 기초 인문학을 배웠을 뿐 아니라 일본을 통한 서구 학문의 최신 동향도 접할 수 있었다. 도요대학에는 도쿠노 분(得能文, 1866~1945), 이데 다카시(出隆, 1892~1980), 오니시 요시노리(大西克禮, 1888~1959) 등 저명한 학자들이 교수진으로 있었다. 이 가운데 오니시는 1913년 도쿄제국대학을 졸업한 미학자로

---

14 파사르제(Walter Passarge, 1889~1958)는 "미와 예술의 본질에 관한 이론적 반성으로서의 미학은 미술사학적인 방법의 독자성과 자율성을 거부하거나 훼손하는 것이 아니고 보충 내지 확충할 수 있다는 점에서 미학과 미술사의 내연관계는 불가피하다"라고 하였다. 김임수, 「고유섭의 미술사관」, 『미술사학』4(1992), p.78에서 재인용.

일본 비교미학의 선구자였다.

고유섭과 텅구에게 미학과 미술사학을 가르친 위의 일본 학자들은 동시기 이른 난 미학 연구자들이었으며 대부분 신칸트학파의 이론을 적극 수용한 인물들이었다. 일본의 학자들은 19세기 말부터 서구 특히 독일의 학문을 발 빠르게 수용하여 적극적으로 번역과 소개를 하였는데, 이 시기 독일 철학계의 주류는 19세기 중반 이후부터 싹트기 시작한 신칸트학파였다. 헤겔 사후 그의 절대관념론에 대한 비판으로 경험적 학문을 중시한 실증주의 사조가 융기하였는데, 신칸트학파는 이 두 사상 모두에 회의를 제기하며 칸트(Immanuel Kant, 1724~1804)의 이성비판(理性批判)으로 돌아가 지식과 과학의 기초를 새로 정립하고자 하였다. 신칸트학파에게 철학은 경험에 앞서면서 경험의 가능근거를 탐구하는 '선행적(a priori)' 학문이었다. 이렇게 큰 틀에서 칸트의 노선을 계승한 신칸트학파는 경험과학이 범람하는 시대에 위축된 철학의 입지를 확고히 다지면서 철학이 나아갈 새로운 길을 열어주었다.<sup>15</sup> 신칸트학파의 독자적인 철학체계는 1890년대 이후에 공고해지기 시작하였는데 이를 이끌었던 그룹은 빈텔반트(Wilhelm Windelband, 1848~1915), 리케르트(Heinrich Rickert, 1863~1936) 등을 대표로 하는 서남(바덴)학파였다.

빈텔반트는 정신과학도 자연과학의 방법으로 연구해야 한다는 실증주의에 반대하며, 정신과학의 철학적 정당화는 철저하게 칸트를 계승한 비판적 방법으로 추구되어야 한다고 주장하였다. 빈텔반트의 문제의식은 역사학과 자연과학이 본질적으로 어떻게 다른지를 해명하는 학문구획의 문제로 구체화되었다.<sup>16</sup> 리케르트는 빈텔반트의 노선을 계승하였는데 빈텔반트와 달리 자연과학에 대립하는 학문으로 정신과학이 아닌 '문화과학(Kulturwissenschaften)'을 내세웠다. 인식의 방법이 아니라 인식의 내용이라는 관점에서 자연에 대립하는 개념은 '문화(Kultur)'라는 것이다. 이러한 리케르트의 비판철학 전체를 관통하는 핵심적 주제어는 '가치(Wert)'와 '개념형성(Begriffsbildung)'이다. 리케르트는 '문화란 가치를 지닌 대상들(Wertobjekte)을 위한 이름이다'라고 정의하며, 인간과 사회의 활동을 통해 의미가 부여되어 가치를 구현하고 있는 모든 문화적인 사물을 '재(財, Güter)'라고 규정하였다.<sup>17</sup>

일본의 학자들은 특히 리케르트에 커다란 관심을 가지고 있었으며 다나베 하지

15 신호재, 「후설의 현상학과 정신과학의 기초」(서울대학교 박사학위논문, 2017), p.16.

16 위의 논문, p.18.

17 리케르트의 학설에 관하여는 위의 논문, pp.33-67 참조.



메(田邊元, 1885~1962)가 번역한 『과학개론(科學概論)』(1918)을 비롯하여 다수의 학자들이 리케르트의 저서를 번역하였다.<sup>18</sup> 그리고 이러한 일본 학계의 경향은 고유섭과 텅구의 미학 개념을 형성하는 틀을 제공하였다.

고유섭은 아베 요시시게의 철학 강의를 수강하였는데 그는 신칸트학파를 일본에 전파한 학자이다. 아베가 1917년에 출간한 『서양근세철학사(西洋近世哲學史)』(東京: 岩波書店)는 빈델반트의 저서를 거의 그대로 옮긴 책이다.<sup>19</sup> 고유섭은 1930년에 발표한 「미학의 사적 개론」에서 아베의 이 책을 참고하여 글을 작성하였다고 밝히고 있다. 또한 「한국미술문화의 몇 날 성격」(1940)을 비롯한 몇 편의 논고들에서 고유섭은 ‘문화’와 ‘문화과학’을 언급하며 서남학파의 영향을 드러내었다. 그는 문화란 문화과학의 탐구 대상이며 자연물이 아닌 인공물로서 ‘문화가치’를 지닌다고 하였다. 즉 혈연이나 민족과 같은 결정적인 요소들은 우열이나 시비평점을 할 수 없는 것이며 그와 같은 요소들은 ‘자연과학의 대상은 될 수 있을지언정 문화과학의 대상은 될 수 없는 것’이라고 주장하였다. 고유섭은 한국의 미술문화가 감각적 물리적 존재와 다르며 동시에 항구불변한 절대보편의 관념도 아니며, 끊임없이 변화하는 현실에서 인간이 만들어 낸 것이므로 ‘가치’를 지닌다고 그 속성을 설명하였다. 그리고 그는 문화의 이러한 속성을 탐색하는 자신의 학문적 입장을 문화과학이라고 칭하며 자연과학과 문화과학의 성격을 규정한 서남학파의 학설을 적용하였다.<sup>20</sup> 「한국고대미술의 특색과 그 전승문제」(1941)에서는 “고미술의 연구라는 것은 …문화사적 경지에서 그 양태를 통하여 문화의식 · 문화이념 · 문화가치를 성찰함에 큰 의미가 있다”라고 하며 미술사와 문화사의 연결고리에 대한 생각을 밝혔다.<sup>21</sup> 또한 「조선문화의 창조성」(1940)에서도 “인간정신이 무엇보다도 자주적인 것을 의미하고 자주의식의 자유가치를 시인함으로써 가능한 것이나 정신의 의의, 문화의 의의도 이러한 곳에서 비로소 나올

18 이외에도 나카가와 도쿠리츠(中川得立, 1890~1982)의 『인식의 대상(認識の對象)』(1916), 사카자키 칸(坂崎侃, 1894~1965)의 『철학의 개념(哲學の概念)』(1922), 사타케 테츠오(佐竹哲雄, 1890~?)의 『문화과학과 자연과학(文化科學と自然科學)』(1922), 다나베 주조(田邊重三, 1895~1975)의 『리케르트의 역사철학(リッケルト歴史哲學)』(1922), 오가와 요시아키(小川義章, 1891~1969)의 『리케르트 전집(リッケルト全集)』(1923) 등이 있다. 이 시기 일본 학계의 신칸트학파 연구는 牧野英二, 「일본 칸트 연구의 역사와 오늘날의 과제 1862~1945」, 『동아시아의 칸트철학』(아카넷, 2014), pp.167-172 참조.

