

이상(李箱)의 회화와 문학세계

연세대학교 대학원

국어국문학과

한 강

이상(李箱)의 회화와 문학세계

지도 김영민 교수

이 논문을 석사 학위논문으로 제출함

2012년 6월 일

연세대학교 대학원

국어국문학과

한강

한강의 석사 학위논문을 인준함

심사위원_____인

심사위원_____인

심사위원_____인

연세대학교 대학원

2012년 6월 일

차 례

국문요약	ii
제1장 서론	1
1.1. 연구사 정리	1
1.2. 연구의 목적과 방법	3
제2장 유화 자화상과 시적 자의식	10
2.1. 가난과 측은의 자기 이미지	11
2.2. 한쪽 눈의 공동(空洞)과 거울 모티프 시	22
제3장 「날개」의 이중구조와 삽화의 관계성	33
제4장 드로잉 자화상과 아이러니의 미적 방법론	41
4.1. 점과 선의 혼용과 복화술	43
4.1.1. 점의 의미와 ‘선고-결별-완치’의 메커니즘	43
4.1.2. 선의 의미와 미적 모더니티	54
4.2. 비대칭의 시선과 아이러니	62
4.2.1. 미적 방법론으로서의 아이러니	63
4.2.2. 아이러니의 시각적 표상	66
제5장 결론	71
참고문헌	76
부록(도판)	81
ABSTRACT	92

국문 요약

이상(李箱)의 회화와 문학 세계

이상은 문학 작품들을 창작해 발표하는 한편 많은 그림을 그렸으나 대부분 유실되었고, 현재는 소수의 회화 작품들만 자료로 남아 있다. 동일한 창작자가 창작한 회화와 문학 작품은 창작 원리와 모티프에 있어 공유점을 갖는다. 회화 작품들의 기법과 이미지를 분석하여 문학 텍스트들과의 상호 관련성을 찾고, 이 과정에서 이상의 근본적 창작 모티프에 접근하는 작업은 그의 문학 작품의 해석에 의미 있는 실마리를 제공한다.

이상이 남긴 두 점의 초기 유화 자화상과 이상의 자의식적 시편들에는 ‘가난’과 ‘측은’의 자기 이미지가 중첩되어 나타난다. 이 어두운 자기 이미지는 단순한 우울이나 존재론적인 피로감만으로 설명될 수 없으며, 1930년대 식민지 조선을 구성하는 복합적인 의식 구조와 연관지어 살필 수 있다. 한편, 유화 자화상들에 공통적으로 드러나는 한쪽 눈의 공동(空洞)이나 검은 그늘은 거울 모티프 시들과 상호 관련성을 갖는다. 라캉의 시각예술 이론을 적용하면, 이 눈의 공동은 재현의 빈 곳을 드러내며 시각장 후면의 실재를 향해 열려 있다.

한편 「날개」의 삽화들이 지닌 이중구조는 소설이 지닌 이중구조와 상동성을 갖는다. 소설 「날개」는 프롤로그와 본문의 이중구조를 지니고 있는데, 프롤로그 부분은 ‘설계자의 목소리’로서 작가의 강한 자의식을 드러내고 있어 본문의 서사와 구별된다. 이는 단순한 형태의 복화술이며, 이 복화술은 이후 「종생기」에서 다성적 목소리의 분열로 심화된다. 이러한 겹구조가 「날개」의 창작자인 이상에게 중요한 의미를 지니고 있음을, 직접 그린 삽화들과의 관계성을 통해 짚어볼 수 있다.

이상이 마지막으로 남긴 회화 작품인 드로잉 자화상은 여타의 회화 작품들보다 이상의 문학 세계와 중요한 관련성을 지닌다. 이상은 이 그림에서 점과 선의 혼용 기법을 사용하여, 획과 선들이 서로 투쟁하는 듯 윤곽선이 뚫린 얼굴 형상을 창조하고 있다. 또한 이러한 기법으로 그려진 두 눈의 시선은 뚜렷한 비대칭의 형상을 하고 있다.

먼저 점과 선의 혼용 기법을 그의 문학 작품과 연관지어 살펴보면, 점들의 시각적 이미지는 다성적 목소리를 지닌 「종생기」의 복화술과 관련성을 지닌다. 이 복

화술이 발생되는 내적 메커니즘인 ‘결별-선고-완치’의 심리적 경로는 이상 문학의 중요한 모티프이며, 「날개」 「종생기」 등의 소설에서뿐 아니라 시편들에서도 변주되어 나타난다. ‘결별-선고-완치’의 메커니즘은 ‘분열’이라는 선재 조건을 필요로 하는데, 주체가 자신을 유동의 상태로 만듦으로써만 재생의 회로로 진입할 수 있기 때문이다. 선의 뚜렷한 재현성 대신 유동하는 점들로 형상을 만들고, 그 형상이 더욱 모호해지도록 형상 위로 수많은 점들을 덧찍은 이상의 시도는 이 창작 메커니즘의 시각적 표상이다.

이 유동하는 점들 위에 덧그어진 획들은, 점들과의 모순과 통합 사이에서 불완전한 형상을 구성하고 있다. 점과 선의 변증법이 완결되지 않는다는 데에 이 그림의 긴장이 있다. 소설 「실화」와 시 「오감도 제1호」 「위독;내부」 「선에 관한 각서」 등에서 발견되는 상동성을 통해 추적해볼 때, 이 형상은 미적 모더니티가 지닌 균열, 즉 모더니티에의 매혹과 거부가 시각적 이미지로 표상된 것으로 해석된다. 또한 최소한의 섬세한 선들을 사용하여 최종적 형상을 구성하는 작업은 「종생기」의 다성적 목소리를 최종적으로 궤매어 소설화하는 작가의 행위와 상동성을 지닌다.

한편, 드로잉 자화상의 시선은 유화 자화상들의 경우처럼 한쪽 눈이 뚫려 있지 않으나 뚜렷한 비대칭을 이루고 있다. 이 이미지는 이상의 문학 텍스트들이 지닌 아이러니와 관련된다. 아이러니의 미적 방법론은 앞서 살핀 복화술의 내적 메커니즘을 포괄하는, 이상의 회화 창작과 문학 텍스트의 창작 모두에 작동되는 원리이자 요체이다. 아이러니는 본질적으로 강한 성찰적 자의식을 필요로 하는 방법론이다. 이상이 자화상을 주로 그렸으며, 그의 많은 시편들이 언어로 쓴 자화상이라는 것은 이 성찰적 자의식이 그의 창작을 추동하는 힘이었음을 증거한다.

이상은 대담하고 독보적으로 미적 자율성을 실험했던 작가이다. 그가 그런 그림들은 그 자체로 빼어난 성취를 이루고 있다고 보기는 어려우나, 창작자로서의 강한 자의식과 미적 방법론을 시각적으로 표상함으로써 문학 세계의 본질에 접근하는 데 실마리가 되어준다는 점에서 의미를 둘 수 있다.

핵심어: 이상(李箱), 회화, 자화상, 상호 조명, 창작 기법, 시각적 표상, 점과 선의 혼용

제1장 서론

1.1. 연구사 정리

이상이 경성고공에서 건축을 전공한 뒤 조선총독부에서 근무한 건축가였으며, 소년 시절부터 그림을 그려 선전에 입선한 바 있다는 사실은 널리 알려져 있다. 이러한 이상의 문학을 이해하기 위해 건축과 회화에서 논의를 끌어온 연구들은, 비록 그 수는 많지 않으나 꾸준히 이루어져 왔다.

먼저 이상의 문학세계와 건축을 비교해 논의한 연구들을 정리하면 다음과 같다. 건축가 김용섭은 이상의 시편들에 나타난 건축공간화 양상을 살피며¹⁾, 이상이 문자를 기호로 보았고 그의 시는 언어를 건축공간화한 것이라고 주장했다. 도시공학자인 김정동은 시 「건축무한육면각체」 가 건축의 패턴 랭귀지와 건축부호로 이루어져 있다고 주장했다.²⁾ 문학연구자인 최혜실은 건축학적 구도의 핵심인 대칭구조가 이상의 문학 작품들에 잠재되어 드러나고 있음을 밝혔다.³⁾ 조은주는 이상의 문학 작품들이 원근법적인 근대의 시각 체계를 전복하는 투시도법의 시선을 드러내고 있다고 주장했다.⁴⁾ 박현수는 이상의 시 「선에 관한 각서」 를 분석하며 르 코르뷔지에의 건축 에스키스를 작품에 대입해 논의하기도 했다.⁵⁾

다음으로 이상의 문학작품을 미술과 연관지어 논의한 선행연구들이 있

-
- 1) 김용섭, 「이상 시의 언어학적 해석을 통한 건축공간화에 관한 연구」, 경원대 석사논문, 2000. 「이상 시의 건축공간화」, 『이상리뷰』, 2001.9, 333-357면.
 - 2) 김정동, 「이상의 「날개」에 나타난 건축적 이미지에 관한 연구-1930년대 경성 거리를 중심으로」, 『건축 도시 환경연구』 제 8집, 2000.12, 65-71면.
 - 3) 최혜실, 「선험적 구상 능력의 문학적 적용과 이상문학」, 『한국 모더니즘소설 연구』, 미진사, 1992.5, 59-166면.
 - 4) 조은주, 「이상 문학의 건축학적 시선과 ‘미궁’ 모티프」, 『여문연구』, 제 36권 제 1호, 2008, 379-402면.
 - 5) 박현수, 『모더니즘과 포스트모더니즘의 수사학』, 소명출판, 2003.

다. 홍성식은 이상의 문학세계를 뭉크의 회화와 비교해 연구했고,⁶⁾ 안상수는 이상의 시에 나타난 타이포그라피를 연구했다.⁷⁾ 김선명은 ‘시각시’의 관점에서 러시아의 시인 마야코프스키와 이상의 작품 세계를 비교하는 연구를 펼쳤으며,⁸⁾ 윤수하는 이상의 시와 추상 회화 기법을 비교하여 이상의 시에 추상의 공간이 형상화되어 있다고 보았다.⁹⁾ 김미영과 김민수는 각기 이상 문학의 현대성과 독창성이 당대의 건축과 회화를 통해 흡수한 조형예술과의 접목을 통해 가능했음을 밝혔다.¹⁰⁾

한편 이상 자신이 그린 회화와 그의 문학작품들을 연관지어 논의한 선행 연구로는 오광수의 논문¹¹⁾이 맨 앞에 놓인다. 이후 김윤식이 이 글을 인용해 이상의 그림들과 문학작품을 관련지은 글을 썼고¹²⁾, 이보영은 이상의 그림들과 그의 문학을 비교 분석하려는 시도를 했으나 주관적인 해석에 머물렀다.¹³⁾ 신범순은 구본웅이 그린 이상의 초상화와 이상 자신이 그린 자화상에 나타난 담배 파이프와 안경의 기호를 통해 이상의 문학세계의 요체에 접근하려 했다.¹⁴⁾ 이경훈은 이상의 시 「一九三一年(作品 第一番)」에 등장하는 방정식 ‘13+ 1=12’의 의미를 추적하며 「날개」의 삽화에 그려진 책 열세 권의 이미지에 주목했다.¹⁵⁾ 김미영은 이상이 그린 삽화들과 자화상 등 회화 작품들을 개괄하며 폭넓게 문학세계와 비교했다.¹⁶⁾ 박치범은

6) 홍성식, 「한국 현대시의 에드바르트 뭉크 수용」, 『새국어교육』, 제 75호, 2007, 613-629면.

7) 안상수, 「이상 시의 타이포그라피적 해석」, 『디자인학 연구 9』, 1994.

8) 김선명, 「시각시의 관점에서 본 마야콥스키와 이상의 비교 연구」, 고려대 박사논문, 2006.

9) 윤수하, 「이상 시의 추상 회화기법에 대한 연구」, 『국어국문학』, 2009.

「이상 시의 상호 매체성 연구」, 전북대 박사논문, 2009.

10) 김미영, 「이상의 문학에 나타난 건축과 회화의 영향 연구」, 『국어국문학』, 2010.

김민수, 「시각 예술의 관점에서 본 이상 시의 혁명성」, 『이상 문학 연구 60년』, 권영민 편, 문학사상사, 1998.

11) 오광수, 「화가로서의 이상」, 『문학사상』, 1976.6.

12) 김윤식, 「이상과 구본웅」, 『이상 소설 연구』, 문학과비평사, 1988.

13) 이보영, 『이상의 세계』, 금문서적, 1998.

14) 신범순, 「담배파이프와 안경의 얼굴기호」, 『이상 리뷰』, 2005.

15) 이경훈, 「「一九三一年(作品 第一番)」에 대한 몇 가지 주석」, 『이상시 작품론』, 역락출판사, 2009.

16) 김미영, 「이상의 문학에 나타난 건축과 회화의 영향 연구」, 『국어국문학』, 2010.

이상이 그린 소설 삽화들을 분석하여 소설 텍스트와의 관계를 기준으로 분류하는 작업을 했다.¹⁷⁾

건축을 제외하면, 이상의 문학세계를 미술과 비교 논의한 선행연구들은 수적으로 적다. 그 중에서도 이상 자신이 그린 회화 작품과 문학 작품을 비교한 연구들로 선행연구의 범주를 축소시켜 보면, 이상의 문학작품을 이해하기 위하여 이상이 그린 그림들의 내용을 분석하거나(오광수, 김윤식, 이경훈, 김미영, 신범순, 김선명) 그 형식적 특성을 살피는(오광수, 안상수, 김선명, 김미영, 이보영, 박치범) 작업이 진행되어 왔다.

1.2. 연구의 목적과 방법

W.J.T. 미첼은 논저 『아이코놀로지: 이미지 텍스트 이데올로기』에서 ‘우리는 모든 상상의 과정을 한 대상을 바라보는 과정 혹은 채색, 드로잉, 모델링의 과정으로 완전하게 치환할 수 있다. 그리고 모든 독백의 과정을 소리 내어 말하기 혹은 글쓰기로 치환할 수 있다’¹⁸⁾는 비트겐슈타인의 말을 인용하며 이 치환이 서로 다른 방향으로 교차되어서도 행해질 수 있다고 말하고 있다. ‘정신이 스스로를 그리는 방식’은 ‘건축물이나 조각상, 텍스트나 서사, 멜로디 혹은 특정한 형태가 없는 방식’으로 서로 치환되어 나타날 수 있다는 것이다.¹⁹⁾

이렇게 정신이 스스로를 그리는 방식으로서 다른 예술 장르들을 치환해 사용하는 경우, 그 내용이나 형식, 기법에 비슷한 궤적이 남게 된다. 동일

「이상의 문학과 끌라쥬」, 『한국현대문학연구』, 2010.

「삽화를 통해 본 이상의 <날개>」, 『문학사상』 11월호, 2010.

17) 박치범, 「이상 삽화 연구」, 『어문연구』, 2010.

18) Wittgenstein, Ludwig, *The Blue and Brown Books 4*, New York:Harper, 1958, 『아이코놀로지: 이미지 텍스트 이데올로기』, W.J.T. 미첼, 시지락, 2005, 32면 재인용.

19) W.J.T. 미첼, 『아이코놀로지: 이미지 텍스트 이데올로기』, 시지락, 2005, 32면.

한 시대와 사조 속에서 창작된 미술, 음악, 문학, 무용 등 다양한 예술 장르의 작품들이 갖는 친연성과 상관관계를 살펴보면 이러한 궤적들을 쉽게 발견할 수 있다.²⁰⁾ 이상의 회화와 문학 작품들의 경우, 더욱이 동일한 창작자에 의해 창작된 작품들이므로 어떤 형태로든 강한 공통분모가 존재할 것임을 유추할 수 있다.

이 논문의 목적은 이상이 그린 회화 작품들에 사용된 창작 기법과 이미지들을 추적해, 그것들이 이상의 문학 작품에 드러난 기법 및 이미지들과 긴밀하게 상호 연관성을 맺는 양상을 밝히는 데 있다. 지금까지 이상이 남긴 회화 작품들과 문학 세계를 비교 논의한 선행연구들은 양 장르의 작품들의 내용과 형식을 개괄하여 살피는 방향으로 진행되었다. 또한 기존의 연구들은 대체로 이상의 문학 세계가 회화 작품에 반영된 양상을 고찰하는 방법론을 택하고 있는데, 이 논문은 회화 작품들의 기법과 이미지를 분석해 문학 텍스트들과 상호 조명함으로써 최종적으로 문학 작품 분석의 실마리를 얻고 있는 점이 대부분의 선행 연구들과 다른 점이다.²¹⁾

따라서, 본고의 비교 연구 대상으로서 한 축을 이루는 것은 이상이 남긴 회화들이다. 이상의 회화 가운데에서도 자화상에 초점을 맞춰, 자기의식이 강한 이상의 문학세계와 긴밀하게 관련 맺는 양상을 추적한다. 자기의식은 ‘인식의 표적으로 삼아야 하는 대상이 인식의 주체 자신이기도 한’ 문학적 주체의 태도로서, ‘세계와 자신을 최대한 객관화할 수 있는 능력, 세계로부터 거리를 취할 수 있는 능력’이다.²²⁾ 이상의 문학 작품들이 전반적으로 이러한 자기의식을 강하게 드러내고 있다는 사실은, 이상이 생전에 다수의

20) 이해순, 「4. 예술상호간의 관계연구」, 『비교문학 1. 이론과 방법』, 과학정보사, 1986. 참조.