19 高田里恵子, 「安倍能成とは誰だったか?—彼に語らせずに彼を語る—」, 『人間文化研究』19(2022), p.80.

20 고유섭, 「조선미술문화의 몇 날 성격」, 진홍섭 편, 『구수한 큰맛』(다할미디어, 2005), pp.15-17.

21 고유섭, 「조선고대미술의 특색과 그 전승문제」, 진홍섭 편, 위의 책, p.46.

수 있는 것이다”라고 설명하였다.<sup>22</sup>

한국미술사에 대한 그의 위와 같은 문화사적 관점은 ‘문화의 자율성 확립’과 아울러 ‘인간의 생활 그 자체’와 관련된다. 이는 또한 자연현상과는 구분되는 문화현상 가운데 ‘인간 삶의 이해’로부터 그 ‘이해적 대상’으로서의 문화의 실체나 그 ‘가치’를 모색하는 ‘문화과학’ 또는 ‘문화철학’적 관점에 입각해 있는 것이다.<sup>23</sup> 이러한 고유섭의 관점은 부르크하르트에서 출발하여 딜타이(Wilhelm Dilthey, 1833~1911)를 거쳐 리케르트와 빈델반트로 이어지는 서구 문화사의 이론에 입각한 것이다. 즉 고유섭이 인공물로서의 가치를 가진 문화로서의 한국 미술을 연구하겠다고 밝힌 점은 서남학파의 이론을 한국미술의 연구에 적용하겠다는 의지이다.

한편 텅구는 일본에 유학하던 시기에 신칸트학파의 학문을 수용하였음을 짐작할 수 있다. 그는 일본 체류 시기와 귀국 직후에 발표한 「문화의 새벽(文化之曙)」(1922), 「문화과학이란 무엇인가(何謂文化科學)」(1922), 「체험과 예술(體驗與藝術)」(1923), 「예술학에서 보이는 문화의 기원(藝術學上所見的文化之起源)」(1923), 「예술과 과학(藝術與科學)」(1924) 등의 글에서 신칸트학파의 이론을 소개하였다.<sup>24</sup>

「문화과학이란 무엇인가」에서 텅구는 17세기 이래 서양의 과학 분류에 관한 여러 학설을 소개하였다. 먼저 그는 분트(Wilhelm Wundt, 1832~1920)가 수학을 형식과학으로 정의하여 이를 경험적 실질과학과 대립 관계로 보았음과 경험적 실질과학을 다시 자연과학과 정신과학으로 분류하였음을 소개하였다. 그리고 이를 이어 빈델반트는 정신과학을 역사학으로, 리케르트는 이를 다시 문화과학으로 대치하였음을 설명하였다. 텅구는 계속하여 정신과학의 토대를 심리학에서 찾으려 한 딜타이의 이론과 파울(Hermann Paul, 1946~1921)이 주창한 ‘원리적 과학(Prinzipwissenschaft)’도 아우르면서 일본학자 다나베 하지메의 문화사적 학문 분류법을 소개하였다.<sup>25</sup> 「예술학에서 보이는 문화의 기원」에서는 리케르트를 ‘문화유형학’의 창시자라고 소개하면서, 종교·법률·국가·풍속·과학·언어·문학·직업상의 기술 등이 모두 문화가치를 지니는 ‘문화객관’ 즉 ‘재화(Güter)’라고 설명하였다. 그리고 리케르트가 말하는 ‘재’ 가운데 ‘예술’은 고귀한 것이니 우리는 예술학의

22 고유섭, 「조선문화의 창조성」, 진흥십 편, 위의 책, p.35.

23 김임수, 앞의 논문, p.89.

24 텅구의 문화사 관련 논고에 대하여는 정수진, 「텅구(滕固, 1901-1941)의 중국미술사 연구」(서울대학교 박사학위논문, 2020), pp.94-107 참조.

25 滕固, 「何謂文化科學」, 彭萊 編, 『滕固論藝』(上海: 上海書畫出版社, 2012), pp.47-53.

방법을 단련해야 하며 이것이 우리 동포에게 희망하는 바라고 하였다.<sup>26</sup> 「문화의 새벽」에서는 ‘문화’라는 두 글자가 최근 유행하는 명사라고 하면서 문화는 시대정신의 표현이므로 예술이 곧 문화의 근저를 이룬다고 주장하였다. 그러므로 문화의 전체를 이해하려면 ‘예술활동(Kunsttrieb)’을 먼저 연구해야 한다는 것이다. 이어서 텡구는 피들러와 크로체(Benedetto Croce, 1866~1952)의 미학을 설명하면서 서양예술의 뿌리를 그리스에서 찾았다. 그러면서 텡구는 그리스가 가진 예술적 직관이라는 것은 중국민족에서도 찾을 수 있는데, 이는 신운(神韻)이 어렴풋이 이어지는 직관이며 동시에 심오한 직관적 학술이 후대로 이어져 동방의 문화사에서 독특한 위치를 차지한다고 말하였다.<sup>27</sup> 이처럼 텡구는 서남학파의 이론을 근거로 문화와 문화가치를 설명하면서 그 안에서 ‘예술’이 차지하는 위치를 탐색하며 중국예술 연구의 필연성을 주장하였다.

위와 같이 고유섭과 텡구는 그들의 학습기에 독일 신칸트학파의 이론을 수용하였으며 조국의 미술을 이에 대입하여 해석하려는 의욕을 가졌음을 알 수 있다. 즉 이들은 서세동점이라는 시기적 상황 아래 서구의 학술이 의심할 바 없는 보편적 기준을 가진다고 보아 그 체계 안에서 자국 미술의 가치를 탐구하였다. 나아가 그들은 자국 미술을 관통하는 미적 특성을 상징하려 하였다. 고유섭의 경우, 문화과학의 시각에서 ‘구수한 큰 맛,’ ‘맵사한 작은 맛,’ ‘무기교의 기교’ 등으로 조선미술의 가치와 특질을 규명하였다. 그러나 그의 이러한 견해는 미술의 주요 장르인 회화를 누락하였다는 점과 일국의 미술사에서 보편적이고 항구불변하는 특질의 규정이라는 것 자체가 불가능하다는 점에서 비판을 받고 있다.<sup>28</sup> 텡구의 경우에는 중국미술의 특질을 찾겠다는 포부를 가지고 있었으나 끝내 그에 관한 글은 발표하지 못하였다. 단지 그가 중국미술의 황금기로 본 당대(唐代)에 한하여, ‘고전적 형식미’를 가지고 있다고 밝히는 데에 그쳤다.<sup>29</sup> 여기에서도 텡구는 당 미술의 특성을 구체화하지 못하고 헤질이 말하

26 滕固, 「藝術學上所見的文化之起源」, 彭萊 編, 위의 책, pp.30-31.

27 滕固, 「文化之曙」, 彭萊 編, 위의 책, p.21.

28 문명대, 홍선표, 안휘준, 변영섭, 김영나 등의 학자들은 고유섭의 이러한 한계를 일본의 영향에 의한 식민사관과 연관하여 비판적 시각으로 보고 있다. 안휘준, 「한국의 회화와 미의식」, 『한국회화의 전통』 (문예출판사, 1988), pp.44-45; 문명대, 『한국미술사학의 이론과 방법』 (열화당, 1989), p.42; 홍선표, 「광복 50년의 한국회화사 연구」, 『조선시대회화사론』 (문예출판사, 1999), pp.78-79. 한편 정혜린은 고유섭 미술사의 한계가 일본보다는 서구의 학술 수용에서 비롯되었다고 보았다. 정혜린, 「구수한 큰 맛: 변역된 자연미」, 『민족문화연구』88 (2020), pp.53-78.

29 텡구는 ‘중국미술사’의 깊이 있는 통사를 저술하려는 뜻을 가지고 있었으나 연구에 전념할 수 없던 상황

는 고전주의의 적용에 머물고 있어 중국미술의 특질 규정에는 실패하였다고 하겠다.

#### IV. 양식사적 방법론의 미술사 서술

20세기 초반의 미술사학계에서 가장 큰 비중을 갖던 방법론은 뵐플린의 양식사였다. 뵐플린은 1901년부터 훔볼트대학에서, 1912년부터는 뮌헨대학(University of Munich)에서 미술사를 강의하였는데 그는 당시에도 이미 이름난 미술사학자였다.<sup>30</sup> 일본인 학자 가운데 신무라 이즈루(新村出, 1876~1967)와 사와키 요모키치(澤木四方吉, 1886~1930)는 각각 1907년과 1913년에 독일에 머무는 동안 뵐플린의 강의를 직접 들었다. 서양미술사학자였던 사와키는 1917년에 「미술사학자 뵐플린(美術史家ヴェルフリン)」을 써서 『시소(思想)』지에 기고하였으며 이후에도 양식사에 관한 글을 꾸준히 발표하였다. 또한 교토제국대학의 교수였던 후카다 야스카즈(深田康算, 1878~1928)는 1926년에 「미술사의 기초개념으로서의 르네상스와 바로크(美術史上の基礎概念としてのネサンスとバロツク)」를 『비(美)』에 발표하였으며, 오니시 요시노리는 1927년의 저서 『현대미학의 문제(現代美学の問題)』에서 뵐플린의 이론을 소개하였다. 이외에도 일본에서는 1930년대를 전후하여 뵐플린의 이론이 다수 번역, 소개되었다.<sup>31</sup> 경성제국대학에서 미술사 강의를 한 우에노 나오테루 역시 1924년부터 베를린대학에 연구원으로 있었고, 1930년에 다시 독일에 갔을 때는 뵐플린의 강의를 직접 듣는 기회도 가졌다.<sup>32</sup> 따라서 고유섭은 물론 1920년부터 일

---

과 뇌막염으로 인한 40세의 이른 사망으로 끝내 이를 성취하지 못하였다. 그는 당대(唐代)에 대하여 조형 예술뿐만 아니라 시가(詩歌)와 음악은 물론 종교·정치·법률 등 기타 문화에서도 고도의 형식미를 찾을 수 있다고 하였다. 藤岡, 「唐代藝術的特征」, 彭萊 編, 앞의 책(2012), pp.94-95.

30 뵐플린은 훔볼트대학 재임 시절 이미 상당히 유명하여서 그의 강의는 커다란 강당에서 이루어졌으며 그의 발성법과 몸짓을 따라하는 학생들이 많았다고 한다. Elke Schulze, "Ich werde Model! Heinrich Wölfflin an der Berliner Universität," in *In Der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, eds., Horst Bredekamp and Adam S. Labuda (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2010), p.95.

31 여기에는 우엘프린 著, 矢田部達郎 譯, 『イタリア古典期美術: 様式論』(東京: 岩波書店, 1929) 및 우엘프린 著, 守屋謙二 譯, 『美術史の基礎概念』(東京: 岩波書店, 1936) 등이 있다. 1920-30년대 일본에서의 뵐플린 연구에 대하여는 Ichijo Kazuhiko, "Heinrich Wölfflin's Principles of Art History in Japan: Yamokichi Sawaki and Two Japanese Translations," *Journal of Hokkaido University of Education(Humanities and Social Sciences)*72 (2022), pp.61-72 참조.

32 권영필, 「안드레아 에카르트」, 권영필 외, 『한국미를 다시 읽는다』(돌베게, 2005), p.30.

본에 유학했던 텡구도 독일 유학 이전부터 이미 양식사를 접하였음을 추측할 수 있다. 텡구는 베르린대학에서 뵐플린의 강의를 직접 수강할 기회는 없었으나 그 제자였으며 역시 양식사를 추구했던 학자 알버트 브링크만(Albert Erich Brinckmann, 1881~1958)에게 배웠다.<sup>33</sup>

위와 같은 학습의 경로와 시대적 학풍으로 고유섭과 텡구는 양식사라는 당시로서는 획기적인 미술사 방법론을 제화했던 것이다. 뵐플린의 시형식(Sehform)이 당대의 심리학적 미학이론과 연관 있으며 특히 피들리의 가시성개념이나 힐데브란트(Adolf von Hildebrand, 1847~1921)의 형식개념으로부터 영향을 받았음을 생각하면, 이들의 이론에 심취했던 고유섭과 텡구가 뵐플린의 이론으로 자국미술사를 해석하였음은 자연스러운 결과라 하겠다.<sup>34</sup>

고유섭은 「학난(學難)」에서 밝혔듯이 미술사학을 연구하기 위하여 미술사 방법론의 준칙(準則)을 세우고자 하였다. 「동양화와 서양화의 구별」(1936)에서 고유섭은 동양화와 서양화의 예술의욕으로부터 그 시양식(視樣式)에 이르기까지의 차이와 구별을 약술하고자 한다고 글의 취지를 밝혔다.<sup>35</sup> 고유섭은 동양화의 예술의욕은 자연을 찬미하고 그와 일체되기를 욕구하는 근본에서 비롯되었다고 분석하였다. 그리고 서양화는 인간과 인간의 교섭, 자연에 대한 항쟁에서 출발하는 서양문명에 의하여 물(物) 그 자체의 본질을 찾으려는 근본을 가졌다고 보았다.<sup>36</sup> 그리고 고유섭은 예술 활동의 출발도 동양화는 운동태(運動態)를, 서양화는 존재태(存在態)를 근본으로 하므로 전자는 선(線)의 일획(一劃)이, 후자는 면(面)의 표현이 기본이라고 하였다. 이에 따라 동양화는 '그린다'로, 서양화는 '칠한다'로 묘화작용(描畫作用)을 표현한다고 분석하였다. 그리고 동양화의 선이라는 운동태는 사군자에서, 서양화의 면이라는 존재태는 나체화에서 이상적으로 나타난다고 주장하였다. 이로써 고유섭이 리글(Alois Riegl, 1858~1905)학과 뵐플린학파의 이론을 통합하여 미술사의 준칙을 세우고자 하였음을 알 수 있다. 또한 고유섭이 조선탐파의 연구에 양식사를 적용하여 우리

33 정수진, 앞의 논문, p.176.