21) 이상의 그림에서 출발하는 방법론을 사용한 선행연구로는 박치범(「이상 삽화 연구」, 『어문연구』, 2010.)과 김미영의 연구(「이상의 문학과 끌리쥬」, 『한국현대문학연구』, 2010, 「삽화를 통해 본 이상의 <날개>」, 『문학사상』 11월호, 2010) 들이 있다.

22) 강동호, 「김수영의 시와 시론에 나타난 자기의식 연구」, 연세대 석사논문, 2009, 2면.

자화상을 그렸다는 사실과 긴밀하게 연관된다.²³⁾

현재 이상의 작품으로 추정되는 자화상은 모두 네 점이 남아 있다. 이상이 19세 때 그린 자화상(도판 2)과 1931년 조선미술전람회(鮮展) 도록에 실린 도판으로만 남아 있는 자화상(도판 3), 1939년 『청색지(青色紙)』 5월호에 실린 드로잉 자화상(도판 1), 그리고 이상의 유품인 줄 르나르의 『전원수첩』 속표지에 그려진 캐리커처(도판 4)가 그것들이다.

그런데 현재 도판 4의 캐리커처는 박태원의 초상이라는 권영민의 견해가 나와 있는 상태로²⁴⁾, 이 그림을 이상의 자화상으로 보는 김주현, 신범순, 김미영과 견해를 달리하고 있다. 이상을 다룬 다수의 책들에서 이 그림이 자화상으로 명기되어 참고 도판으로 실리고 있고, 특히 신범순은 이 그림에 그려진 안경을 이상의 문학을 이해하기 위한 중요한 모티프로 다루고 있는 등²⁵⁾ 현재까지는 이 그림을 이상의 자화상으로 보는 견해가 지배적이다.

본고는 이 그림을 박태원의 초상으로 보아 자화상에 포함시키지 않았는데, 가장 주요한 이유는 이상이 그린 기존의 자화상과 이 그림에 담긴 감정이 다르기 때문이다. 이상의 다른 자화상들에는 측은하고 가난한 자로 자신을 바라보는 자의식이 담겨 있는 반면,²⁶⁾ 전원수첩의 초상은 밝고 깔끔하며 댄디한 이미지가 강하다. 또한 『전원수첩』의 속표지에 그려진 초상의 얼굴은 그 윤곽선이 등근 편인데, 이상은 자신의 얼굴을 수척하고 야윈 것으로 인식했다.²⁷⁾

23) ‘상(이상을 말함)같이 자화상을 그린 화가가 또 있는지 모르겠다. 그는 그의 화인으로서의 전 생애를 자화상만 그렸다. 자화상과 씨름을 했다. 성장을 한 자화상이 아니라 반 고호와 같이 생겨먹은 대로 입은 그대로 그렸다. 그가 그린 풍경화와 정물화가 몇 장, 인물화로는 그의 누이동생 옥희를 모델로 한 소녀좌상 두어 점, 모두 합쳐 보았자 10여 점에 불과할 것 같다. 그 외에는 전부가 자화상이다.’(문종혁, 「심심산천에 묻어주오」, 『그리운 그 이름, 이상』, 김유중·김주현 편, 지식산업사, 2004, 117면.)

24) 권영민, 「이상이 그린 박태원의 초상」, 『문학사상』 통권 441호, 2009.7, 18-28면.

25) 신범순, 「담배파이프와 안경의 얼굴기호」, 『이상 리뷰』, 2005. 참조.

26) 2.1.에서 이러한 이상의 자기 이미지에 대해 집중적으로 다룬다.

27) 도판 5는 이상과 김소운, 박태원이 함께 찍은 사진이다. 이 사진에 찍힌 박태원의 얼굴을 참조하

한편 위에 기술한 자화상들을 제외하면 이상의 회화 작품은 대부분 소실되어 남아 있지 않으며, 그가 남긴 삽화들만이 생전에 그렸던 회화의 경향을 유추 가능하게 한다. 현재 남아 있는 삽화는 박태원의 「소설가 구보씨의 일일」과 자신의 소설 「날개」 등에 삽입된 삽화들, 아동 잡지에 삽입된 삽화들이다. 박태원의 「소설가 구보씨의 일일」은 1934년 8월 1일부터 9월 19일까지 『조선중앙일보』에 중편소설로 연재되었으며, 이 신문 소설에 이상은 하옹(河戎)이라는 필명으로 삽화를 그렸다. 또한 『조광』 1936년 9월호에 발표한 자신의 소설 「날개」에도 두 편의 삽화를 그려 삽입했다. 같은 잡지에 실린 소설 「동해」(1936.10)와 산문 「슬픈 이야기」(1937.6)에도 삽화들(도판 6 참조)이 삽입되어 있어 이상이 그린 것으로 추정되고 있다. 그밖에 아동 잡지 『목마』, 『신아동』의 편집을 맡으며 직접 그려 넣은 삽화들이 남아 있다.

본고는 이상의 회화 중에서도 자화상에 초점을 맞추고 있으므로, 이상의 자화상 3점과 함께 삽화 중에서는 자의식이 강하게 드러난, 『조광』의 「날개」에 삽입된 두 점의 삽화만을 중점적으로 다루기로 한다. 박태원의 소설이나 아동 잡지에 그려 넣은 그림에 이상의 자의식이 온전히 드러나기는 어렵다는 판단에서다. 이같은 맥락에서 이상 자신의 작품인 「동해」와 「슬픈 이야기」에 그려 넣어진 삽화들(도판 6 참조)은 흥미로운 논의 대상이 될 수 있겠지만, 콜라주와 포토 몽타주 기법을 사용한 이 작품들은 자의식을 드러내기보다는 작품 속 정황과 분위기를 강렬하게 연출해 보이는 것어서 이 논문의 논의에서 제외한다.

결론적으로 이 비교 연구의 한 축을 이루는 회화 작품들은 유화 자화상 2점과 드로잉 자화상 1점, 「날개」의 삽화 2컷(도판 7과 도판 8)이다. 이 중에서 가장 중요한 초점이 되는 그림은 이상의 사후인 1939년 봄 『청색

면, 이복구비와 표정, 머리 모양의 디테일까지 이 드로잉과 정교하게 닮아 있다는 것을 확인할 수 있다.

지』 5월호에 유고 작품 「김유정」과 함께 실렸던 드로잉 자화상(도판 1)²⁸⁾으로, 이 자화상을 이상의 문학이 가진 중요한 논점들을 품고 있는 작품으로 상정한다.

한편 이들 회화 작품에 대응하는 문학 작품들로는 자화상에 가까운 시편들인 「얼굴」 「空腹」 「悔恨의 章」 등과, 거울 모티프를 사용한 「거울」 「鳥瞰圖 시제 15호」 「明鏡」, 소설 작품으로 「종생기」 와 「날개」 등을 중점적으로 다룬다. 대체로 강한 자의식을 드러내고 있는 이상의 소설들 가운데에서 이 작품들만을 선택해 다루는 것은, 이 논문의 방법론이 이상의 회화 작품의 분석을 통해 이상의 문학 작품 분석의 실마리를 얻고자 하는 것이며, 이 소설 작품들의 내용과 창작 기법이 드로잉 자화상의 내용과 창작 기법과 긴밀하게 상호 연관되고 있기 때문이다.

본 연구의 내용은 모두 세 장으로 이루어져 있다. 본론의 첫번째 장인 2장에서는 이상이 남긴 2점의 유화 자화상과 이상의 시적 자의식을 비교 고찰한다. 2.1.에서는 ‘가난’과 ‘측은’의 자기 이미지가 초기 자화상과 자화상계 시편들에 중첩되어 나타나는 양상을 밝히며, 2.2.에서는 유화 자화상들에 공통적으로 드러나는 한쪽 눈의 공동(空洞)이나 검은 그늘이 거울 모티프 시들과 어떤 관계를 맺고 있는지 살핀다. 이상의 거울 모티프 시들은 작품의 수가 많지 않으나, 라캉의 정신분석 이론과의 연관성을 지니고 있어 다수의 선행 연구가 이루어졌다. 본 연구는 이상의 문학세계를 분석함에 있어 라캉의 정신분석 이론을 전격적으로 차용하지 않으나, 거울 모티프 시를 다루는 2.2.에서는 라캉의 시각예술 이론을 적용해 유화 자화상의 한쪽 눈이 구멍 뚫려 있는 이유를 추적한다.

본론의 두번째 장인 3장에서는 이상의 소설 「날개」의 삽화 2컷을 살핀 뒤, 그림들이 가진 이중구조를 통해 소설의 이중구조를 고찰한다. 「날개」

28) 본고는 이상이 남긴 드로잉 자화상이 이 작품뿐이라는 견해를 가지고 있으므로, 유화 자화상들과 구별하여 ‘드로잉 자화상’으로 지칭한다.

는 프롤로그와 본문의 이중구조로서 단순한 형태의 복화술이 사용되고 있고, 특히 프롤로그는 ‘설계자의 목소리’로서 작가의 강한 자의식을 드러내 본문 서사와 구별된다. 이 이중구조가 작품에서 중요한 의미를 지니고 있음을, 삽화들과의 관계성을 통해 짚어본다.

마지막으로 4장에서는 이상의 마지막 회화 작품이며 가장 중요한 논점들을 지니고 있는 드로잉 자화상의 내용과 기법을 분석한다. 이 그림은 점과 선의 혼용 기법을 사용하고 있는데, 획과 선들이 서로 투쟁하는 듯 윤곽선이 뚫린 얼굴 형상을 창조하고 있다. 또한 이러한 기법으로 그려진 두 눈의 시선은 비대칭을 이루고 있다. 이 장은 크게 두 부분으로 나뉘어져 있는데, 4.1.에서는 점과 선의 혼용 기법을 고찰하고, 4.2.에서는 비대칭의 시선의 의미를 고찰한다.

점과 선의 혼용 기법을 다루는 4.1.은 다시 두 부분으로 나뉘어, 4.1.1.에서는 점의 의미를 추적한다. 유동하는 점들의 시각적 이미지가 「종생기」의 복화술과 관련 맺는 양상을 고찰한 뒤, 이 복화술이 발생되는 메커니즘인 ‘결별-선고-완치’의 심리적 경로가 이상 문학의 중요한 모티프임을 살핀다. 나아가, 이 모티프가 「날개」 「종생기」 등의 소설에서뿐 아니라 시편들에서도 변주되어 나타나는 양상을 추적한다. 한편 4.1.2.에서는 선의 의미를 고찰한다. 점들 위에 덧그어진 획들이, 점들과의 모순과 통합 사이에서 불완전한 형상을 이루고 있는 양상을 살핀다. 이 양상이 미적 모더니티의 내적 균열을 시각적 이미지로 표상한 것임을, 「날개」와 「종생기」 등의 소설과 「오감도 제 1호」 「선에 관한 각서 1」 「위독;내부」 등의 시편들과의 상호 조명을 통해 밝힌다.

마지막으로 4.2.에서는 유화 자화상들의 경우처럼 한쪽 눈이 뚫려 있지 않으나 비대칭인 시선에 주목한다. 4.2.1.에서는 아이러니의 미적 방법론에 대해 살피고, 4.2.2.에서는 비대칭의 시선이 아이러니를 표상하는 시

각적 이미지임을 밝힌다. 부연하여 아이러니의 미적 방법론이 4.1.에서 다룬 복화술의 내적 메커니즘과 2.2.에서 다룬 주체/타자의 분열 양상을 포괄하고 있음을 살피고, 이상의 회화 창작과 문학 텍스트의 창작 모두에 작동되는 원리이자 요체임을 밝힌다.²⁹⁾

29) 세 장의 순서는 이상의 회화 작품들이 창작된 순서에 부합한다. 비교 연구의 대상인 소설 작품들의 조명 역시 창작된 순서와 대체로 일치하지만, 시의 경우에는 회화 작품과 상호 관련성을 갖는 작품들을 연대기적 순서와 관계 없이 비교 조명했다.

제2장 유화 자화상과 시적 자의식

이상(본명 金海卿:1910~1937)은 보통학교에서부터 그림에 대한 재능을 보였다고 그의 지인들은 회고하고 있다. 보성고보 시절 이상의 미술교사는 고희동이었는데, 그는 ‘1910년 단신 일본에 건너가 우리나라에서는 최초로 양화(洋畫) 수업을 받은 이로, 돌아오자마자 근대적 의미의 조형운동을 추진했던 이’³⁰⁾였다. 이상이 일찍부터 모더니즘에 눈뜬 것은 이런 고희동의 영향과 무관하지 않을 것이다. 또한 그는 보성고보 3학년 때 교내 미술전람회에서 1등상을 받았는데, 고희동이 이 수상에 관여했으리라고 개인적으로 추측해 볼 수 있다. 그후 이상은 경성고등공업학교에 진학했으며, 이 시기에도 꾸준히 그림을 그렸던 것으로 증언된다. 그는 경성고공을 1등으로 졸업해 조선총독부 내무국 건축과 기수로 근무했으며, 『조선과 건축』 도안 현상 공모에 1등, 3등으로 당선되는 등 재능을 보였다.³¹⁾

위와 같은 전기적 사실에서 알 수 있듯 이상은 생전에 많은 그림을 그렸지만 대부분 유실되었다. 현재 접할 수 있는 그림으로는 자화상 3점, 《조선중앙일보》에 실렸던 박태원의 「소설가 구보씨의 일일」의 삽화 20컷과, 잡지 『조광』에 실렸던 이상 자신의 소설 「날개」「동해」, 산문 「슬픈 이야기」 등에 실린 삽화 5컷, 그밖에 소품으로서 아동 잡지에 실린 것들이 남아 있다.

본 장은 이 그림들 중 시기적으로 가장 앞선 1929년 때의 <자화상>(도판 2 참조)과, 21세(1931년) 때 조선미술전람회에 출품해 입선한 <자상(自像)>을 이상의 문학세계와 관련지어 다룬다.(도판 3 참조)³²⁾ 먼저

30) 오광수, 「화가로서의 이상」, 『문학사상』, 1976.6, 164면.

31) 오광수, 위 논문 참조.

32) 이 두 그림은 유화라는 공통점을 가지고 있으므로, 이상의 마지막 그림으로 추정되는 드로잉 자

2.1.에서는 유화 자화상들에 나타난 ‘가난’과 ‘측은’의 자기 이미지들을 고찰하며, 이것이 이상의 시적 자의식과 관련되는 양상을 살핀다. 2.2.에서는 19세 때의 유화 자화상에서 검게 뚫려 있는 한쪽 눈에 주목하여, 라캉의 시각예술이론을 바탕으로 거울 모티프 시들과의 연관성을 고찰한다.

2.1. 가난과 측은의 자기 이미지

19세 때 그려진 유화 자화상은, 이상의 누이동생 옥희의 증언대로라면 이상이 통인동 백부 집의 사랑채 방에서 색경(거울)을 보고 그린 그림일 것이다.³³⁾ 흑백 도판이라는 한계가 있지만, 유화이고 콘트라스트가 분명한 그림이라는 것을 알아볼 수 있다.

자화상 속 이상의 머리카락은 형틀어져 있고, 턱 아래부분이 좁아 어린 소년처럼 유약한 느낌을 준다. 왼쪽 눈은 오른쪽을 향하고 있고, 왼쪽 눈은 검게 칠해져 눈동자를 볼 수 없다.³⁴⁾ 머리카락 부분이 아주 어두운데, 흑백으로 인쇄되면서 윤곽선이 사라진 것인지, 처음부터 짙은 색 배경과 윤곽이 모호하게 섞이도록 그려진 것인지는 확인할 수 없다.

이상의 친구 문종혁은 이 시기(이십 세가 되기 전)의 이상의 그림에 대해 이렇게 진술하고 있다.