34 뵐플린의 이론 형성에 관련된 19세기 미학자들과 그 이론에 대하여는 권영필, 「하인리히 뵐플린의 미술사관」, 『미적 상상력과 미술사학』 (문예출판사, 2000), pp.134-142.

35 뵐플린이 말한 'Sehform'은 일반적으로 '시형식'으로 번역되는데, 고유섭은 이 글에서 '시양식'이라고 적고 있다. 고유섭, 「동양화와 서양화의 구별」, 『又玄 高裕燮全集 8: 美學과 美術批評』 (파주: 열화당, 2007), p.175.

36 위의 논문, p.176.

나라 미술사학의 토대를 이루었음은 널리 알려진 사실이다. 그는 미륵사지탑, 정림사지탑, 왕궁리탑의 건립 순서를 양식의 발전사에 의거하여 밝혔다. 즉 ‘목조건축의 가구(架構)적 특징이 강한 미륵사지석탑’을 최고(最古)로 보고, ‘그 특질을 최대공약수로 간략화하는데 성공한 정림사지탑’을 그 다음으로, 그리고 ‘어떻게 가구형식에서 벗어나 조각적인 응집형식으로 넘어갈까를 고심한 왕궁리탑’을 그 다음으로 보았다. 나아가 그는 이 탑의 옥개(屋蓋)받침의 양식을 추정하여 분황사탑이 미륵사지탑이나 정림사지탑에 선행한다는 세키노 다다시(關野貞, 1868~1935)의 학설을 반박하였다.<sup>37</sup>

한편 텅구는 그의 대표저서인 『당송회화사(唐宋繪畫史)』(1933)를 비롯하여 「원체화와 문인화의 역사에 관한 고찰(關於院體畫和文人畫之史的考察)」(1931) 등의 글에서 양식사를 적용하여 중국회화사를 연구하였다. 텅구는 『당송회화사』의 서론에서 “회화사를 연구하는 사람은 어떤 관점에 서있는지를 막론하고, 실증론도 좋고 관념론도 좋으나 그 유일한 조건은 반드시 각 시대의 작품 안에서 결론을 이끌어내야만 한다는 것이다. … 예술의 역사는 작품 자체의 풍격 발전(Stilentwicklung)에 착안해야 한다. 하나의 풍격의 발전·성장·완성은 또 다른 풍격을 개척함으로써 출발하며 횡으로 보면 그 저변의 근원적 동력에 의해 결정된다”라고 주장하였다.<sup>38</sup> 즉 텅구 역시 고유섭과 마찬가지로 미술작품의 실증적 분석을 기본으로 하는 뵐플린의 이론과 예술 발전의 근원적 동력을 탐구한 리글의 이론을 통합하여 중국회화사를 구축하려 하였음을 알 수 있다.

텅구의 박사학위논문은 「당송(唐宋)시기의 회화 이론: 사적(史的) 고찰의 시도(Chinesische Malkunsttheorie in der Tang und Sung-zeit: versuch einer geschichtlichen betrachtung)」(1935)이다. 이 글은 중국의 전통 회화이론서들을 분석하여 중국의 회화사를 정리한 논문이다. 여기에서 텅구는 뵐플린의 다섯 가지 대립 개념 중 하나인 ‘소묘적(zeichnerisch) - 회화적(malerisch)’이라는 분류의 틀을 당대(唐代) 회화의 양식 분석에 적용하였다.<sup>39</sup> 그리고 텅구는 「원체화와 문인화의 역사에 관한 고찰」에서 보다 적극적으로 이 대립 개념을 사용하였다. 즉 그는 오도자(吳

37 고유섭, 『고유섭전집 1: 조선탐파의 연구』(통문관, 1993), pp.51-61.

38 滕固, 「唐宋繪畫史」, 葉雋 主編, 『中國美術小史·唐宋繪畫史(上)』(長春: 吉林出版集團有限責任公司, 2010), p.35.

39 滕固, 「唐宋畫論: 一次嘗試性的史學考察」, 畢斐 編, 『墨戲』(北京: 商務印書館, 2017), pp.151-152.

道子, 700~760년경)의 양식을 ‘zeichnerisch’인 ‘그리는(寫的)’으로, 이사훈(李思訓, 651~718)의 양식을 ‘malerisch’인 ‘칠하는(畫的)’이라고 규정하였다.<sup>40</sup> 아울러 텡구는 왕유가 산수화의 커다란 발전을 이끌었던 뛰어난 화가라는 점은 인정하였으나 그의 전칭작에는 선염법이 드러나지 않으며 오히려 구름법이 구사되었다고 주장하면서 ‘왕유가 준법(皴法)과 선염법(渲染法)의 창시자’라는 중국의 문헌 기록에 의문을 제기하였다.<sup>41</sup> 즉 텡구는 작품의 시각적 분석을 통하여 왕유(王維, 699~759)의 양식을 ‘그리는’으로 파악한 것이다. 텡구는 또한 오도자가 고개지(顧愷之, 약 348~405)의 ‘철선묘’에 변화를 준 ‘난엽묘(蘭葉描)’ 혹은 ‘순채조(純菜條)’라는 힘이 있는 필법을 창안하였음을 소개하였다. 이사훈에 관해서도 여러 화론서의 기록을 소개하며 그의 작품의 특질은 ‘핍진(逼眞)’, ‘공세(工細)’, ‘장식적인 아름다움(裝飾美)’이라고 설명하였다. 이를 종합하여 텡구는 왕유의 화풍을 ‘서정적(抒情的)’, 오도자의 화풍은 ‘호쾌한(豪爽的)’, 이사훈의 화풍은 ‘장식적(裝飾的)’이라고 규정하였다. 즉 그는 성당(盛唐) 시기의 산수화 분석에 양식사적 방법론을 적용하여 그 양식이 다양성을 지향하는 방향으로 전개되었다고 해석하였다.<sup>42</sup> 텡구가 위의 글에서 말한 ‘그리는’과 ‘칠하는’이라는 두 가지 양식 용어는 「당대 예술의 특징(唐代藝術的特徵)」(1935)에서 ‘선묘적(線描的)’과 ‘선염적(渲染的)’이라는 어휘로 바뀐다. 이는 텡구가 ‘발묵’이나 ‘파묵’ 등의 기법이 발달한 중국 회화의 특성을 반영한 결과로 생각된다.<sup>43</sup> 그리고 그는 오도자의 전칭작인 <송자천왕도(送子天王圖)>를 분석하여 오도자의 회화가 ‘선묘적(linear)’에서 ‘선염적(malerisch)’으로의 발전 과정을 초보적으로 보여준다고 주장하였다. 텡구는 이러한 양식사적 방법론으로 「당대식의 벽화 고략(唐代式壁畫考略)」(1934)에서 난징(南京)에서 발견된 10여 폭의 벽화를 분석하고 그 편년을 시도하였다. 즉 텡구는 이 벽화에서 선세(線勢)·색채·인물 표현의 양식적 특징과 ‘말을 탄 귀부인’의 도상이라는 네 가지 요소를 분석하여 장훤(張萱, 8세기 전반 활동)의 <도련도(搗練圖)>, 주방(周昉, 8세기 말~9세기 초 활동)의 <청금도(聽琴圖)> 등과의 양식적 유사성을 밝혀 벽화의 제작시기를 당대로 추정하였다.<sup>44</sup>