선도 수직선, 사선, 강한 선을 쓴다. 구도도 복잡하고 색채도 강렬하다.(중략)

초기의 상은 초기 인상파의 그림에 속한다. 즉 마네의 그림 같은—

화상과 구별해 유화 자화상들이라 지칭한다.

33) ‘통인동 집에 있을 때, 제가 가면 방 안에 발을 들여놓을 틈이 없었어요. 원고지나 책이 방바닥 군데군데 흐트러져 있고 오빠는 그림을 그리거나 원고지에 필 쓰고 있곤 했어요. 저도 모델을 한 적이 있지만 색경(거울)을 보고 혼자 자화상을 그리는 경우도 있었어요.’(김유중·김주현 편, 『그리운 그 이름, 이상』, 지식산업사, 2004, 379면.)

34) 이 눈의 의미에 대한 해석은 2.2.에서 따로 다룬다.

그러나 그가 스무 살을 넘어서자 그의 개성적 길을 찾아들기 시작했다.³⁵⁾

이 진술을 토대로 할 때, 19세 때 그려진 이 유화 자화상은 강렬한 색채를 쓴 표현적인 작품이었음을 짐작할 수 있다. 이 자화상에 그려진 얼굴의 지배적 인상은 주눅든 듯한 측은함을 띠고 있는데, 자기 연민과 짓눌린 감정이 읽힌다.³⁶⁾

한편 두번째 자화상으로 선전에 출품해 입상한 <자상>은 역시 유화였는데, 흑백 도판이라 잘 파악할 수 없으나 19세 때의 유화 자화상에 비해 형태와 얼굴 표정 등이 달라져 있음을 알아볼 수 있다.

그 다음 생각나는 것은 그의 최초의 입선작이요, 그의 마지막 출품작인 제 10회 (1932년) 조선미술전람회에 발표한 <자화상>이다.

이 작품은 10호가 좀 넘었다. 12호 정도였다고 회상된다. 이 그림은 세잔느의 자화상을 연상케 하는 그림이다. 그러나 세잔느의 자화상은 물감을 풀어서 그리기는 했지만 입체감이 있다. 딱딱한 예리한 맛이 있다.

그러나 상의 <자화상>은 마티스의 그림에서 보는 부드러운 맛뿐이다. 이 그림은 배색도 물체도 몽롱하다. 그는 선의 유영에서 빛깔과 빛깔의 교차에서 이룩되는 몽롱하고 아름다운 세계를 겨눈 것 같다.³⁷⁾

1932년이라는 회상은 선전 도록의 도판(1931년)과 비교할 때 문종혁의 기억의 오류인데, 작품에 대한 묘사는 비교적 상세하게 되어 있어 참고할 만한 자료이다. 이 그림에서는 얼굴의 상단과 두루마기의 동정으로 보이는

35) 문종혁, 『그리운 그 이름, 이상』, 김유중·김주현 편, 지식산업사, 2004, 116면.

36) 넬슨 굿맨은 논저 『예술의 언어들』(김혜숙·김혜련 역, 이화여대 출판부, 2002)에서 ‘심미적 경험에서 감정들이 인지적으로 기능한다’고 말하며 ‘심미적 경험에서의 감정은 작품이 어떤 속성을 갖고 있고 표현하고 있는지를 식별하는 수단’이라고 말한다. 그림을 분석할 때, 그림에서 느껴지는 ‘감정’이 작품의 속성과 표현 양태를 식별하게 하는 수단으로 기능할 수 있다는 것이다. 본고는 이상의 그림들에서 기법과 이미지를 중점적으로 다루지만, 심미적 경험에서의 ‘감정’ 역시 인지적 구성요소로 보고 분석의 수단으로 참조한다.

37) 문종혁, 『그리운 그 이름, 이상』, 김유중·김주현 편, 지식산업사, 2004, 116~117면.

부분, 배경의 일부가 매우 밝게 보이는데, 마치 연기가 피어오르듯 뭉클뭉
클 색채들이 스며들어가 있는 것으로 추정된다. 이는 ‘선의 유영에서 빛깔
과 빛깔의 교차에서 이룩되는 몽롱하고 아름다운 세계를 겨눈 것 같’다는
문종혁의 회상과 일치하는 부분이다.³⁸⁾

이 자화상 속의 복식은 먼저 차이나 칼라의 옷을 입은 뒤 그 위로 두루
마기 또는 한복 저고리를 걸치고 있다. 전통적으로 초상화에서 복식은 중
요한 의미를 가지는데, 초상화에 그려진 인물이 자기 표상으로서 복식을
선택하기 때문이다. 특히 자화상은 강한 자기의식을 드러내는 작품이므로
자기 표상으로서 어떤 복식을 택했는지를 살피는 것은 의미가 있다.³⁹⁾

이상이 죽기 전까지 약 9개월 동안 이상의 아내였던 변동림은 ‘나의 오
빠의 소개로 처음 이상을 만났을 때 이상은 밤색 두루마기의 한복 차림이
었고 쭉 한복을 입었다’고 회고하고 있다. 이 차림 때문에 자주 검문에 걸
렸는데도 한복을 고수했다고 변동림은 술회한다. ‘동소문 밖에서 시내에
들어오려면 우리들은 혜화동 파출소를 지나야 했고 반드시 검문에 걸렸다.
특히 한복 차림의 이상은 수상한 인물의 인상을 주었지만 보호색으로 바꾸
려 하지 않고, 하루 한 번씩 일경과의 언쟁을 각오하면서도 어머니가 거두
어주시는 한복을 편하다고 즐겼다. 이상의 불행은 식민지 치하라는 치명적

38) ‘가늘고 등글고 유영하는 선’이라는 회상은, 르네 위그가 『예술과 영혼』에서 ‘소묘의 획 해석
학’의 가능성을 타진하며, 직선의 날카로움이 대상(타자)에 대한 소유욕이라면 곡선의 부드러움이
대상(타자)에 대해 가진 따뜻함과 사랑을 드러낸다고 했던 언급을 떠올리게 한다. 수직선과 사선
에서 곡선으로의 전환은 이상의 내면에 일련의 변화가 일어났음을 의미할 텐데, 그것을 입증할 만
한 문학적 자료는 정확히 제시하기 어렵다. 19세 때의 작품과 21세 때의 작품 경향을 비교해 고
찰하기에는 그 시기 이상의 문학 텍스트가 한정되어 있고, 명료하게 변모를 드러낼 만큼 텍스트
상의 차이가 발견되지는 않는다. 이 시기 화풍의 변화와 문학 텍스트의 변화를 연관지어 분석하는
작업은 가능하다면 의미가 있겠지만, 본고에서는 다루지 않는다.

39) 복식과 자기 표상의 관계에 대해서는 「초상 복식과 자기 표상의 선택」, 「조선 후기 사대부 초상
화찬 연구」, 김기완, 연세대 석사논문, 2009. 참조. 김기완은 이후의 논문 「20세기초 망명 문인
의 시각적 자기 표상: 초상화, 초상사진, 초상 자찬」(『연변대학교 국제학술대회 발표문집』,
2011.)에서 특히 20세기 초에는 조선인들이 전통적 복장과 양복, 중국식 옷 등을 선택해 입었으
므로, 초상화를 그리거나 초상사진을 찍을 때 자기 표상으로서 어떤 복식을 택하는가에 큰 의미를
부여하고 있었던 사실을 고찰하고 있다.

인 모욕감을 당했을 때 치미는 분노와 저항 의식이었다고 본다.⁴⁰⁾ 변동림의 주관적 판단을 따라 이 자화상에서 이상이 한복 차림인 까닭을 ‘분노와 저항 의식’이라고 보는 것은 무리한 해석이다. 다만 이상이 한복을 자주 입었다는 객관적 증언으로서 참조할 수 있으며, 평소의 복장이 자화상에도 반영되었다고 추정할 수 있다. 즉 이 복식이 식민지 조선이라는 현실에 대한 자의식을 드러내고 있는가에 대한 근거는 그 자체로는 불충분하며,⁴¹⁾ 자화상에서 복식이 자기 표상을 드러낸다는 점에서 일정한 의미를 둘 수 있다.

한편 이 자화상의 얼굴은 19세 때의 자화상에 비해 성숙해 보인다. 반듯한 어깨를 비롯한 상반신의 묘사에서 총독부 내무국 건축과 기수로 일하던 시절, 비교적 안정된 생활 속에서 가졌을 자신감이 느껴진다. 그는 이 직장에서 ‘성실할 뿐만 아니라 사무 능률도 썩 좋은 편이어서 일인 상사의 신임도 두터웠’(오오스미 야지로)다고 전해진다. 경성고공을 졸업한 지 얼마 되지 않은 시기여서 ‘학교를 갓 나온 정열’(누이동생 김옥희)로 의욕적으로 직장 생활을 하던 때, 『조선과 건축』지의 현상 공모에 연거푸 당선되던 때의 얼굴(도판 9 참조)⁴²⁾이다.⁴³⁾ 그러나 이 그림이 낙관적인 정조를 지니고 있다고 보기에는, 왼쪽 눈의 아랫부분이 짙은 색조로 처리되어 있는 점이 눈에 띈다. 오른쪽 눈의 형태는 도판의 상태로 인해 정확하게 파

40) 김향안(변동림), 「理想에서 창조된 李箱」, 『그리운 그 이름, 이상』, 김유중·김주현 편, 지식산업사, 2004, 182~185면 참조.

41) 그의 경성고공 동기동창이었던 일본인 친구 오오스미 야지로는 이상을 회고하는 대담에서, 총독부 내무국 건축과 기수의 대우에 대해 이렇게 말하고 있어 당시의 현실이 이상의 실제적인 생활과 자의식에 미쳤을 영향에 대해 간접적으로 짐작하게 한다. ‘기수는 판임관(判任官)이고, 그 위에 기사가 있었는데 이건 고등관 대우였지요. 기수의 월급은 한국인이 55엔이었고, 일인에게는 그 60프로를 가산한 88원이었고 거기에 사택까지 주었지요. 그런 점에서 역시 공평을 기하지 못했던 거지요만, 김해경은 그런 것을 입에 내어 말하는 적이 없었습니다.’ (『그리운 그 이름, 이상』, 김유중·김주현 편, 지식산업사, 2004, 372~373면 참조.)

42) 도판 9의 사진은 조선총독부의 건축 기사 사무실에서 찍은 것이다. 가운데에 선 사람이 이상이며, 자를 이용해 제도의 획을 긋고 있다.

43) 오오스미 야지로와 김옥희의 회고는 『그리운 그 이름, 이상』, 김유중·김주현 편, 지식산업사, 2004. 참조.

악하기 어렵고, 왼쪽 눈 아래에서부터 짙게 처리된 얼굴 하단의 표현이 화면의 밝은 부분들과 대조를 이루었을 것으로 추정된다.

그런데, 이 자화상을 분석함에 있어 가장 큰 문제는 흑백 도판으로만 이 그림을 볼 수 있다는 것이다.⁴⁴⁾ 19세 때의 유화 자화상이 분명한 콘트라스트로 형상을 명확히 하고 있는 데 반해 21세 때의 자화상은 색채를 강조하고 있다. 그러나 흑백 도판상으로는 색채가 불러 일으키는 감정이 드러나지 않기 때문에 형태적 이미지만으로 이 그림을 읽어내야 한다는 점은 그림의 분석에 어려움을 준다.⁴⁵⁾ 따라서, 이 그림의 색채가 형상화했을 감정을 부정확하게나마 추적하기 위해서는 이상이 당시에 남긴 글들을 참조해 볼 수 있다.

이상은 이 시기 문종혁에게 썼던 편지에서, 낙관적이지만은 않은 내면을 드러내며 ‘패배한 내 이 슬픈 모습이 안 보이나? 나만이 이 구질구질한 건축기사들 속에서 고사리처럼 끼워서 질식해 죽어 가는구나!’⁴⁶⁾라고 쓰고 있다. 같은 시기(1931년, 『조선과 건축』 7월호)에 발표된 시 「空腹」은 다음과 같이 강한 자의식을 드러내고 있다.

只今떨어지고있는것이눈(雪)이라고한다면只今떨어진내눈물은눈(雪)이어야할것이다.

44) 서양회화사에서 레오나르도 다 빈치의 스푸마토 기법 아래 지오르지오네, 렘브란트를 거쳐 표현주의에 이르기까지, 화가의 정신성은 빛과 색채의 표현을 통해 질적인 모습을 드러내는 경향을 보인다. (르네 위그, 『예술과 영혼』, 열화당, 1979. 참조.)

45) 오광수는 이 그림에 대해 ‘이 작품에 대한 어떤 구체적인 논급은 거의 불가능한 것으로 보인다. 어떤 색채의, 어떤 기법의 작품이었는지는, 회미한 축소판 도록으로는 확인할 길이 없다. 단지 그 내용이 얼굴 부분만 확대된, 정면향의 자화상임을 확인할 수 있을 뿐이다. 흑백 도판에만 의한다면, 그저 평범한 초상에 지나지 않는다. 이 하나의 사건-선전 입선-으로 그를 화가로서 취급하기엔 도무지 미급할 뿐이다. 물론 경쟁이 치열한 판문을 통과했다는 사실은 그의 화가적 재능을 충분히 확인케 하고는 있다. 그러나 한번으로 끝나버린 입선을 가지고 공식적인 화가로 치부케 할 수는 없을 듯하다. 한번의 입선으로 끝냈다는 것은, 그의 회화에 대한 열의가 식어졌다는 것보다는, 그 표현의 매체가 옮겨갔다는 사실에서 설명이 가능할지도 모른다’고 객관적으로 평하고 있다.(오광수, 「화가로서의 이상」, 『문학사상』, 1976.6, 166~167면.)

46) 문종혁, 「심심산천에 묻어주오」, 『그리운 그 이름, 이상』, 김유중·김주현 편, 지식산업사, 2004, 104면.

나의內面과外면과

이件의系統인모든中間들은지독히춥다.⁴⁷⁾

문종혁에게 쓴 편지에서 이상은 자신의 모습을 ‘패배한’ ‘슬픈’ ‘질식해 죽어가는’ 등으로 표현하고 있다. 시 「空腹」에서는 떨어지는 차가운 눈의 촉각적 심상을 시적 화자의 눈에서 떨어지는 눈물의 차가움으로 치환하고 있다. 또한 ‘내면과 외면과 이 건의 계통인 모든 중간들’이라는 표현으로 정교한 자의식을 드러내며 이 모두를 ‘지독히 춥다’고 연출하고 있다. 시적 화자의 내면과 외면과 모든 중간들이 지독히 춥기 때문에, 내면에서 나와 외면으로 떨어지는 눈물 역시 차가운 눈(雪)이며, 시적 화자의 몸 위로도 눈이 떨어지고 있는 시적 정황이다.

유화 자화상이 선전에 입선한 시기와 겹쳐지는 시기에 써어진 이 텍스트들로 미루어, 색채로 표현된 감정을 판독할 수 없는 이 흑백 도판의 그림에 ‘슬프고’ ‘추운’ 자기 이미지가 색채를 통해, 특히 왼쪽 눈의 묘사와 수척한 왼쪽 얼굴 하단의 어두운 명도 표현 등을 통해 표상되어 있을 것이라고 조심스럽게 추론할 수 있다. 즉 이상이 19세와 21세에 그린 두 점의 유화 자화상이, 정도의 차이는 있으나 가난하고 춥고 측은한 자기 이미지를 표상하고 있었다고 추론된다.

한편 이 유화 자화상들과 상호 연관성을 지니는 이상의 시편들을 살펴보면, 「自畫像(습작)」「自像」「얼굴」등 눈에 띠는 제목의 작품들은 물론 「空腹」, 「悔恨의 장」, 「수염」, 「獵의 記」, 「素勞爲題」등을 비롯한 다수의 작품들이 언어로 그린 자화상의 성격을 드러낸다.⁴⁸⁾ 이 시들에 나타난 ‘얼굴’들은 ‘춥’고 ‘배고프’고 ‘가엾’다는 공통적인 특징을 가진다.

47) 김주현 주해, 『정본 이상문학전집 1; 시』(이하 『정본 1』), 소명출판, 2009, 43면.

48) 「거울」「鳥瞰圖 제 15호」「明鏡」「面鏡」등 ‘거울’을 모티프로 한 시들은 거울을 통해 본 자신의 얼굴에서 출발한 작품들이라는 점에서, 맥락은 다르지만 자화상과 밀접한 연관성을 지닌다. 이 시들은 2.2.에서 따로 다룬다.

배고픈얼굴을 본다.

반드르르한머리카락밑에어째서 배고픈얼굴은있느냐.

저사내는어데서왔느냐.

저사내는어데서왔느냐.

저사내어머니의얼굴은薄色임에틀림이없겠지만저사내아버지의얼굴은잘생겼을것
임에틀림이없다고합은저사내아버지는위낙은富者였던것인데저사내어머니를聚한後
로급작히가난든것임에틀림없다고생각되기때문이거니와참으로兒孩라고하는것은아
버지보담도어머니를더닮는다는것은그무슨얼굴을말하는것이아니라性行을말하는것
이지만저사내얼굴을보면저사내는나면서以後大體웃어본적이있었느냐고생각되리만
큼험상궂은얼굴이라는점으로보아저사내는나면서以後한번도웃어본적이없었을뿐만
아니라울어본적도없었으리라믿어지므로더욱더험상궂은얼굴임은即저사내는저사내
어머니의얼굴만을보고자라났기때문에

(중략)

그렇다하드라도반드르르한머리카락밑에어째서저험상궂은배고픈얼굴은있느냐.⁴⁹⁾
(〈얼굴〉, 1931)

그 가운데 자화상의 성격을 가장 직접적으로 드러내는 시 「얼굴」은 ‘배고픈 얼굴을 본다’는 단행의 연으로 시작된다. 자신의 얼굴을 보기 위해 서는 거울이나 사진, 자신을 그린 그림 등 반영의 매개체가 필요하다. ‘반드르르한 머리카락’, ‘험상궂은 배고픈 얼굴’이라는 다소 거리감 있는 묘사와 ‘저 사내’라는 객관적 호칭, 어머니와 아버지의 얼굴의 계보를 거슬러 올라가며 ‘아해’의 시절을 추정하는 내용으로 미루어, 거울보다는 사진, 그

49) 『정본 1』, 소명출판, 2009, 50~51면.

중에서도 수년 전에 찍은 사진⁵⁰⁾(도판 10 참조)을 보면 떠오른 감회를 담았을 가능성이 있다. 한편 이상은 자화상을 즐겨 그렸으므로, 과거에 그린 자화상, 예를 들어 19세 때의 유화 자화상을 보고 쓴 시라는 추측도 배제할 수는 없다.(도판 2 참조)

이 시의 진행을 살펴보면, 1연에서 먼저 자신의 모습을 ‘배고픈 얼굴’이라고 담담하게 진술하고, 2연에서 <1>‘반드르르한 머리카락 밑에(머리는 신경써서 잘 꾸몄건만) 어째서 배고픈 얼굴은 있느냐(왜 얼굴에 배고픔이 드러나고 말았는가)’하는 첫번째 질문을 던지고 있다. 다음의 3연은 <2>‘저 사내는 어디에서 왔는가’하는 두번째 질문을 두 번 반복해 물으며 강한 자의식을 드러내고 있다. 뒤이어 23행에 걸쳐 진행되는 4연은 이 두 개의 질문을 심화하(‘저 사내는 나면서 이후 한번도 웃어본 적이 없었을 뿐만 아니라 울어본 적도 없었으리라 믿어지므로 더욱더 험상궂은 얼굴인 죽은’)며 해답을 탐색해 가는 과정이다. ‘그렇다 하더라도 반드르르한 머리카락 밑에 어째서 저 험상궂은 배고픈 얼굴은 있느냐’는 마지막 행은 첫번째 질문을 반복하는데, 이는 23행에 걸친 4연의 대답이 결국 대답으로 기능하지 못했음을 보여준다.

이 시 속에 표현된 자기 이미지는 ‘한번도 웃어보지도 울어보지도 못한’, ‘험상궂’고 ‘배고픈’ 얼굴로서 자기연민을 노정하고 있다. 시적 화자는 위에서 살펴본 바와 같이 그 인과관계를 ‘아버지’와 ‘어머니’의 얼굴, ‘아해’의 과거 등을 통해 추적해 보지만, 결국 대답을 얻지 못한 채 회한에 찬 현상태로 되돌아온다. 이 순환구조는 이러한 자기 이미지를 장기적이거나 영원히 풀 수 없는 숙제로 만들며 강조하는 결과를 낳는다.

이같은 양상은 다음의 시들에도 드러난다.

50) 도판 9는 이상의 사진으로 남아 있는 것들 중 시 「얼굴」의 내용과 비교적 일치하는 사진으로서 참조하기 위해 제시한 것이며, 따로 이 시와 직접적 연관성을 가졌다고 볼 근거는 없다. 잘 빚은 머리카락과 ‘험상궂’은 테가 있는 눈매, 유년기의 흔적이 남아 있는 뺨의 윤곽선 등을 참조하며 살펴볼 수 있다.

가장 無力한 사내가 되기 위해 나는 열금뱅이었다
세상의 한 女性조차 나를 돌아보지는 않는다(「悔恨의 章」 중)⁵¹⁾

나 같은 不毛地를 地球로 삼은 나의 毛髮을 나는 측은해한다(「作品 제3번」
중)⁵²⁾

쓸쓸한들판을 생각하고
쓸쓸한눈나리는날을 생각하고
나의皮膚를 생각하지아니한다(「破片의 景致」 중)⁵³⁾

‘무력’하며 ‘불모지’이고 ‘측은’한 자기 이미지가 반복되어 나타나고 있다. 뿌리 깊은 것으로 보이는 이 정서는 일차적으로 전기적 사실에서 연원을 찾아볼 수 있다. 잘 알려져 있듯 이상은 불우한 부모의 슬하에 태어나 3세에 백부 집에 입양되어 고독하게 자랐다. 보성고보 시절에는 생부로부터 월사금의 일부를 받기도 했는데, 이상은 그에 대한 애조 띤 기억을 글로 남기기도 했다.⁵⁴⁾ 이상이 20세에 폐결핵 진단을 받았으며 그후 집요한 죽음의식에 시달린 사실 역시 잘 알려져 있다. 그러나, 이같은 전기적 사실들로 인한 비관적 정서가 이상의 자화상과 시편들에 공통적으로 영향을 미쳤다는 해석은 자연스러운 반면 표면적이다. ‘나의 내면과 외면, 이 건의 계통인 모든 중간들’이라는 시 「공복」의 언술은 이상의 시적 자의식이 여럿의 두꺼운 겹, 즉 ‘계통’을 지니고 있었음을 드러내고 있다.

한편 이러한 이상의 자기 이미지에 대해, 신범순은 이상의 그림을 다룬

51) 『정본 1』, 202면.

52) 『정본 1』, 201면.

53) 『정본 1』, 35면.

54) ‘그분들이 내게 經濟難를 사주시면 나는 그것을신고 그분들이 물으는 골목길로만 단여서 다해뜨려버렸습니다. 그분들이 月謝金을주시면 나는 그분들이 못알아보시는 글字만을 골나서 배웠습니다.’(「슬픈이야기」, 김주현 주해, 『정본 이상문학전집 3; 수필』, 소명출판, 2009, 132면.)

논문⁵⁵⁾에서 그것이 ‘우리나라의 근대 예술가들에게 전형적인’ 것이었다고 말하며 당대의 이러한 경향을 드러내는 글로 『창조』 9호(1921.5.37면)에 실린 김찬영의 산문을 인용하고 있다.

그리고 거울을 들어 나의 얼굴을 빗최여보았다. 거울안에 빗최인 얼굴은 ‘피’氣 없이 누-르하고 광채업는 눈속에는 절망의 빛히 가득하였다. 나는 그를 바라보고 다시 ‘한숨’되었다.

이 대목을 가리켜 신범순은 ‘근대 최초의 자의식적 거울보기를 드러내고 있다’고 말하며, ‘유토피아 의식을 가지고 있었으나 그 이상을 향해 나아갈 수 없는 현실 속에서 우울한 얼굴’을 지니고 있어야 했을 내면에 대해 언급하고 있다. 즉 식민지 근대라는 공기 그 자체가 당대 지식인들에게 무겁고 우울하여 자의식을 촉발했다는 것이다.

이 논의에 대해 짚고 넘어가야 할 점은, 1930년대 근대 조선이라는 시공간이 갖는 복합적인 특성이다. 조선 후기부터 한문 문학 장르인 초상화讚에서는 자신의 자의식적 이미지를 '가난하'고 '수척하'게 그리는 뚜렷한 경향이 있었다. 김기완은 1930년대까지 시대를 밀고 내려와, 조선 후기에 자생적으로 발화한 근대적 자의식이 이 시기까지 이어지고 있었음을 짚은 바 있다.⁵⁶⁾ 이상이 작품활동을 했던 30년대 조선이라는 시공간에, 새롭게 유입된 근대적 자의식과 자생적인 근대적 자의식이 복잡한 양태로 공존하고 있었다고 상정할 때, 이 시기의 지식인들에게서 보편적으로 나타났던 '가난하고 우울한' 자기 이미지가 '최초의 자의식적 거울 보기'라고 단정할

55) 신범순, 「담배와 파이프의 얼굴 기호」, 「이상 리뷰」, 2005, 51면.

56) 조선 후기 사대부들은 화가에게 자신을 그리게 하여 초상화를 얻은 뒤 그에 대해 직접 찬을 붙여 자의식을 드러냈으며, 이는 20세기 초로 내려오며 초상 사진에까지 확대되었다. 조선후기 초상화 찬에 대한 연구로 김기완, 「조선후기 사대부 초상화찬 연구」, 연세대 석사논문, 2009, 참조. 20세기 초 초상 사진 자찬에 대한 연구로는 김기완, 「20세기초 망명 문인의 시각적 자기 표상: 초상화, 초상사진, 초상 자찬」, 『연변대학교 국제학술대회 발표문집』, 2011. 참조.

수 있을 만큼 단절된 사태라고 보기에는 조심스러운 점이 있다. 특히 이상이 자신의 얼굴을 향해 던지는 질문법, 즉 ‘저 사내는 어데서 왔느냐’(<얼굴>) ‘이것은 누구던가’(이상이 자신의 사진(도판 11 참조)에 붙인 제목) 등의 수사가 조선조 초상화 자찬에 관습적으로 쓰이던 전통적 수사와 거의 정확하게 일치한다는 점은 시사하는 바가 크다.⁵⁷⁾

위의 논점을 기반으로 할 때, 이상은 1930년대 근대 조선을 구성하는 복합적인 내면 풍경을 통과하고 있었다고 볼 수 있다. 즉 20세기 초까지 조선에서 자생적으로 발화되어온 근대적 자의식과, 일본을 통해 서구에서 유입된 근대적 자의식으로서 모더니티에 대한 미적 자의식이 겹을 이루고 있었던 것이다. 여기에 사적으로는 입양 등의 전기적 사실로 인해 유년시절부터 길러진 정체성에 대한 자의식⁵⁸⁾, 폐결핵을 선고받은 뒤 병자로서 세계를 향해 지니게 된 자의식⁵⁹⁾ 등이 결합되어, ‘이 건의 계통들’에서 비롯된 피로의 감각은 많은 시편에서 반복되어 나타난다.

내肉身도千尺

주체할道理가없다.(「한個의밤」 중)⁶⁰⁾

내 가엾은 姿態-이 발을 보라.(「구두」 중)⁶¹⁾

이 시들의 시적 화자는 ‘천 척’이나 되는 무거운 육신을 ‘주체할 도리가

57) 도판 10 은 이러한 질문법이 사진에 사용된 다른 예이다. 도판의 사진은 학창시절 연극을 공연 한 뒤 찍은 사진으로, 여장을 한 이상의 모습이 앞줄 왼쪽에서 세번째에 보인다. 그는 이 사진에 ‘이것은 누구던가?’라는 제목을 붙였다.(「이미지로 보는 이상」, 『정본 1』, 7면의 사진과 그 아래의 캡션 참조.) 한편 김기완의 위의 논문들이 수집한 초상 자찬 자료는 100여 편에 이르며, 이 자료들에는 ‘이 사람은 누구인가?’ ‘참으로 수척하고 말랐구나’ 등의 수사가 정형적, 관습적으로 반복되어 사용되고 있다.

58) 김윤식, 『이상 연구』, 문학사상사, 1989. 참조.

59) 이경훈, 「아스페린과 아달린」, 김윤식 편 『이상문학전집 5』, 문학사상사, 2001. 참조.

60) 『정본 1』, 150면.

61) 『정본 1』, 170면.

없'다고 고백하며 견디기 힘든 중압감을 토로한다. 그 중압감을 지탱해야 하는 '내 자태'가 '가엾'다고 말한다. 육체도 무겁고 내면도 무거울 때, 그 중압의 실체와는 별개로 그것을 견디는 자신의 자세-姿態-를 자의식적으로 들여다보게 되는 상태이다.

이렇듯 자신을 향해 '가엾'다고 말할 때, '측은해 하는' 존재는 누구이며 '측은한' 존재는 누구일까. 극도로 춥고 불모지이며, 극단적으로 피로하여 생명마저 위협받는 이 지점에서 이상의 주체는 분열되며,⁶²⁾ 거울을 마주하고 창작되었다는 점에서 자화상과 내적 연관성을 갖는 거울 모티프 시편들이 등장하게 된다.

2.2. 한쪽 눈의 공동(空洞)과 거울 모티프 시

19세에 이상이 그린 유화 자화상은 오른쪽 눈이 마치 뚫린 것처럼 검게 처리되어 있다. 21세에 선전에 입선한 유화 자화상의 왼쪽 눈은 공동(空洞)은 아니지만, 눈 바로 아래에서부터 얼굴 하단까지 어두운 명도 표현이 되어 있고 오른쪽 눈의 형태는 정확히 판별하기 어렵다. 이렇듯 한쪽 눈의 형상을 지우거나 어둡게 처리하는 경향의 흔적은, 4장에서 따로 다를 드로잉 자화상에서도 비대칭의 시선으로 나타난다.

19세에 이상이 그린 유화 자화상에 대해 이보영은 '오른편 눈은 완전히 검은 공동으로 처리되어 있으며, 반대편 눈의 찌푸린 눈동자의 표정은 어둡다. 이 두 눈, 특히 오른편 눈으로 인하여 이상의 얼굴은 어딘지 비인간적인 가면과 비슷한 인상을 준다. 그리고 이 가면성을 강조해 준 것이 모

62) 이 전환에 대한 참조점으로, 김기택은 이상이 고통을 비등점까지 밀고 가며, '그 고통이 더 이상 견딜 수 없는 지점에 이르렀을 때 비로소 환상이 일어난다. 환상이 일어나는 순간 그렇게도 심각하고 가혹하게 그를 괴롭히던 병과 현실은 재미있는 놀이로' 변형된다고 말하고 있다.(김기택, 『시의 몸과 그림』, 뿔, 2008, 104~108면 참조.)

텔 이상의 얼굴과 전혀 다른 두꺼운 입술의 야만성과 목 아래 부분의 생략에 의한 고립화'라고 말하며, 피카소의 <아비뇽의 처녀들>(도판 12 참조)에서 오른편에 서 있는 두 여자 중 상단에 위치한 여자의 가면 같은 얼굴과 유사하다고 역설한 뒤 그 영향관계를 주목하고 있다.⁶³⁾

그러나 실제적으로 두 얼굴의 유사성이 특별히 두드러지지 않고, '오른쪽 눈의 공동화'는 화가들의 자화상에서 자주 나타나는 현상(도판 13⁶⁴⁾ 참조)이니만큼 유독 피카소의 <아비뇽의 처녀들>과의 유사성을 지적한 것은 적절하지 않다. 오히려 왜 일부 화가들이 자화상을 그릴 때 한쪽 눈을 어둡게 그리거나 그로테스크하게 표현하는지 고찰하는 편이 분석의 실마리를 제공할 수 있을 것이다. 특히 도판 13에 수록된 표현주의 화가들의 자화상을 살펴보면, 이들의 눈은 균형 있게 대칭을 이루는 대신 어둠에 삼켜지거나, 하얗게 흰자위를 드러내며, 심지어 잔인하게 손상된 모습을 보인다. 화가는 그리는 자인 동시에 '바라보는 자'다. 이들이 자신의 눈을 이렇게 표현한 것은 '본다'는 행위에 내재한 역동성과 모순 등에 대한 자의식적 성찰에 기인했다고 보아야 한다. 19세의 이상 역시 비슷한 맥락에서 오른쪽 눈을 어두운 '공동'으로 만들었을 가능성이 크다.

한편 이 그림의 선행 연구로서, 김미영은 이상이 산문 「첫번째 放浪」에서 폐결핵으로 성천에 가는 열차 안의 풍경을 스케치하며 일본의 표현주의 화가 나까무라 쯔네의 <자화상>(도판 14⁶⁵⁾)을 언급하던 중 '그 자화상에 그려진 인물이 "나처럼 창백한 얼굴을 한 청년"'⁶⁶⁾이라고 말한 점을 주목하고 있다.