40 滕固, 「關於院體畫和文人畫之史的考察」, 彭萊 編, 앞의 책, p.70.

41 滕固, 앞의 글, 葉雋 主編, 앞의 책, pp.66-67.

42 위의 글, p.68.

43 정수진, 앞의 논문, p.214.

44 滕固, 「唐代式壁畫考略」, 葉雋 主編, 앞의 책, pp.396-402.

텡구는 이러한 방법론을 조각 작품의 양식분석과 편년에도 적용하였다.<sup>45</sup> 그는 광거병묘(霍去病墓)에 있는 11점의 한대(漢代) 석조물들을 독립된 환조와 부조 그리고 건축 구조물에 조성된 부조의 세 종류로 나누고 그 양식과 도상을 고찰하였다. 텡구는 석마(石馬)의 두부(頭部) 양식이 한대 명기(冥器)에 조각된 마두(馬頭)와 유사하다고 파악하였으며 서한(西漢)을 대표하는 이 양식이 동한(東漢)시기에는 보다 화려하고 유려한 방향으로 전개되었음을 서술하였다. 그리고 그 변화의 동인을 경제적인 발전에 찾았다.

이와 같이 고유섭과 텡구는 양식사를 주축으로 자국의 미술사를 서술하였다. 그런데 뵐플린이 르네상스와 바로크의 양식 개념을 통해 주장하고자 한 바는 바로크의 양식적 특질로 독일 국가 형태의 표상을 만들고자 함이었다. 뵐플린이 르네상스 미술의 '선적(zeichnerisch)' 특징에 대립시켜 바로크를 '회화적(malerisch)'이라고 정의한 것은 학생들에게 '독일의 정신'을 이식하려는 민족주의적 목표로 만들어진 개념이었다.<sup>46</sup> 즉 뵐플린은 양식 자체에서 한 사회의 시대정신을 추출하려 하였다. 그러나 일본의 학자들을 비롯한 고유섭과 텡구 등 동아시아의 학자들은 뵐플린 학설의 본질을 수용하지는 못하였다고 보인다. 이들은 한 작가나 시대의 양식을 규명하는 데 그쳤을 뿐 그 양식과 시대정신의 연계로까지 나아가는 데에는 미흡하였다. 이후에도 동아시아에서 양식사란 대부분의 경우 작품의 편년과 진위 판단에 필요한 분석방법으로 사용되는 정도에 머물렀다.

## V. 문화전파에 대한 관점과 진화론적 사관(史觀)

고유섭과 텡구는 각자의 자국미술사 해석에서 불교의 역할, 즉 불교의 유입으로 비롯된 미술의 발전을 매우 중시하였다. 이는 이들이 자국미술사의 정점기(頂點期)를 통일신라와 당송(唐宋)이라는 시대에서 찾았음과 연관된다. 이는 또한 이들이 미술의 역사를 진화론적 관점으로 해석하였음을 시사한다.

고유섭은 삼국의 미술을 상징주의, 통일신라의 미술은 고전주의, 고려의 미술은

45 滕固, 「霍去病墓上石跡及漢代彫刻之試察」, 彭萊 編, 앞의 책, pp.121-128.

46 Daniel Adler, "Painterly Politics: Wölfflin, Formalism and German Academic Culture, 1885-1915," *Art History*, 27 (2004), p.433.



낭만주의에 해당하며 조선시대는 예술의 주도성을 잃어버린 시기로 평가하였다.<sup>47</sup> 이러한 시각은 헤겔이 표명한 예술정신의 발전단계와 유사함을 알 수 있다. 고유섭은 통일신라의 미술을 고전적 이상주의로 평가하였는데, 그 근거는 불교의 유입이 문화의 발달을 초래하였다고 본 시각이다. 고유섭은 「조선미술과 불교」에서

불교가 동양미술사상에 있어 접하고 있던 지위는 조금도 소홀히 볼 것이 아니라 하겠다. ... 조선민족도 불교가 없었던들 어떠한 방향으로 전개되었을는지 모르지만, 만일에 불교가 없었다면 지리적 운명으로 인하여 중국적인 것으로 동화해버렸을지도 의문인데, 한때나마 물질적 세계와 정신적 세계가 미적 조화를 얻었던 것은(이것은 곧 그리스적인 것이다) 다행한 일이다 아니 할 수 없다.

라며 불교로 인하여 중국과는 차별화된 우리 미술의 독자성이 발아할 수 있었다고 보았다.<sup>48</sup> 더불어 고유섭은 불교의 전파로 이루어진 통일신라기의 미술을 물질과 정신이 조화를 이룬 이상적인 상태로 평가하였다. 나아가 고유섭은 불교의 유입 이후 사찰건축의 발달이 이루어져 화려장엄한 보편화로 나아갔다고 해석하였다. 그리고 그는 불교로 인한 건축의 발달이 조각, 공예, 회화로도 이어졌다고 분석하였다. 그는 불교로 말미암아 불상의 조상기술도 발달하게 되었다고 하면서 불교조각사의 시대별 변천을 삼국시대인 교학전성시대, 통일 전후인 밀교유행시대, 통일신라 말엽의 선종시대의 3단계로 나누었다. 그는 특히 선종시대에 주목하여 선종으로 인하여 불교조각은 퇴폐적 일면이 나타나는 반면 회화의 발달이 촉진되어 조선미술사는 180도 코페르니쿠스적 전환을 이루었다고 평가하였다. 즉 선종으로 인하여 조각의 감각성이 희박해지고 자비의 표현이 소극적으로 기울어졌다는 것이다. 이로 인하여 불교미술은 회화적인 것으로 넘어갈 수밖에 없었는데, 선종의 미술이란 주객을 떠난 절대 경지이므로 “모든 색채적인 것을 떠나서 수묵일색으로 그림의 제일법을 세우고, 모든 형사(形似)를 떠나서 심기의 직참(直參)을 보인다”라고 하였다.<sup>49</sup> 즉 고유섭은 선종의

47 고유섭, 앞의 책(2007), p.184.

48 고유섭, 「조선미술과 불교」, 진흥섭 편, 앞의 책(2005), p.93. 이 인용문에서 미적 조화를 그리스적이라고 한 서술은 빙켈만에서부터 축적된 서구 학술의 영향이라고 볼 수 있다. 빙켈만은 예술의 본래 고향을 기존의 로마에서 그리스로 올려 본 학설을 펴 이후 서구미술사의 범주를 설정하였다. 민주식, 「빙켈만과 미술사의 체계」, 『미술사논단』14 (2002), p.316.

49 고유섭, 「조선미술과 불교」, 진흥섭 편, 위의 책, p.105.

발달이 불교회화뿐만 아니라 사군자와 같은 수묵화의 발전도 촉진하였다고 보았다. 주목되는 점은 그가 신수화 역시 선종 즉 불교의 영향으로 발달하였다고 여긴 점이다. 즉 신수화란 자연애의 자각에서 비롯되는데 이는 선가사상에서 짝튼 것이므로 이로서 재래의 회화정신이 일대전환을 이루었다는 해석이다.<sup>50</sup>

이렇게 고유섭은 불교가 우리나라 미술 모든 분야의 발전에 커다란 추동요인이었다고 보았는데 이러한 시각은 미술사의 발전이란 외부문화의 유입과 융합으로 이루어진다는 인식에서 비롯되었다. 그는 「조선문화의 창조성」에서 외부문화와의 혼용에 방점을 두며

여러 문화를 받아들일 수 있었던 때를 나는 곧 조선의 창조기였다고 한다. ... 문제는 외지문화를 받아들여 식상(食傷)에 걸리지 않았느냐, 그로 말미암아 자주적 정신을 잃지 않았느냐, 변용이 있었다면 어떠한 자주적인 것이 있었느냐이다.

라고 하며 불교의 유입으로 우리미술이 자주적 단계로 발전하였음을 말하였다.<sup>51</sup>

고유섭은 고려는 신라의 여명을 이은 시기로, 신라 말기의 배회적·정서적 예술성을 지양하고 새로운 생동적 예술을 창출하려 하였으나 거란의 침입으로 그 의지가 꺾인 시대로 규정하였다.<sup>52</sup> 조선시대에 대한 그의 평가는 더욱 냉담하다. 그는 유교와 예술문화는 양립할 수 없으며 그런 시대에 산출된 것은 장인들의 공예품이 있을 뿐 진정한 의미에서 문화성을 가진 미술은 없다고 조선시대 미술을 평가하였다.<sup>53</sup> 즉 고유섭은 삼국, 통일신라, 고려, 조선시대의 미술을 각각 발아·성장·발전·몰락이라는 진화론적인 사관으로 해석하였던 것이다.

그런데 미술사에서 외부문화 전파의 중요성을 강조하고 그로인한 발전의 과정을 진화론적 사관으로 해석한 관점은 텅구에게서도 동일하게 드러난다. 텅구가 일본 유학 후 귀국하여 바로 집필한 『중국미술소사(中國美術小史)』(1926)는 진화사관을 보다 뚜렷하게 보여준다. 이 책에서 텅구는 중국미술사의 시기를 유기적인 발전 과정을 거치는 네 단계로 나누었다. 즉 그는 고대부터 한(漢)까지를 생장(生長)시대, 위

---

50 위의 글, p.106.

51 고유섭, 「조선문화의 창조성」, 진홍섭 편, 위의 책, p.36.

52 고유섭, 「신라와 고려 예술문화의 비교사론」, 진홍섭 편, 위의 책, p.79.

53 고유섭, 「조선미술과 불교」, 진홍섭 편, 위의 책, p.89.

진남북조(魏晉南北朝)시기를 혼교(混交)시대, 수(隋)·당(唐)·오대(五代)와 송(宋)을 창성(昌盛)시대, 원(元)·명(明)·청(淸)을 모두 침체(沈滯)시대로 나누고 각 시대 별로 건축, 조각, 회화의 세 분야를 고찰하였다. 텡구에 의하면 생장시대는 예술의 관념이 확립되고 중국 미술의 독자성이 생성되기 시작한 시기이다. 혼교시대는 불교라는 외래의 문화가 유입되어 기존의 특수한 민족정신과 결합한 시기이다. 텡구는 문화의 내재적 발달이란 단조로움으로 향하기 마련이므로 보다 나은 결과가 있으려면 외래의 영향과 자극이 필요하다고 주장하였다. 따라서 혼교시대는 중국 문화와 불교문화가 습합되어 역사적 기운과 문화의 생명이 새로운 국면을 맞은 중요한 시기라는 것이다. 창성시대는 앞선 혼교시대에서 형성된 혼혈예술이 점차 독특한 국민예술로 발전하여 중국미술사의 황금시대를 열었던 시기이다. 텡구는 창성시대인 당송시기에는 산문·시가·회화 등의 순수 예술이 후대인이 따라가지 못할 만큼 높은 경지에 이르렀으며, 그 가운데 산수화의 발달이 가장 경이롭다는 관점을 제시하였다.<sup>54</sup> 그는 초당(初唐)의 오도자가 산수화에 사실적인 성격을 부여하여 새로운 화풍을 만들었으며 이시훈이 이를 이어 장식적인 산수화 화풍을 완성하였다고 설명하였다.<sup>55</sup>

텡구는 원명(元明) 이후의 회화는 이전 시기의 위대한 예술정신을 금과옥조로 삼아 고인(古人)을 모사하는 데에서 벗어나지 못하여 침체기를 초래하였다고 보았다. 이렇게 텡구 역시 불교의 유입을 중국미술 발전에 가장 중요한 요소로 보았으며 이로 인하여 중국미술사는 성장, 발전, 쇠퇴라는 유기적 단계의 변화를 겪었다는 진화론적 사관을 피력하였다. 텡구가 당송을 중국미술의 정점기로 본 근거는 육조시대에 유입된 불교미술이 외래의 영향에서 벗어나 중국의 독자적인 양식을 구축하기 시작하였으며 산수화가 인물화의 배경에서 분리되어 독립적인 화목으로 발전하기 시작하였다는 점이다. 그런데 텡구는 이 두 현상의 상호관계에 대한 서술은 하지 않았음에 비하여 고유섭이 이와 관련하여 자신의 관점을 말하고 있어 주목된다. 고유섭 또한 중국미술사에서 육조시대의 불교 유입과 산수화를 중요시하였다. 고유섭은

산수화는 자연애의 자각이지만 육조(六朝) 이전에 속한 순수한 자연화란 없고, … 선

54 滕固, 「중국미술소사」, 葉雋 主編, 앞의 책, pp.4-34.