이에 대해 김미영은 이상이 나까무라 쯔네의 자화상이라고 불렸던 그림

63) 이보영, 『이상의 세계』, 금문서적, 1998, 112~125면.

64) 왼쪽 위 그림부터 시계 방향으로 에드바르트 뮌크, <자화상>, 카임 수틴, <자화상>, 빅토르 브라우네르, <자화상>, (조선미, 『화가와 자화상』, 예경, 1995. 참조.)

65) 나까무라 쯔네, <자화상>, (김미영, 「이상의 문학에 나타난 건축과 회화의 영향 연구」, 『국어국문학』, 2009. 참조.)

66) 김주현, 『정본 이상문학전집 3; 수필』, 소명출판, 2010, 189면.

은 실상 자화상이 아니라 러시아 태생 맹인 동화작가인 예로첸코(1889-1924)의 초상화(도판 1567)라는 것을 밝힌다. 더불어 이상이 소설 「지도의 암실」에서 예로첸코에 대해 언급하며 ‘그는 에로시엥코를 뉘어도 조타 그러나 그는 본다 외나를 못 보는 눈을 가졌느냐 차라리 본다’⁶⁸⁾라고 하며 예로첸코가 ‘나를 못 보는 눈을 가졌다’는 사실을 의미 있게 언술하고 있다는 것을 지적한다. 이 텍스트들에 나타난 예로첸코에 대한 언급들을 종합해 볼 때, 이상은 ‘나를 보지 못하는 사람’이라는 의미로서 자신의 유화 자화상을 ‘반쪽은 맹인인 사람’의 초상으로 그렸을 가능성이 높다는 것이다.⁶⁹⁾

이는 이상이 19세에 그린 유화 자화상과 21세에 그린 유화 자화상, 그리고 드로잉 자화상에 공통적으로 나타나는 한쪽 눈의 특징적 묘사와 연관 시켜볼 수 있는 중요한 논점이다. 문종혁이 이 그림을 회고하며 ‘에로센꼬상’을 다음과 같이 언급한 사실도 이 논점을 의미있게 뒷받침해준다.

그가 스무 살을 넘어서자 그의 개성적 길을 찾아들기 시작했다.
그의 선은 가늘다. 그리고 유영한다. 수직이니 사선이니 웅장하고 강한 선은 하나도 없다. 선녀의 옷자락 같은 선이다.
색채도 마찬가지다. 원색에 속하는 강한 빛깔은 전혀 없다. 전부가 얇은 중간색 들이다.
특히 그가 심혈을 기울이는 점은 ‘에로센꼬상’에서 볼 수 있는 유영하는 선들이 다.⁷⁰⁾

67) 나까무라 쓰네, <예로첸코의 초상화>, (김미영, 위 논문 참조.)

68) 이상, 「지도의 암실」, 김주현 주해, 『정본 이상문학전집 2:소설』, 소명출판, 2010, 154면.

69) 김미영, 「이상의 문학에 나타난 건축과 회화의 영향 연구」, 『국어국문학』, 2009. 참조. 이 논문은 예로첸코의 초상과 이상의 유화 자화상 사이에 관련성이 있음을 위에 인용한 문학 텍스트들을 통해 지적했으나, 그 의미에 대해서는 고찰을 진전시키지 않았다.

70) 문종혁, 위의 책, 116~117면 참조.

이 회고를 참조하여, 문종혁이 이상과의 친분 속에 함께 나까무라 쯔네가 그린 예로첸코의 초상화를 보고 이야기를 나눈 적이 있기 때문에 이상의 그림을 설명하며 ‘에로생꼬상’을 언급했으리라는 추론을 개연적으로 해 볼 수 있다. 다시 말해 이상이 자신의 자화상을 그리는 과정에서 예로첸코의 초상을 의식했고, 그 이유 중 하나는 예로첸코가 맹인이었다는 사실이었으며, 결국 예로첸코의 초상에서 모티프를 빌어와 자화상에서 자신의 한쪽 눈을 검게 지우거나 칠하였다고 창작의 정황을 정리해 볼 수 있다.

그렇다면 이상은 왜 자신의 한쪽 눈을 맹인의 눈으로 그리고 싶어했던 것일까. 그것을 왜 ‘나를 못 보는 눈’이라고 불렀던 것일까. 이 논점들을 풀기 위해, 거울에 비친 자신의 반영을 보고 썼다는 점에서 자화상과 관련성을 갖는 이상의 거울 모티프 시들을 살펴 보자.

이상의 거울 모티프 시들은 심리 분석과 정신분석학, 근대성-탈근대성에 대한 담론 등을 통해 꾸준히 해석되어 왔다. 특히 1990년대 이후 최근까지의 연구들은 프로이트 이론에 의지하던 80년대까지의 심리주의적 관점을 벗어나, 라캉, 크리스테바, 들파즈 등의 담론의 도움으로 ‘주체’의 문제에 초점을 맞추고 있다.⁷¹⁾

본고의 목적은 이상의 문학작품과 회화 작품을 상호 조명하는 것이지만, 예로첸코 초상의 주인공이 맹인이라는 사실, 이상이 자신의 초상을 그리며 예로첸코의 눈(맹인의 눈)을 빌어와 한쪽 눈에 썼다는 상정, 그리고 그 눈을 ‘나를 보지 못하는 눈’으로 규정했다는 사실은 거울 모티프 시들을 분석한 선행연구에서 라캉의 정신분석학을 적용한 방법론과 상통한다고 판단되어, 본 장의 논점을 추적하는 방법론으로 삼는다.

주지하듯, 라캉에게 주체는 데카르트의 코기토처럼 선형적인 통합체가

71) 함돈균, 『시는 아무것도 모른다; 이상, 시적 주체의 윤리학』, 수류산방, 2012, 127면 참조.

아니라 타자와의 변증법을 통해 형성되는 것이다. 거울 이전 단계인 실재계를 거친 인간은 생후 6개월에서 18개월 사이의 거울 단계에서 거울에 비친 자신의 모습-어머니 혹은 상상계의 타자-을 통해 자신의 몸의 통일성을 나르시시즘적으로 인식하게 되며, 이는 주체의 허구적 구축 위에 세워진 상상계를 낳는다. 거울 이후의 단계 즉 상징계는 언어의 세계로서, 이때부터 인간은 언어를 통해 아버지의 이름인 상징적 질서를 받아들이며 사회적 주체가 된다. 그러나 상징계에서 주체와 대타자와의 관계는 알튀세르가 말하는 ‘호명’의 방식으로 이루어지며, 그 이데올로기적 호명에 대한 의문이 이 관계에 균열과 구멍을 만든다. 이로 인해 주체는 '호명이 제공하는 상징적 정체성'을 거부하는 손상된 주체가 되고, 손상된 주체는 작은 타자(object a)와의 변증법을 구축하며 구멍난 자리를 채매개/누비게 된다. 이와 같이 라캉의 주체는 그 자신이 끊임없이 변형을 겪는 존재, 상상계의 타자- 대타자- 작은 타자와의 관계 속에서 형성되는 존재이다.⁷²⁾

함돈균은 논저 『시는 아무것도 모른다: 이상, 시적 주체의 윤리학』에서, 이상의 문학세계에 접근하기 위해 라캉의 정신분석 이론을 적용한 많은 선 행연구들이 거울 모티프 시들의 요체를 ‘자아/주체의 분열’로 규정했으나 이는 오류이며, 이상의 텍스트는 ‘타자를 매개로 한 주체의 변증법의 실패’라는 관점에서 해석되어야 한다고 주장하고 있다. 거울 앞에 선 시적 주체가 경험하는 분열은 경험적 자아/주체로 존재하다가 분열된 양상이 아니라, ‘주체 자체가 그런 분열의 효과로서만 존재한다는 인식을 보여’준다는 것이다.⁷³⁾ 본 장은 이 관점에 동의하여, 이상의 거울 모티프 시편들에 나

72) 자크 라캉, 『욕망 이론』, 민승기 이미선 권택영 역, 문예출판사, 1994. 김상환 홍준기 편, 『라캉의 재탄생』, 창비, 2002. 김승희, 「이상 시 생산 연구」, 김윤식 편, 『이상문학전집 4』. 맹정현, 『리비돌로지-라캉 정신분석의 쟁점들』, 문학과지성사, 2009. 권택영, 『자크 라캉의 자연과 인간』, 한국문화사, 2010. 권택영, 『라캉 장자 태극기』, 민음사, 2003. 김형효, 『구조주의의 사유체계와 사상』, 인간사랑, 1989. 『라캉정신분석의 핵심용어』, 글로원스킨 등 편저, 김종주 옮김, 하나의학사, 2003. 참조.

73) 함돈균, 『시는 아무것도 모른다: 이상, 시적 주체의 윤리학』, 수류산방, 2011, 133~137면 참조.

타난 분열의 문제는 주체의 근본적인 존재 방식이라는 전제에서 출발한다.

한편, 라캉의 정신분석 이론에서 본 장과 연관지어 살필 수 있는 부분은 시각예술 이론이다. 라캉은 시각장에서 발생하는 주체의 경험을 설명하는 과정에서 세미나의 많은 부분을 시각예술 이론에 할애했다. 시각이 투명성의 환영에 빠져들 수 있는 반면, 그럼은 시각의 진리를 일깨워줄 수 있는 안내자 역할을 할 수 있기 때문이었다.⁷⁴⁾

라캉은 ‘화가는 눈과 마음의 교차점에서 이루어지는 바라보기를 통해 보이는 것 내부로부터 보이는 것을 변형한다’고 말하며, ‘초상화를 그리는 것은 (중략) 시계(視界)의 엉킴(interweaving)을 보여주는 좋은 예다. 보는 존재이면서 동시에 보여지는 존재인 화가는 보이는 것의 조직(fabric)에 속해 있으면서 그 조직을 펼쳐 그것으로부터 새로운 의미를 빼져나오게 한다. 자화상이 가장 잘 보여주듯 화가의 시계는 보이는 것 내부로부터의 바라봄’⁷⁵⁾이라고 연술하고 있는데, 이 논문에 중요한 논점을 시사하는 대목이다.

라캉에게 그림은 무의식을 재현하기보다 재현의 빈 곳인 실재를 드러내는 것이었다. ‘보이는 것/재현된 형상’의 내부에 ‘응시/실재’가 존재하여 관객의 눈과 함께 시계의 엉킴을 만들어낸다. 모든 재현은 타자(상징계)의 본질적 결여로 인해 빈 공간/부재를 지니고 있는데, 화가는 이 빈 공간을 그림 속에 그려넣는 작업을 수행함으로써 우리가 감당할 수 없는 실재/물자체/응시를 승화시켜/길들여 구현한다.⁷⁶⁾ 이와 같은 맥락에서 라캉의 ‘눈과 응시의 분열’ 이론을 그림과 연관지어, ‘세계’/‘타자’를 ‘그림’으로 치환시켜 설명하면 다음과 같다.

한 주체가 등근 벽면을 따라 한 점의 그림이 그려진 방 가운데 서 있다.

74) 맹정현, 『리비돌로지-라캉 정신분석의 쟁점들』, 문학과지성사, 2009, 156~186면 참조.

75) 자크 라캉, 「3. 시각예술이론」, 『욕망 이론』, 문예출판사, 1994. 193면.

76) 신명아, 「라캉과 미술비평」, 『라캉의 재탄생』, 김상환 홍준기 편, 창비, 2002. 참조.

이때 그림/화가의 시선/타자는 주체가 그것을 바라보기 전에 이미 사방에서 주체를 응시하고 있다. 이때 주체는 ‘자신의 시야를 확보하기 위해’ 그 그림/타자의 시선으로부터 자신을 분리해낸다. 즉 그림의 응시의 대상으로서의 자신을 분리시킴으로서 주체를 정립하는 것이다. 이 과정에서 그림/타자는 주체의 대상으로 전락하며, 그림/타자 자신이 주체로서 지니고 있던 속성은 주체의 시야 밖으로 떨어져 나간다. 이렇게 떨어져 나간 그림/타자의 주체적 시각은 그림/타자를 보고 있는 주체의 입장에서는 리비도적 대상이 되며, 주체보다 선재하던 그림/타자의 시선은 이제 ‘주체가 볼 수 있는 시선’과 ‘주체가 볼 수 없는 시선’으로 분리된다. 이것이 바로 ‘눈과 응시의 분열’이다.

이때 중요한 것은, 이 ‘눈과 응시와 분열’ 이론에서 주체는 물론 타자도 분열되어 있다는 것이다(시니피앙의 질서 자체가 이미 분열되어 있다는 것이다). ‘이 분열의 교차 속에서 ‘보다’와 ‘보지 못함’이 중첩됨으로써, ‘보지만 아무것도 보지 못하는’ ‘맹목적인 시선’이 탄생한다.’⁷⁷⁾

이 ‘눈과 응시의 분열’ 이론을, 자화상을 마주하고 있는 화가에게 적용시켜보면 다음과 같다. 화가는 자신이 자화상을 보기 전에 자화상이 자신을 응시하고 있다고 느낀다. 그는 자신의 시선을 회복하기 위해 자화상의 시선으로부터 자신의 시선을 분리해내 정립한다. 그 결과, 자화상이 주체적으로 가지고 있었던 시선은 화가의 대상으로 전락하며, 화가에게 보이는 시선과 보이지 않는 시선으로 분열된다. 결국 이 과정에서 화가와 자화상 모두가 분열을 겪으며, 화가는 ‘보지만 보지 못하는’ ‘맹목적인 시선’을 소유하게 된다.

이상이 나까무라 쯔네가 그린 예로첸코의 초상을 보면, 맹인인 그의 눈이 왜 ‘세계를 보지 못하는 눈’을 가진 것이 아니라 ‘나를 보지 못하는 눈’

77) 맹정현, 위의 책, 168~170면 참조.

을 가졌다고 말했는가 하는 논점의 실마리를 여기에서 찾을 수 있다. 이상은 그 그림-예로첸코의 초상-이 자신을 응시하고 있다고 느꼈고, 그림이 자신을 응시하는데 그 초상 속의 눈은 맹인의 것이므로 ‘나’-이상 자신-를 볼 수 없다는 사실에서 아이러니를 느꼈을 것이다. 아이러니를 미적 방법론으로 삼았던⁷⁸⁾ 이상에게 그림 속 맹인의 눈의 모티프가 의미심장하게 다가왔고, 자신의 자화상 속에 눈을 그려넣을 때 겸게 덧칠해 공동(空洞)으로 만들었다고 상정해 볼 수 있다.

그렇게 자화상의 한쪽 눈을 어두운 공동(空洞)으로 만들었을 때, 자화상의 한쪽 눈은 화가/주체를 볼 수 있지만 다른 한쪽 눈은 화가/주체를 보지 못한다. 자화상의 얼굴은 화가/주체의 반영체이므로, 마찬가지로 화가/주체 역시 한쪽 눈은 자화상/타자를 볼 수 있지만 다른 한쪽 눈은 자화상/타자를 볼 수 없다. 즉 이상의 자화상은 ‘눈과 응시의 분열’의 정황, 주체와 타자가 모두 분열된 정황, ‘보지만 볼 수 없는 맹목적 시선’이 발생한 정황을 표상하고 있다.

이상의 자화상과 화가/주체에게서 나타나는 이같은 분열의 정황을 단초로, 같은 맥락에서 거울 모티프 시들과 시적 주체에게 나타나는 분열의 정황을 살펴보자.

나는至今거울을안가것소만은거울속에는늘거울속의내가잇소

잘은모르지만외로된事業에골몰할게요

(「거울」 중)⁷⁹⁾

나는거울업는室內에잇다. 거울속의나는역시外出中이다. 나는至今거울속의나를무서워하며떨고잇다. 거울속의나는어디가서나를어떠케하랴는陰謀를하는中일가.

78) 아이러니의 미적 방법론과 이상의 문학 세계와의 관계는 4장에서 따로 다룬다.

79) 『정본 1』, 83면.

(중략)

나는 거울 있는 室內로 몰래 들어간다. 나를 거울에서 解放하려고. 그러나 거울 속의 나는 沈鬱한 얼굴로 同時에 꼭 들어온다. 거울 속의 나는 내게 未安한 뜻을 傳한다. 내가 그때문에 窮屈되어 잇듯 키그도나 때문에 窮屈되어 떨고 있다.

(중략)

내가 遲刻한 내 꿈에서 나는 極刑을 받았다.

(「오감도 시제15호」 중)⁸⁰⁾

시 「거울」은 ‘거울 속의 나’를 연출하며 ‘잘은 모르지만’ ‘골몰할게요(골 몰할 것이오)’와 같은 표현을 씀으로써 ‘거울 속의 나’가 독자적인 주체성을 지닌 타자임을 암시하고 있다. 「오감도 시제 15호」의 시적 주체는 한 발 더 나아가, ‘거울 속의 나’를 ‘그’라고 지칭함으로써 ‘거울 속의 나’를 타자로 인식하고 있음을 명확히 드러낸다.

‘나’와 ‘거울 속의 나’는 서로의 소리를 들을 수 없고(거울 속에도 내게 귀가 있소/내 말을 못 아라 듯는 딱한 귀가 두개나 있소- 「거울」), 악수를 나눌 수도 없다.⁸¹⁾ ‘나’와 ‘거울 속의 나’는 거울의 안과 밖에 따로 상주하며(‘나는 지금 거울을 안 가셨소마는 거울 속에는 늘 거울 속의 내가 있소’), ‘소리가 없고 조용한 세상’인 거울 속에 사는 그는 ‘영어되어’ 떨고 있는데, 영어되어 떨고 있기는 거울 밖의 ‘나’도 마찬가지다. 분열의 방식으로 성립된 나/주체는 거울 속의 나/타자/자화상을 ‘보고 있되 보지 못하는 맹목적인 시선’으로 바라보고 있으며, 바로 그렇기 때문에 ‘거울 속의 나’가 ‘나를 어여케 하랴는 음모를 하는 중인지’ 알 수 없어 두려워한다.(「오감도 시제 15호」) 이 두려움을 극복하기 위해 ‘나’는 ‘그’를 죽이려 하지만, 탄환은 ‘바

80) 『정본 1』, 98~99면.

81) ‘그’는 ‘내 말을 듣지 못하는 딱한 귀를 가졌다’고, ‘나’와 ‘악수할 수 없는 윈손잡이의 손’을 가졌다. 이는 ‘그가 ‘나’를 보지 못하는 눈을 가졌다’는 예로 천코상에 대한 언급과 맷구를 이룬다.

른편에 있는 그의 심장'을 관통하지 못해 실패에 이르고 만다. 주체와 타자의 변증법의 실패가 자기 멸절에의 열망으로 격렬하게 전환되는 대목이다.

마찬가지로 거울 모티프로 써어진 다음의 시에서 ‘나’는 ‘그’의 심장에 고동이 있으리라고 믿고 싶어하는데, 만져보려고 손을 뻗은 순간 ‘선뜩하는’ 유리의 감촉에 놀라고 만다.

右편으로 옴겨앉은 心臟일망정 고동이
없으란법 없으니
설마 그렇랴? 어디 觸診.....
하고 손이갈때 指紋이 指紋을 가로막으며
선뜩하는 診斷뿐이다.

거울이 책장같으면 한장 넘겨서
맞섰든 季節을 맞나렸만
여기있는 한폐-지
거울은 폐-지의 그냥表紙-

(「明鏡」 중)⁸²⁾

이 시에서 ‘나’와 ‘그’의 ‘촉진’(주체와 타자의 통합)은 그들 사이에 놓인 ‘선뜩한’ 거울 때문에 실패하게 되며, 거울은 책장처럼 넘겨서 내용을 볼 수 없는 ‘그냥 표지’임이 밝혀진다. 이는 라캉의 시각장 이론에서 시각적 이미지를 스크린(screen)으로 보아 실재를 덮어 가리는 역할을 하고 있다고 설명하는 대목과 관련된다. 라캉의 시각예술 이론에서, 우리가 그림 앞에 설 때 그림의 표면은 스크린으로서 그림 후면의 세계를 가리고 있다.

82) 『정본 1』, 116~117면.

그 스크린 위에서 그림의 시선이 우리를 응시하며, 우리는 그 응시를 잘라내는 방식으로 그림을 바라본다. 그 과정에서 그림의 응시가 분열되고, 우리의 욕망도 분열되는 것이다. 이때 그림/거울의 표면/시각장에서의 시각적 이미지/screen 는 후면의 세계를 차폐하며, 이 후면의 세계-실재는 ‘왜상’이나 ‘얼룩’의 형태로 재현의 빈 곳/구멍을 뚫고 드러난다.

이 논의를 바탕으로 이상의 유화 자화상으로 돌아와보면, 어두운 공동으로 표현된 눈이 ‘나를 보지 못하는’ 대신 그림의 후면/실재를 향해 열려 있다고 상정할 수 있다. 주체가 분열의 존재 방식 속에서 자기 멸절을 멸망하는 상태(라캉의 표현을 따르면 주이상스⁸³⁾)가 거울 모티프 시편들에 드러나 있다면, 동일한 창작자인 이상이 유화 자화상에서는 그림의 표면을 뚫고 한쪽 눈을 맹인의 것/공동(空洞)으로 만들며, 자기 멸절/죽음/실재를 향해 겸게 열린 시선을 새겨넣었다고 볼 수 있다.

83) 주지하듯, 라깡은 주이상스(jouissance)를 ‘고통과 폐락의 스펙트럼 전체를 한 단어에 포함시키는 헤아릴 수 없는 것’으로서, ‘폐락 원칙을 넘어서서 무서운 가망성을 제공하는 공포의 요소’가 들어 있다고 보았다. 그에게 주이상스는 ‘근본적으로 과잉에 연결’되어 있는 개념이며, 성(性)뿐 아니라 강력한 고통, 죽음 욕동의 충족과 연관된다. (글로윈스킨 등 편저, 김종주 역, 『라깡 정신 분석의 핵심용어』, 하나의학사, 2003, 132~142면 참조.)

제3장 날개의 이중구조와 삽화의 관계성

서론에서 밝혔듯이, 이상이 남긴 삽화들 중 자료적 가치는 훌륭하나 자의식을 충분히 드러내지 않는 삽화들을 제외하면 「날개」의 삽화 두 컷이 남는다. 본 장은 이 삽화들과 소설 「날개」를 상호 조명하여, 소설의 텍스트와 삽화들이 동일한 이중구조를 가지고 있음을 밝히려 한다.

「날개」(『조광』, 1936년 9월)와 함께 실린 첫번째 삽화(도판 7 참조)를 살펴보면, 작품 내용에서 수면제 아로날(Allonal)의 갑이 화면의 오른쪽 절반 정도를 차지하고 있다. 아로날은 「날개」에서 주인공이 아스피린인 줄 알고 먹었던 ‘아달린’과 유사한 약효를 가진 약이므로, 이상이 아달린을 대치해 아로날 갑을 그렸다고 할 수 있다. 왼쪽 화면 하단에는 알약이 담겨 있던 태블릿(알약들이 들어 있던 자리는 뚫려 있다)이 보인다. 상단에는 영문으로 된 복용 설명서가 손글씨로 적혀 있고, 태블릿에서 빠져 나온 듯한 알약들이 위트 있게 ‘ゝ’ 모양을 그리며 배치되어 있다. 오른쪽 위에서부터 알약 속의 영문 알파벳을 읽으면 I R S A N G 즉 ‘이상’이 된다.⁸⁴⁾

오광수는 이상이 그런 삽화들의 특징을 ‘소재의 선택에 있어선 정물적인 각도를 보이며, 그것의 구도에 있어선 큐우비즘적인 요소를 다분히 보여주기도 한다. 그러면서도 대상을 극히 즉흥적으로 포착해 들어가는 표현주의

84) 한편 이 영문 이름에 대해 박치범은 하단의 R과 S를 중심으로 각각 위 아래로 읽어나가 ‘RISANG’이 된다고 주장한다. ‘이렇게 읽는 것이 타당한 이유는 이렇게 읽을 경우 우측 하단의 RS가 이상(스스로 이름을 한글로 쓸 때 ’리상‘이라 썼다)의 이름의 이니셜처럼 되어, 그림의 서명과 같은 구도로 자리하는 셈이 되기 때문’이라는 논점이다. 이 논점은 「날개」의 두번째 삽화에도 R과 S가 서명과 같이 기능하며 새겨져 있다는 점에서 설득력을 가진다. (박치범, 「이상 삽화 연구」, 『어문연구』, 2010, 403면 참조.)

적 감도도 채취된다. (중략) 대상을 중복해서 공간의 충을 형성해 주는 방법도 역시 큐우비즘적인 공간해석이다. 표현기법에 가선 음영을 강하게 주어 대립물의 극적 관계를 강조해주는, 일종의 야수파적, 표현주의적 특징을 보여준다⁸⁵⁾고 말하며, 특히 이 삽화에 들어가 있는 영문 문자들이 당시 큐비즘이 회화 속에 인쇄물을 콜라주하던 기법과 일맥 상통한다고 지적하고 있다.

당대 유럽에서 발원해 일본을 통해 이상에게 영향을 미친 유럽 아방가르드- 큐비즘, 미래주의, 다다이즘, 초현실주의-는 시가 가지고 있는 시각적인 부분에 깊은 관심을 가지고 있었다. 즉 ‘활자의 변주로 인해 발생하는 시각적 이미지, 기호, 약물(略物), 도형 등 시각 요소의 삽입으로 인해 발생하는 시각적 이미지 등의 순수 시각적 부분’⁸⁶⁾에 매력을 느꼈던 것이다.

(도판 16⁸⁷⁾ 참조)

이상은 이를 받아들여 타이포그래피적 요소가 두드러지는 초기 시편들을 발표했다.(도판 17 참조)⁸⁸⁾ 그는 자신의 시가 발표되는 인쇄면을 회화의 화면처럼 활용했고, 대담하게 도형, 숫자, 약물 등을 배치해 당대로서는 독보적인 전위성을 보였다. 이러한 점을 미루어 볼 때, 「날개」의 삽화에 사용된 문자와 이미지의 혼용 역시 이상에게는 흥미로운 작업이었을 것이다.

이 그림의 내면 심리에 대해 김윤식은 이상이 ‘보석처럼’ 알약을 삽화에 그려넣은 것이 모더니티와 그로 인한 무수한 정신적 질병, 이를 치유하는 인공의 약품을 ‘사랑하고 한몸에 감싼’ 까닭이라고 말하고 있다⁸⁹⁾. 하얗고 동그란 알약들의 말쑥한 이미지, 그러나 그 시각적 이미지와 상반되게 나

85) 오광수, 위의 논문, 170면.

86) 김선명, 「시각시의 관점에서 본 마야콥스키와 이상의 비교 연구」, 고려대 박사논문, 2006, 7~8면.

87) 끄루죠너흐, <구시대적 사랑>, 1912, (김선명, 위 논문 참조.)

88) 안상수, 「이상 시의 타이포그래피적 해석」, 『디자인학 연구 9』, 1994. 참조.

89) 김윤식, 「이상과 구본옹」, 『이상 소설 연구』, 문학과비평사, 1988. 참조.

른하고 치명적인 약효의 모순이 발생시키는 아이러니가 이상에게 흥미롭게 다가왔을 것이라는 추리도 가능하다. 아로날(아달린의 대치물)의 삽화가 단순한 정물 묘사 이상의 중요한 의미를 가졌음을, 아달린이 「날개」의 두 번째 삽화에까지 등장하는 것으로 미루어 짐작할 수 있다.(도판 8 참조)

이 두번째 삽화의 공간 대부분을 차지하고 있는 것은 한 여인이 가로로 비스듬히 누워 있는 모습⁹⁰⁾이다. 감은 눈, 생략되어 소리내지 않는 입, 힘 없이 바닥에 내려뜨려진 팔로 보아 여자는 잠들었거나 취해 의식 없는 상태이다. 아스피린(ASPIRIN)과 아달린(ADALIN)이라는 대문자 영문이 두 줄로 반복해서 배열되어 있고, 알파벳 R과 S가 새겨진 알약 두 정이 그 문자열의 끝에 배치되어 있는데, 그 텍스트 아래에 잠든 여인의 나신이 그려져 있어, 텍스트와 이미지의 결합을 통해 위트와 나른한 분위기를 느끼게 한다.

이 그림에서 주목할 점은, 약간씩 펼쳐진 열세 권의 책들이 여인의 몸을 가려주고 있다는 것이다. ‘13’은 「오감도」를 비롯해 이상의 여러 작품들에 등장하는 숫자로서, 서양 전통에서 어둡고 불길하거나 공포스러운 심상을 내포하고 있다. 하지만 이 그림은 어둡거나 공포스럽지 않다. 다만 책들이 여인의 은밀한 부분을 어둡게 가리고 있다는 점에서, ‘13’이라는 숫자에 내포된 수치와 죄의식의 상(像)을 환기해볼 수 있다.⁹¹⁾

그런데 여기에서 생기는 의문점은, 이 그림이 「날개」의 삽화이고, 삽화란 작품의 내용을 보여주는 그림이라는 사실이다.⁹²⁾ 소설 「날개」 속에 ‘여

90) 이 그림에 그려진 인물에 대해 이경훈은 여인의 나신으로 확정하고 있지만, 박치범은 ‘머리카락이 짧고 바지를 입고 있어 소설의 화자인 ‘나’로 볼 수도 있지만, 가슴에 유방이 두드러지게 그려져 있다는 점에서 ‘나’의 아내로도 볼 수 있’라고 말한다. 본고는 이 그림에서 얼굴의 실루엣을 묘사한 방식이 정밀하기보다는 생략이 많은 점을 감안해, 머리카락과 하반신의 색 처리가 ‘짧은 머리카락’이나 ‘바지’의 정밀한 묘사이기보다 여인의 나신을 쓱쓱 그려넣은 결과로 판단한다. (이경훈, 「一九三一年(作品第一番)」에 대한 몇 가지 주석」, 『이상시 작품론』, 역락출판사, 2009와 박치범, 「이상 삽화 연구」, 『어문연구』, 2010. 참조.)

91) 이경훈은 이상의 시 「一九三一年(作品第一番)」에 등장하는 방정식 ‘13+1=12’의 의미를 추적하며, 이 책들(13)과 누워 있는 여성(1)이 결합된 이미지를 성적인 암시로 분석했다.(이경훈, 「一九三一年(作品第一番)」에 대한 몇 가지 주석」, 『이상시 작품론』, 역락출판사, 2009, 참조.)

인'은 등장하지만 '책'은 등장하지 않는다. 여인/아내는 자신의 비밀스러운 사업에 바쁘고, '나'는 백지에 가까운 자로서 돋보기 장난을 하고 아내의 화장품 냄새를 맡으며 돈의 효용조차 모르는, 독서를 할 만한 능력을 가지지 않은 인물로 묘사되고 있다.

오직 한 대목, 이 소설에 책 또는 그것과 관련된 내용이 등장하는 부분은 프롤로그이다.

(전략)

.....머리속에 의례히 백지가 준비되는 법이오. 그 우에다 나는 윗트와 패러독스를 바둑 포석처럼 늘어놓소. 그대 자신을 위조하는 것도 할 만한 일이오. 그대의 작품은 한번도 본 일이 없는 기성품에 의하여 차라리 輕便하고 高邁하리다.

(중략)

그러나 인생 혹은 그 모형에 있어서 띠테일 때문에 속는다거나 해서야 되겠소?

(중략)

나는 내 비범한 발육을 回顧해야 세상을 보는 안목을 규정하였소.

(중략)

도스토 에프스키精神이란 자칫하면 浪費인듯싶소. 유-고-를 불란서의 빵한조각이라고는 누가그랬는지 至言인듯싶소. (「날개」 중)93)

이 프롤로그에 등장하는 '나'는 본문의 '나'와는 다른 목소리를 내는 '나'이다. 이 '나'는 '머리속에 백지가 준비되'면 '그 위에 윗트와 패러독스를 바둑 포석처럼 늘어놓'는다고 진술한 뒤 도스토예프스키와 위고를 현학적으로 언급하는 모습을 보인다.

이상은 「날개」 와 「종생기」⁹⁴⁾의 특징적인 글쓰기 방식으로서, 이처럼

92) 이상은 '하용'이라는 가명으로 박태원의 소설을 위한 삽화를 그릴 때, 재현에 충실하지는 않았으나 대체로 글의 내용과 분위기를 그림에 반영한다는 원칙을 지켰다.(도판 18 참조.)

93) 김주현 편, 『정본 이상문학전집 2; 소설』(이하 『정본 2』), 소명출판, 2009, 262~263면.

94) 「종생기」의 복화술의 의미에 대해서는 4장에서 심화해 다루므로, 본 장에서는 간략히 해당 부

작품을 설계하는 자의 자의식적 목소리를 써 넣었다.