55 이 글에서 텡구는 오도자와 이시훈은 모두 당 명황(明皇, 玄宗, 685~762) 시기의 궁정화가였음을 강조하여 원체화를 문인화와 동등하게 증시한 그의 관점을 드러내었다. 滕固, 「中國繪畫史概論」, 畢斐 編, 앞의 책, pp.26-27.

불(禪佛)이 짙게 융합된 이후에 비로소 자연애의 의식과 함께 신수화의 체재가 눈뜨기 시작하여, 당대(唐代)에 들어 점차 시정적 정신문학적 정신의 발로와 함께 신수화의 독립을 보게 된 것이다. ... 중국에서의 감상정신의 발생이란 선가사상이 한참 발휘된 당 중엽 이후일까 한다. 이렇게 본다면 불교가 동양회화미술에 끼친 영향이 실로 큰 바 있다 하겠으니, ... 이러한 동양회화미술의 경향이 곧 조선회화미술의 동향이 아닐 수 없다. 이리하여 조선미술의 대부분은 조선불교의 이해를 구함이 필요하다 하겠다.

라고 하였다.<sup>56</sup> 그는 중국에서 선불의 융합이 정신문학과 감상정신의 발전을 초래하여 신수화의 성장도 촉진시켰다고 본 것이다. 즉 불교의 유입과 회화사의 발전을 연계하여 파악하였으며 이러한 양상이 중국과 한국에서 공통적으로 전개되었다는 해석이다. 이로써 그가 초보적이거나 미술사 연구에서 동아시아라는 범주의 개념을 가지고 있었다고 생각할 수 있다.

물론 이와 같이 각국의 미술사에서 불교의 중요성을 극대화한 시각은 동양문화의 통일성을 불교에서 찾아 '동양미술사'를 구축하고 아시아의 자각과 단결을 촉구하여 서세동점의 위기를 타파하기 위한 일본의 구상이었다. 일본은 불교미술을 동양미술의 정수로 간주하고 문인화 등 유교적 문화를 비하하여 송대 이후를 중국미술의 쇠퇴기로 보았으며 이에 따라 한국미술사에서도 불교미술이 꽃피었던 통일신라를 최고의 전성기로 규정하였다.<sup>57</sup> 이는 중세적인 중화(中華)체제를 해체하고 일본을 동양의 맹주이자 아시아의 지도자로 위치시키려는 국수주의적 이데올로기에서 비롯된 담론이었다.<sup>58</sup> 그리고 이러한 인식을 내에서 자국미술사를 설립하려 한 고유섭과 텅구의 미술사에서는 일본 제국주의의 영향이 내재되었던 것이다.

56 고유섭, 「조선미술과 불교」, 진홍섭 편, 앞의 책, p.106.

57 고유섭은 세키노 타다시(關野貞) 등 일본 관학파 학자들의 논지를 수용하였다는 점에서 비판을 받고 있다. 세키노 타다시는 한국미술사를 발생시대(낙랑 이후 삼국), 극성시대(통일신라), 여성(餘盛)시대(고려), 쇠퇴시대(조선)으로 분기하였다. 關野貞, 『朝鮮美術史』(京城: 朝鮮史學會, 1932), p.3.

58 일본의 동양미술사 구축과 그 이데올로기에 대하여는 홍선표, 「동아시아 통합 미술사의 구상과 과제: '동양미술론'과 '동양미술사'를 넘어서」, 『미술사논단』30(2010. 6), pp.33-41 참조.

## VI. 맺음말

고유섭과 텡구는 한국과 중국의 미술사학사(美術史學史)에서 초기의 자국미술사를 체계적으로 정립한 대표적인 학자다. 이들은 건축과 회화, 조각과 도자기 등 여러 분야의 미술사를 깊이 있는 통찰력으로 분석하여 양국 미술사의 토대를 마련하였다. 그런데 이들의 학문적 성과는 서구 사상의 기초 위에 이를 선행하여 수용하고 변주한 일본 학계의 이데올로기적 성격이 반영된 것이었다.

이 두 학자는 19세기 서구의 철학과 사학 연구 방법론을 수용하여 신칸트학파의 이론으로 자국의 미학을 연구하였다. 즉 신칸트학파의 문화사학에 심취하여 이를 토대로 자국 미술의 미학적 성격을 규명하고자 하였으나 결과는 한 분야에 치우쳐있거나 관념적 용어 사용에 그치고 말았다. 이들은 또한 뷔플린의 양식사와 리글의 정신사를 토대로 자국미술사를 정립하는 성과를 이루었다. 그러나 양식의 본질에서 시대 정신을 추출하려 한 뷔플린의 기본 의도에는 충분히 다가가지 못하였다. 아울러 이들은 불교를 문화의 핵심으로 본 발전론적인 통사로서의 미술사를 서술하였으나 이는 고대 중심의 일본 관제 미술사의 시각이었다. 그리고 식민사관을 극복하지 못하였다는 이 점에서 비판을 받고 있다.

그러나 고유섭과 텡구는 기존의 연구가 전무한 상황에서 조국의 미술사를 새로이 구축하였다는 지대한 성과를 이루었으며 이로써 근대기의 과제였던 국민국가의 토대 마련에 기여하였다. 이들은 자국의 미술사를 서구 중심의 근대적 보편성을 가진 학문으로 구축하는 동시에 전통의 독자성을 부각하는 어려운 과제를 수행하였던 것이다. 그런데 20세기 초라는 시대적 한계는 이들의 학문적 성과에서 근대성과 식민성을 분리할 수 없게 하였다. 연구자는 자신을 투명하게 비우고 연구대상에 접근하는 것이 불가능한 인식론적 존재로, 추정적이며 가변적인 인식의 패러다임을 통한 시각 등 당대의 인식론적 제약을 받기 때문이다.<sup>59</sup> 두 학자의 사후, 한국과 중국에서는 민족주의와 반식민주의 사관의 미술사와 마르크스주의의 물질론적 미술사가 등장하였다. 그리고 한국에서는 1960년대 이후, 중국에서는 1980년대 이후를 즈음하여 내재적 발전론의 미술사가 연구의 풍토를 이끌었다. 그리고 이러한 미술사학의 발전은 두 학자가 이루어놓은 초기의 성과를 발판으로 가능한 전개였다. 이로써 고유섭과 텡구

---

59 홍선표, 「한국미술사」 인식론의 비판과 새로운 모색, 『미술사논단』10(2000. 8), p.292.

는 동아시아 미술사학의 정초를 놓은 연구자라 할 수 있을 것이다.

**주제어 Keywords**

고유섭 Ko Yuseop, 텡구(滕固) Teng Gu, 동아시아미술사 east asian art history, 미학미술사 aesthetic and art history, 미술사 방법론 methodology of art history, 하인리히 뵐플린 Heinrich Wölfflin, 양식사 stylistic analysis, 한국미술사 Korean art history, 중국미술사 Chinese art history, 사회진화론 Social Darwinism

투고일 2023년 3월 29일 | 심사일 2023년 4월 2일 | 게재확정일 2023년 5월 3일

- 고유섭, Ko, Yuseop, 『高裕燮全集 1: 朝鮮塔婆의 研究 *Collected Series of Ko Yuseop 1: Study of Korean Pagodas*』, 서울: 통문관 Seoul: Tongmunguan, 1993.
- 고유섭 Ko, Yuseop, 『高裕燮全集 8: 美學과 美術批評 *Collected Series of Ko Yuseop 8: Aesthetics and Art Criticism*』, 파주: 열화당 Paju: Yeolhwadang, 2007.
- 고유섭, Ko, Yuseop, 진홍섭 편, Jin, Hongseop ed., 『구수한 큰 맛 *Earthy and Generous Taste*』, 서울: 다할미디어 Seoul: Dahal Media, 2022.
- 권영필 Kwon, Youngpil, 「하인리히 뵐플린의 미술사관 Art History of Heinrich Wölfflin」, 『미적 상상력과 미술사학 *Artistic Imagination and Art History*』, 서울: 문예출판사 Seoul: Munye Publisher, 2000.
- 김가연 Kim, Gayeon, 「유럽 근대 역사학과 19세기 한일 근대 역사교육의 형성-제국주의 역사학과 민족주의 역사학의 탄생 European Modern History and the Formation of Modern History Education of Korea and Japan: Birth of Imperialism and Nationalism Historiography」, 『역사와 교육 *The History Education Review*』31, 2020. 11, pp.203-232.
- 민주식 Min, Joosik, 「빈켈만과 미술사의 체계 J. J. Winckelmann's Theory of Art History」, 『미술사논단 *Art History Forum*』14, 2002. 9, pp.303-319.
- 신호재 Shin, Hojae, 「후설의 현상학과 정신과학의 기초 E.Husserl's Phenomenology and the Foundation of Social-historical-human Studies」, 서울대학교 박사학위논문 Ph.D. Diss., Seoul National University, 2017.
- 우남숙 Woo, Namsook, 「사회진화론의 동아시아 수용에 관한 연구: 역사적 경로와 이론적 원형을 중심으로 Study on East Asian Acceptance of the Theory of Social Evolution -Focused on Acceptance Historical Path and Original Type」, 『한국동양정치사상사연구 *The Review of Korean and Asian Political Thoughts*』10, 2011. 9, pp.117-141.
- 임상우 Lim, Sangwoo, 「과학적 역사학과 국가주의 역사서술 'Scientific' History and Nationalistic Historiography」, 『역사학보 *Yoksa Hakbo*』224, 2014. 12, pp.85-107.
- 정수진 Jung, Soojin, 「텅구(滕固, 1901-1941)의 중국미술사 연구 A study of Teng Gu's art historical research」 서울대학교 박사학위논문 Ph.D. Diss., Seoul National University, 2020.
- 정혜린 Jung, Herin, 「구수한 큰 맛: 번역된 자연미 Earthy and Generous Taste: A interpreted Natural Beauty」, 『민족문화연구 *Korean Cultural Studies*』88, 2020. 8, pp.53-78.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 「한국미술사 인식틀의 비판과 새로운 모색 A Critical Remarks on the Study of Korean Art History」, 『미술사논단 *Art History Forum*』10, 2000. 8, pp.291-304.
- 畢斐 Bi, Fei, 『墨戲 *Ink Play*』, 北京: 常務印書館, Beijing: Shangwuyinshuguan, 2017.
- 彭萊 Peng, Lai, 『滕固論藝 *Teng Gu's theory of Art*』, 上海: 上海書畫出版社 Shanghai:

Shanghaishuhuachubanshe, 2012.

高田里恵子 Takada, Rieko, 「安倍能成とは誰だったか?—彼に語らせずに彼を語る—  
Who was Nosei Abe?: Talking about him without letting him talk」, 『人間文化研究  
Ningenbunkakenkyu』 19, 2022.

Adler, Daniel, “Painterly Politics: Wölfflin, Formalism and German Academic Culture, 1885-  
1915,” *Art History*, 27, 2004.

Bredenkamp, Horst, ed., *In Der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-  
Universität*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2010.

Kazuhiko, Ichijo, “Heinrich Wölfflin’s Principles of Art History in Japan: Yamokichi  
Sawaki and Two Japanese Translations,” *Journal of Hokkaido University of  
Education(Humanities and Social Sciences)*, 72, 2022.

Levy, Evonne, *Baroque and the Political Language of Formalism(1845-1945): Burckhardt,  
Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr*, Basel: Schwabe Verlag, 2015.

Preziosi, Donald, *Art of Art History*, New York: Oxford University Press, 2009.



## Art History of Korea and China in the Modern Era

### Focused on Ko Yuseop and Teng Gu

Jung, Soojin

Ko Yuseop and Teng Gu are representative scholars who established their own nation's art history in the historiography of art in Korea and China. They analyzed the various fields such as architecture, painting, sculpture, and ceramics with in-depth insights to lay the foundation for art history in both countries. However, their academic achievements reflected the ideological character of Japanese academia, which was accepted and previously transformed on the basis of Western ideas.

These two scholars accepted Western philosophy and historical research methodologies of the 19th century and studied their own aesthetics with the theories of Neo-Kantian school. They were absorbed in the cultural history of the Neo-Kantian school and tried to identify the aesthetic characteristics of their nation's art based on this theory. But accordingly, their results were biased or restricted to the use of conceptual terms. They also established their nation's own art history based on methodologies of Wölfflin and Riegl. However, it did not get close enough to Wölfflin's basic intention to extract the spirit of the time (*Zeitgeist*) from the style. In addition, they described art history as evolutionary and saw Buddhism as the core of culture, but this was the perspective of the Japanese government-manufactured art history, which focused on antiquity. And it is criticized for not overcoming colonial frame.

However, Ko Yuseop and Teng Gu each established the initial art history in their own country and contributed towards the construction of a nation state which was the main task of the modern era. They performed the difficult task of highlighting the uniqueness of tradition while building their own art history based on West centric, modern universality. However, the limitations of the times in the early 20th century made it impossible to separate modernity and coloniality from their academic achievements. It is because researchers are epistemological beings who are unable to empty themselves totally to access research subjects, and are subject to epistemological constraints of the time.

After the death of the two scholars, the art history of nationalism and the materialistic art history of Marxism appeared in Korea and China. And since the 1960s in Korea and

after the 1980s in China, the art history of intrinsic development led the research climate. This development of art history was possible based on the early achievements made by the two scholars. In short, Ko Yuseop and Teng Gu can be said to be researchers who laid the foundation for East Asian art history.