나는 내 「終生記」가 天下 눈있는 선비들의 肝膽을 서늘하게 해놓기를 애듯이 바라는
一念 아래의만큼 내 ——한 맵시의 節約法을 披瀝하여 보인다.

(중략)

나는 그런 ‘쓰레기’나 ‘우거지’ 같은 테일을-내 終生記 處處에다 可憐히 심거놓은 자자례
한 치례를 위하야-뿌려보려는 것인데-’ (「終生記」 중)⁹⁵⁾

이것은 그림을 그리기 전에 먼저 필선으로 스케치를 하거나, 건축의 도
면을 미리 그리는 것과 비슷한 작업이라고 할 수 있다. 통상 작품에 노출
되지 않는 이 작업의 과정을 이상은 작품 속에 노출시켜 이중구조를 만들
고 있다.

백지와 색연필을들고 덧문을열고문하나를 여언다음또문하나를여은다음 또열고또
열고또열고또열고 인제는어지간히들어왓구나 생각하는때쯤하야서 그는백지우에다
색연필을 세워노코무인지경에서 그만이하다가고만두는 아름다운복잡한기술을시작
하니 그에게는가장넓은 이별판이발근밤이여서 가장좁고갑갑한 것인것갓흔것은 완
전히니저버릴수잇는것이다 나날이이렷케들어갈수잇는데까지 들어갈수잇는한도는
점점 늘어가니 그가들어갔다가는 언제든지처음잇든자리로도로 나올수는넘려업시
잇다고 밋고잇지만차츰차츰그러치도안은것은 그가알면서도는 그러지는안을것이낫
가 그는확실히몰으는것이다. (「지도의 암실」 중)⁹⁶⁾

위에 인용한 「지도의 암실」에서, 이상은 자신의 창작행위가 ‘백지와 색
연필을 들고’서 ‘덧문을 열고 또 열고 또 열고 들어가는’ 행위가 될 것이라
고 말하고 있다. 이때 ‘여러 개의 문을 열고 들어가는 행위’는 ‘내면과 외

분의 일부만을 인용한다.

95) 『정본 2』, 365~366면.

96) 『정본 2』, 164~165면.

면, 그 계통의 모든 중간들(시 「공복」)’을 더듬어 인식하는 그의 예민한 자의식의 움직임을 시각화해 보여준다. ‘문’이 통로를 여는 동시에 닫는 지점이라는 점을 염두에 두면, ‘어지간히 들어왔구나’라고 생각될 때까지 이 행위를 반복하는 것은 자신이 쓰는 텍스트에 여러 겹으로 은폐의 장치들을 설계하는 과정으로도 읽힌다. ‘무인지경에서 그만이 하다가 고만두는 아름다운 복잡한 기술’이라는 표현은 그가 앞으로 쓰게 될 실험적인 시편들과, 다성적인 목소리로 퀘매어놓게 될 독특한 소설 세계의 형상을 예고한다. 소설적 화자는 ‘나날이 들어갈 수 있는 데까지 들어가’ ‘언제든 처음 들어갔던 길로 나올 수 있으리라 믿’고 있지만, 동시에 나올 수 없을지도 모른다는 두려움을 자의식적으로 고백하고 있다. 「지도의 암실」의 이 부분과 「날개」의 프롤로그를 비교해 보면, 어조가 판이하며 위치나 기능은 다르지만⁹⁷⁾, 글쓰는 행위에 대한 자의식을 강하게 드러낸 대목이라는 점에서 관련성을 찾을 수 있다. 「날개」와 「종생기」에서 설계자의 목소리를 통해 날카롭게 드러나는 글쓰는 행위에 대한 자의식이, 초기작 「지도의 암실」에서 담담하고 비밀스러운 어조로 형상화되어 있는 대목으로서 참조할 수 있다.

한편, 「날개」가 발표된 『조광』 지의 원문을 보면, 문제의 프롤로그는 직사각형의 박스 속에 들어가 있다. 즉 사각의 설계도면이 먼저 들어가 있고, 그것을 바탕으로 구축된 세계가 도면의 뒤를 따라오고 있는 것이다.

이 관점에서 「날개」의 두번째 것을 다시 살펴보면, ‘비스듬히 누워 있는 여인/작품 본문에 구축된 현실’ 위로 ‘허공에 뜬 열세 권의 책들/설계자의 자의식’이 포개어져 있음을 확인할 수 있다. 똑같은 책들이 규칙적으로

97) 「지도의 암실」에서 고독하고 횡홀한 심사를 내비쳤던 내면적이고 비밀스러운 고백의 어조가, 「날개」에서는 자신감 있고 유희적이며 시니컬한 구어체로 변모했음을 읽을 수 있다. 또한 「지도의 암실」에서 인용한 이 부분은 작품의 후반부에 배치되어 이 작품 자체가 짊필 과정의 형상화라는 사실을 암시하는 역할을 한다는 점에서, 「날개」의 도입부에 배치된 프롤로그와는 그 위치와 성격이 다르다.

정연하게 배열된 모습은 프롤로그에 언술된 ‘바둑의 포석’을 연상시킨다. 그 책들의 반쯤 열린 페이지에서 ‘위트와 패러독스’가 흘러나와, 날것의 몸(여인의 나신)인 본문의 서사와 소통/상호작용을 하고 있는 것이다.

이 논점을 기반으로, 앞서 살폈던 첫번째 삽화(도판 7)를 다시 고찰해 보자. 첫번째 삽화의 화면 우측에는 아로날 태블릿이 담겨 있던 곳이 배치되어 있는데, 이상은 이 곳의 봉합선들을 뜯어서 펼쳐놓고, 거기 써어 있는 영문구들을 상자의 상태였을 때의 방향대로 벼껴놓았다. 입체였던 사물을 평면으로 만든 행위는 현실 속의 서사를 텍스트의 서사로 만드는 행위와 유사한 맥락을 지닌다.

한편, 화면의 왼쪽 하단에 위치한 태블릿의 가지런한 구멍들은 두번째 삽화에 나타나는 책들의 가지런한 배열과 같은 맥락에서 해석할 수 있다. 아달린이 「날개」에서 작가의 자의식을 강하게 드러내는 소도구라는 사실은, 두 삽화에 모두 아달린(아로날)이 중요한 비중으로 그려졌다는 사실 외에도, ASPIRIN 과 ADALIN이라는 영문자들이 반복되어 배치되어 있는 두 번째 삽화의 상단 오른쪽 끝에 이상 자신의 이니셜인 R과 S가 새겨진 알약들이 서명처럼 자리하고 있다는 점에서 확인할 수 있다. 이렇듯 자의식의 소도구인 아달린은, 첫번째 삽화의 하단에 있는 태블릿의 구멍들에서 빠져나와 텍스트화된 서사/평면화된 약갑을 ‘」 모양으로 둘러싸고 있으며, 그 알약들에는 태블릿의 구멍들에서 빠져나온 순서와 반대로 위에서부터 이상의 영문 이름이 새겨져 있다. 설계자의 이름/자의식/목소리가 작품의 서사를 둘러싸고 있는 것이다.

이처럼 삽화들과의 관계성 속에서 살펴볼 때, 「날개」는 이상의 작품들 가운데 가독성이 강하고 전통적인 재현에 가까운 소설이지만, 설계자로서의 작가의 강한 자의식이 소설의 서사와 함께 이중구조를 이루고 있는 작품이라는 것을 알 수 있다. 이 이중구조는 다음 장에서 고찰하는 「종생

기」에 이르면 복잡한 겹구조로 심화되어, 섬세하고 다성적인 복화술로 강한 자의식을 드러낸다.

제4장 드로잉 자화상과 아이러니의 미적 방법론

1939년 봄, 『청색지(青色紙)』 5월호에는 이상의 유작인 실명소설 「김유정」과 함께 이상의 드로잉 자화상(도판 1 참조)이 나란히 실렸다. 이상의 사후 약 2년 만의 일이었다.

이 자화상에는 연도와 날짜가 적혀 있지 않으므로, 그려진 시기를 정확히 짚어낼 수 없다. 그러나 이상이 1936년 10월 중순경 동경으로 갔고 1937년 4월 17일 동경제대 부속병원에서 사망한 점, 동경에서 집필한 「김유정」의 원고가 유품에 포함되어 있었던 점으로 미루어 이 그림 역시 약 6개월 간의 동경 시절에 그려졌으리라고 추정해 볼 수 있다.

현재 이 그림은 도판으로만 볼 수 있다. 화면의 하단에 그려진 목과 어깨 부분의 섬세한 필선으로 미루어, 연필보다는 세필의 금속 촉, 즉 펜이나 만년필을 사용한 것으로 추정된다. 왼편 상단에 거무스름하게 번져 있는 세로선이 보관중에 접혀 있었던 흔적인지 화가에 의해 의도된 것인지는 명확하지 않다. 그것이 접힌 자국이라고 가정할 때, 다른 부분에는 접힌 자국이 없는 점, 몇몇 점들이 번져 있는 형태 등으로 미루어 부드러운 재질의 얇은 종이였던 것으로 추정된다.

이 그림의 구성을 요약해 설명하자면, 흰 화면이 검은 점들로 가득 덮여 있고, 그 점들로 이루어진 이상 자신의 얼굴이 정면을 바라보고 있다. 기법면에서 살펴보면, (1) 얼굴의 윤곽선 가운데 점이 성글게 찍힌 부분들은 배경을 향해 텅 빈 채 뚫려 있다. 화면 전체가 점으로 덮여 있는 데다 이렇게 얼굴의 윤곽선까지 끊겨 있어, 마치 점들과 얼굴이 우연히 만나 불확실한 형상이 이루어진 것 같은 느낌을 불러 일으킨다. (2) 점들이 가장 조밀하게 찍힌 곳은 눈썹과 그 아래의 눈들인데, 두 눈의 형상이 비대칭이며

눈동자 역시 각기 다른 쪽을 바라보도록 표현되어 있다. 특히 왼쪽 눈은 의도적으로 형체가 불명확해지도록 점들을 모호하게 덧찍은 흔적이 보인다. (3) 이 모든 점들 위로 여러 개의 단순한 선들이 그어져 최종적인 형상을 명확하게 만들고 있다. 머리카락과 턱, 귀와 목과 턱을 표현하는 이 필선들은 속력과 힘이 느껴지지 않는 신중하고 섬세한 것으로서, 이 자화상이 대담한 캐리커처이기보다 내면을 표현하는 침착한 작업이었음을 짐작하게 한다.

드로잉의 순서를 추정해 보면, 이상은 (1) 먼저 점들을 세밀히 찍어 얼굴의 형상을 만든 뒤 (2) 그 형상을 덮는 수많은 점들을 화면 위로 덧찍어 놓은 것으로 보인다. (3) 그러나 완전하게 점만으로 이루어진 그림을 그리는 대신, 여러 개의 조심스러운 필선을 그어서 형상을 완성한 것으로 추정된다.

이렇듯 점과 선을 혼용한 기법이 사용된 이유는 무엇일까? 이 독특한 기법으로 드러난 얼굴 속에서 시선은 비대칭을 이루고 있는데, 이 시선의 의미를 어떻게 읽을 수 있을까? 나아가, 이상의 문학 세계와 이 자화상 사이에는 어떤 관계가 있을까?

본고는 이 드로잉 자화상이 이상의 회화 작품들 가운데 가장 핵심적인 의미를 지닌다고 보고, 본 장을 통해 위에 제기한 논점들을 추적한다.

먼저 4.1.에서는 점과 선의 혼용 기법이 가지는 의미를 추적한다. 4.1.1.에서는 점의 의미를 고찰하며 3장에서 고찰한 「날개」의 이중구조가 「종생기」의 복화술로 심화된 양상이 점의 의미와 상통하는 지점을 살피고, 이 양상의 내적 매커니즘으로서 선고-결별-완치의 심리적 경로가 작동하고 있음을 밝힌다. 4.1.2.에서는 선의 의미를 추적하며, 점들 위로 덧그은 획들이 점들과 함께 불완전한 형상을 만들어내고 있음을 고찰한다. 이 불완전한 형상이, 「오감도 제1호」 「위독;내부」 등의 시편들이 드러내는 시

각적 이미지, 「날개」와 「종생기」의 프롤로그 부분에 등장하는 ‘테이프’의 모티프와 상호 관련을 맺고 있음을 고찰한다. ‘테이프’와 ‘끊어진 테이프’에서 나는 피’가 모더니티의 균열을 함의한다고 보고, 이상의 문학이 증후로 드러내는 미적 모더니티의 분열과 모순이 이 획들의 기법과 맺는 관계를 살핀다.

한편 4.2.에서는 유화 자화상처럼 한쪽 눈이 뚫려 있지는 않으나 시선이 비대칭을 이루고 있음에 주목한다. ‘비대칭의 시선’은 아이러니의 구조를 표상하며, 4.1.에서 살핀 선고-결별-완치의 메커니즘, 끊어진 획들이 표상하는 미적 모더니티의 분열, 2.2.에서 살핀 주체/타자의 분열 양상과 관련 맺고 있음을 살핀다. 이에 부연하여, 이상의 창작물들-회화 작품들과 문학 작품들-을 관통하는 요체이자 원리가 아이러니의 미적 방법론임을 밝힌다.

4.1. 점과 선의 혼용과 복화술

4.1.1. 점의 의미와 선고-결별-완치의 메커니즘

회화에서 획은 사물들 속에서 화가가 택한 대상을 분리하는 역할을 한다. 획을 긋는 행위는 그 대상을 태어나게 하는 근본적 행위, 세계의 다(多) 속에 뒤섞여 있는 고유한 형상을 끌어냄으로써 의미를 낳는 행위이다.

그런데 이 드로잉 자화상에서 얼굴의 윤곽선은 성근 점들 사이에서 뚝뚝 끊어지며 배경의 허공에 섞여 있다. 획 대신 수많은 점들이 주된 표현 수단으로 사용되고 있는 것이다. 획은 이 그림에서 오히려 보조적인 역할을 수행하고 있다. 이상은 이 얼굴의 형상이 최소한의 명확성을 얻도록 하기 위해 마지막 단계에서 선들을 그어놓은 것으로 추정된다.

회화에서 점은 획이 표현할 수 없는 정지된 시간의 느낌을 표현한다. 고

정된 현실에서 상상의 공간으로 미끄러지는 효과를 생성하기도 한다.(도판 1998) 참조) 빠르게 찍힌 점이 아니라 느리게 번지도록 한 점은 감상자의 시선을 멈추게 하며, 획으로 이루어진 현실적 형상의 억압과 시간의 틀로부터 벗어나 그림 속 시간의 ‘내부’를 들여다보도록 해준다.⁹⁹⁾

이 드로잉 자화상의 점들은 빠른 속력으로 찍히지 않았다. 수백 개에 이르는 이 점들은 매우 공들여, 비록 연결되지는 않았으나 어느 정도 가로와 세로줄의 균형을 이루도록 찍혀 있다. 3장에서 고찰했던 13권의 책들의 포석이나, 아달린 태블릿의 구멍들과 알약들의 조촐한 배열을 이 수많은 점들과 연관 짓는 일은, 맥락을 무리하게 확대시킨다면 가능하겠으나 직접적인 개연성은 약하다. 화면 전체를 뒤덮은, 압도하는 이 점들의 형상은 오히려 이상이 「삼차각 설계도」라는 큰 제목 아래 발표한 「선에 관한 각서 1」(도판 20 참조)을 연상시킨다.

이 시의 이미지 부분은 1~10의 번호가 매겨진 가로축과 세로축으로 구성되어 있고, 두 축의 모든 교차점에 검은 원들이 질서정연하게 배치되어 있다. 박현수는 이 검은 점들이 ‘건축학적 사유 내에서 해결될 수 있다’고 말하고 있다. 그는 이 도표가 단순한 좌표가 아니라 건축의 에스키스(도판 21¹⁰⁰) 참조)라고 보며, 이상이 이것을 ‘이성중심주의의 기하학적 건축의 도면으로 파악하고 이에 대한 회의를 드러내고 있’다고 설명한다. 그 때문에 이미지의 아랫부분에 ‘사람은 숫자를 버려라’ ‘입체에의 절망에 의한 탄생’ 등의 구절이 등장하는 것이다.¹⁰¹⁾

시 「선에 관한 각서 1」에 대한 위의 해석은 설득력을 지니고 있지만, 드로잉 자화상에 찍힌 점들의 의미를 여기에 전면적으로 대입해 읽기는 어

98) 빅토르 위고, <라인강의 추억>, 르네 위그, (『예술과 영혼』, 열화당, 1979. 참조.)

99) 「소묘와 손」, 『예술과 영혼』, 르네 위그, 열화당, 1979. 참조.

100) 르 코르뷔지에가 그린 <필로티 에스키스>, (박현수, 『모더니즘과 포스트모더니즘의 수사학』, 소명출판, 2003. 참조.)

101) 박현수, 『모더니즘과 포스트모더니즘의 수사학』, 소명출판, 2003, 168~170면 참조.

렵다. 점을 찍은 사람의 내면이 그처럼 단일하고 이성적인 좌표를 가졌던 것으로 읽히지 않기 때문이다. 드로잉 자화상의 점들은 「선에 관한 각서 1」의 검은 점들과 비교하면 그 크기와 밀도, 배열의 규칙이 매우 모호하다.

우리는 이 많은 점들을 제각기 따로 들여다볼 수 있고, 그것들이 번진 정도가 제각기 다르다는 것을 알아볼 수 있다. 이상 역시 이 점들을 하나 하나 찍으며 그 번진 정도가 다르다는 것을 느끼고 있었을 것이다. 이 작업의 디테일이 필요로 하는 개별성과 느린 속력은 ‘건축학적인 자유’의 구현 방식과는 다소 거리가 있다. 오히려 이상은 획으로 이루어진 형상의 로고스(박현수의 표현을 따르면 이성중심주의)를 거부하기 위해 찍어갔고, 그렇게 찍은 점들로 인해 불가피하게 드러난 자신의 형상을 더욱 모호하게 만들기 위해, 즉 의미의 생성 자체를 부정하고 무화하기 위해 그 위로 더욱 많은 점들을 찍었을 것이라고 상정해 볼 수 있다.

이와 유사한 자의식의 정황은 소설 「종생기」에도 나타난다.

그러나 와글와글 들끓는 여러 ‘나’와 나는 정면으로 충돌하기 때문에 그들은 제각기 뼈스트를 다하야 제 자신만을 변호하는 때문에 나는 좀처럼 범인을 찾아내 이기는 어렵다는 것이다.

(중략)

나는 그런 ‘쓰레기’나 ‘우거지’ 같은 테일을-내 종생기 처처에다 가련히 심거놓은 자자례한 치례를 위하야-뿌려보려는 것인데-(「종생기」 중)¹⁰²⁾

「종생기」가 써어진 시기와 드로잉 자화상이 그려진 시기는 6개월 간의 짧은 동경 시절로, 매우 근접해 있었을 것으로 추정된다. 동일한 창작자의 동일한 시기에 나온 작품들이라는 점에서 강한 공통분모를 지니고 있으리

102) 『정본 2』, 366~367면.

라고 추론할 수 있는데, 위의 인용문에서 ‘테일을 내 종생기 쳐쳐에다 뿌려놓는’ 글쓰기 행위와, ‘그림 속 자신의 얼굴 위로 수많은 점을 찍는 행위’는 시각적으로 뚜렷한 유사성을 가지고 있다.

그렇다면 위의 인용문에서 밝힌 설계의 의도에 따라, 이상은 「종생기」의 ‘쳐쳐’에 어떤 방식으로 ‘테일’을 뿌려놓았을까. ‘와글와글 들끓는 여러 ‘나’와 나는 정면으로 충돌하기 때문에 그들은 제각기 뼈스트를 다하야 제 자신만을 변호하는 때문에 나는 좀처럼 범인을 찾어내이기는 어렵다’는 인용문의 첫 문장을 실마리로 볼 때, 작품 속에 여러 분신들의 목소리가 교차하는 복화술¹⁰³⁾이 ‘테일을 뿌리는 행위’와 연관이 있다고 볼 수 있다.

「날개」에 단순한 형태로 시도되었던 겹구조(프롤로그/설계자의 목소리와 본문 서사)에서는 설계자의 목소리가 말끔하게 사각형의 도면 속에 들어가 앞쪽에 분리되어 있지만, 「종생기」의 경우에는 작품의 도처에 흘어져 불쑥불쑥 모습을 드러낸다. 뿐만 아니라 본문 서사도 전통적 재현에 충실했지만 통일적인 한 겹이 아니라 그 자체로 다성성을 지닌다. 다시 말해 「종생기」의 겹구조는 「날개」처럼 이중구조의 형식을 띠는 것이 아니라, 훨씬 많은 수의 목소리로 복잡하게 분신(分身)되는 양상을 보인다. 이 소설 속에서 ‘와글와글 들끓’고 있는 여러 ‘나’의 목소리를 살펴보면 다음과 같다.

(1) 「侈奢한 소녀는」, 「解冬期의 시내人가에서」, 「입설의 洛花지듯 좀 파래지면서」, 「薄氷 밑으로는 무엇이 저리도 움죽이는가 고」, 「고개를 갸웃거리는 듯이 숙이고 있는데」(중략) 「스카-트」, 아니 아니, 「너무나」, 아니, 아니, 「좀」 「슬퍼보이는 紅髮을 건드리면」

(2) 그만. 더 아니다. 나는 한마디 可憐한語彙를 添加할 誠意를 보이자.

(1) 「나붓 나붓」.

103) ‘복화술’은 이상 자신이 사용한 용어이다.

(2) 이만하면 完備된裝置에 틀림없으리라. 나는 내 終生記의 序章을 꾸밀 그 소문높은 瑰珊瑚鞭을 더 如實히하기위하여 우와같은 實로 나로서는 너무나 過濫히 侈奢스럽고 어마어마한 세간사리를 작만한 것이다.

그런데-

혹 지나치지나 않았나. 天下에 眸眼이 없지않으니까 너무 金칠을 많이했다가는 서툴리 들킬염려가 있다. 허나-

그냥 어디 이대로 써(用)보기로하자.

(3)나는 지금 가을바람이 자못 翳瑟한 내 구중중한방에 홀로누어 終生하고 있다.

(중략)

(4)나는 날마다 殉命하였다. (중략)

나는 그 해 봄에도-

부를없은 세상이 스스로워서 霜雪 같은 威嚴을 가춘몸으로 寒心한 不遇의 日月을 맞고보내지않으면 안되었다.

(2)美文, 美文, 嘘呀! 美文.

美文이라는것은 저윽이 措處하기 危險한 수작이니라.

(중략)

(5)滿 二十六歲와 三個月을 마지하는 李箱先生님이어! 허수아비여!

자네는 老翁일세. 무릎이귀를넘는 骸骨일세. 아니, 아니.

자네는 자네의 先祖上 일세. 以上

十一月二十日 東京서

(「종생기」 중)¹⁰⁴⁾

먼저 (1)은 작중인물 ‘이상’이 홍발의 소녀 정희와 함께했던 마지막 만남을 현재 시점으로 묘사하는 섬세한 목소리이다. 한편 (2)는 작품의 진행중에 문득문득 돌출되는 작가의 자의식적 목소리(설계자의 목소리)로, ‘좀 지

104) 『정본 2』, 368~370면.

나치지 않았나?’ ‘이대로 그냥 써보기로 하자’ ‘미문, 미문, 아아! 미문. 미문은 위험하다’고 외침으로써 독자의 몰입을 방해한다. 상당히 민첩하고 시니컬한 어조를 띤 목소리라고 할 수 있다. (3)은 (2)와 비슷하게 소설 속의 장면들과는 거리가 있으나, (2)와는 달리 가라앉은 어조로 쓸쓸하게 자신의 상황을 반추하고 있다.(‘나는 소슬한 방에 홀로 누워 종생하고 있다.’)(4)는 (1)과 비슷하게 유려한 문체로 ‘나’의 과거를 회상하고 있으나 (1)보다는 덜 섬세하고, 자신을 돌아보는 독백이라는 점에서 (3)와 비슷하지만 좀더 가볍다. 마지막으로 (5)는 앞의 모든 목소리를 덮어버리는 고함으로서, ‘이상 선생’을 소리쳐 부르며 ‘자네가 老翁이며 骸骨’임을 선언하고 있다.

이 소설에 대해 서영채는 ‘표면적으로는 같은 말이라 하더라도 발화의 맥락이나 화자의 위상에 따라, 또 누구의 입을 통해 발화되느냐에 따라 말의 진정한 의미는 정반대로 달라질 수 있’¹⁰⁵⁾다고 말하며, ‘그러므로 발화자의 위상이나 맥락이 분명하지 않은 이상의 텍스트는, 그 자체의 진정성의 포착을 불가능하게 만드는, 곧 의미의 확정성을 부정하는, 말 그대로 자유롭게 유동하는 텍스트일 수밖에 없다. 요컨대, 말하는 주체를 다중화 시킴으로써 말 자체의 의미가 고정되기를 거부하는 것이 이상의 텍스트가 지니고 있는 특징’¹⁰⁶⁾이라고 설명하고 있다. 또한 김주현은 이 소설의 ‘복화술적 기법’이 ‘처절한 내적 투쟁의 산물’¹⁰⁷⁾로서, ‘자신을 독자들에게 등장인물과 동일시하게 하지만 오히려 그 자체를 게임으로서 즐기는 제 3자의 위치로 돌아가버리는’, ‘위장과 은폐로서의 글쓰기를 달성하기 위해 끌어들인 장치들’이라고 말하고 있다.¹⁰⁸⁾

이 모든 목소리들이 ‘위장과 은폐’를 위한 ‘장치들’이라는 점은 분명해

105) 서영채, 『사랑의 문법; 이광수, 염상섭, 이상』, 민음사, 2004, 252면.

106) 서영채, 위의 책, 253면.

107) 김주현, 『이상소설연구』, 소명출판, 1999, 249면.

108) 김주현, 위의 책, 353-354면.

보인다. 특히 이 소설이 전통적 의미의 재현에 가까워지려고 할 때마다 나타나는 자의식적인 목소리 (2)와, 무규칙하게 밀려왔다 밀려나가는 (1) (3) (4)의 유동적인 출렁임은 작가가 써나가는 모든 것이 ‘놀이’이며 ‘텅 빈 것’임을 스스로 잊지 않으려는 노력이자 독자에게 일깨워주려는 노력의 소산으로 읽힌다. 작품 안에 수많은 목소리들이 ‘들끓고’ 있는 정황을 끝까지 견지하고자 하는 태도, 그 견지의 상태를 깨지 않고 싶어하는 불안도 읽을 수 있다.

흥미로운 것은 이 목소리들의 출렁임 끝에 커다란 목소리 (5)가 ‘죽음’을 ‘선고’하고 있다는 것이다. ‘노옹’과 ‘해골’의 이 죽음은, 비슷한 시기(동경으로 떠나기 며칠 전인 1936년 10월 9일 『조선일보』 수록)에 써어진 다음의 시 「自像」에 등장하는 ‘데드마스크’의 이미지를 환기시킨다.

여기는 어느 나라의 데드마스크다. 데드마스크는 盜賊마것다는 소문도 있다. 풀이 極北에서 破瓜하지 안튼이 수염은 絶望을 알아차리고 生殖하지 않는다. (「自像」 중)¹⁰⁹⁾

시의 제목으로 미루어 시적 화자는 거울이나 자화상 등을 통해 자신의 반영을 바라보고 있다. ‘나’는 ‘거울 혹은 자화상 속의 나’가 죽은 상태임을, 얼굴이 아닌 데드마스크만 남았음을 선고하고 있다. 거울 혹은 자화상 밖에서 ‘나’가 자신의 반영체로서 데드마스크를 들여다보고 있다면, ‘나’ 역시 이미 죽은 자이다. 죽은 얼굴이 죽은 얼굴을 마주보고 있는 그로테스크 한 시적 정황인데, 2.2.에서 살폈던 거울 모티프 시의 분열상을 적용하면 ‘나’의 자기 멸절 욕망이 마침내 이루어졌음이 선언되고 있다고도 볼 수 있다.

이 ‘선고’의 내적 메커니즘을 이해하기 위해, 3장에서 다루었던 「날개」의 프롤로그를 다시 살펴보자.

109) 『정본 1』, 125면.

『剝製가되어버린天才』를 아시오? 나는 愉快하오. 이런때 戀愛까지가愉快하오.

(중략)

나는 아마도 어지간히 人生의諸行이 싱거워서 견댈수가없게됌되고 그만둔 모양
이오. 끈 빠이.

(중략)

(태일이끓어지면 피가나오. 傷차기도 머지안아 完治될줄믿으오. 끈빠이)

感情은 어떤 포-스.(그 포-스의素만을指摘하는것이아닌지나 모르겠오) 그 포-스
가 不動姿勢에 高度化할때感情은 딱 供給을停止합네다.

(후략)¹¹⁰⁾

이 언술의 주체는 자신이 ‘박제가 되어버’렸다고 말한다. ‘데드마스크’
‘해골’ ‘박제’는 동일한 모티프의 변용이며, 이 모티프를 통해 자신의 죽음을
선고한 이 주체는 의식적으로 ‘굿바이’라는 작별 인사를 반복하고 있다.

이 작별 인사에 대해 이광호는 ‘이 프롤로그의 문단에서 반복적으로 등
장하는 ‘굿바이’라는 언어는, 일종의 자기 주술처럼 시대와 세상과 결별하
려는 자기 부정의 욕구를 상징적으로 암시하며, 이 지점이야말로 식민지
근대의 주체에서 비껴나는 다른 미적 주체의 가능성을 드러낸다’고¹¹¹⁾ 말
하고 있다. 이 논점을 참조할 때, 「중생기」의 ‘나’가 ‘날마다 운명하’는 까
닭, 힘껏 소리쳐 ‘만 이십육세 삼개월의 이상 선생이여!’라고 부름으로써
최종적인 작별 인사를 건네는 까닭은 ‘굿바이’라는 자기 부정의 포즈와 동
일한 심리적 기원을 지니고 있다고 볼 수 있다.

이 프롤로그의 말미에 위치한 ‘감정은 어떤 포즈, 그 포즈가 부동자세에

110) 『정본 2』, 262~263면.

111) 이광호, 「이상과 도시인의 탄생」, 『도시인의 탄생-한국문학과 도시의 모더니티』, 서강대출판
부, 2010, 78면.

까지 고도화할 때 감정은 딱 공급을 중지합데다'라는 언술 역시 주체의 박제화/데드마스크화/해골화 양상에 실마리를 던져준다. '나'는 '포즈'로서의 감정을 완전한 '부동자세'에 이를 때까지 견지함으로써 그것을 극복할 힘을 얻고 있다. 즉, 내면을 끈질기게 응시하여 감정이 '부동'의 '자세'에 이르는 순간, 그리하여 마침내 감정의 공급이 끊어지며 그 포즈가 무화되는 순간(박제/데드마스크/해골이 되는 순간)을 반복적으로 ('-합데다'는 반복된 행위를 회고하는 어미이다) 경험하려 하는 것이다.

이것은 주체의 죽음이 아니라, 반대로 주체의 힘(포-스)을 회복하기 위해 반복해야만 하는 결별 행위다. 죽음의 선고가 결별을 부르고, 그 결별/자기 부정(否定)만이 완치/신생의 유일한 방법이 되는 역설적인 메커니즘이다. '테이프가 끊어지면 피가 나고, 상처는 완치될 것'이라는 언술은 이내적 메커니즘을 직접적으로 설명하고 있다. 이렇게 볼 때, 시「自像」에 나타나는 거울 속 데드마스크는 공포의 대상이 아니라 완전한 결별 끝에 확보한 전리품과 같은 것이다.

이 메커니즘은 이상의 많은 작품들에서 원형질로 작동한다. 가령 소설 「지도의 암실」에서는 글쓰기 행위가 계속해서 방문을 열고 들어가는 행위로 묘사되고 있는데, 그렇게 들어간 외진 방에서 바깥을 향해 '도로' 걸어나오기 위해서는 그 무수한 덧문들/그 계통의 모든 중간들/거울 속의 '그'들과 결별해야 한다.¹¹²⁾ '가난'과 '측은'의 자기 이미지를 드러내는 자의식적 시편들에서도 이 메커니즘은 유사한 형태로 발견된다.

112) '백지와 색연필을 들고 덧문을 열고 문 하나를 여는 다음 또 문 하나를 여는 다음 또 열고 또 열고 또 열고 또 열고 인제는 어지간히 들어왔구나 생각하는 때쯤 하야서 그는 백지 우에다 색연필을 세워노코 무인지경에서 그만이하다가 고만두는 아름다운 복잡한 기술을 시작하니 그에게는 가장 넓은 이 벌판이 밝은 밤이어서 가장 갑갑한 것인 것 같은 것은 완전히 잊어버릴 수 있는 것이니 나날이 이렇게 들어갈 수 있는 테까지 들어갈 수 있는 한도는 점점 늘어가니 그가 들어갔다 가는 언제든지 처음 있던 자리로 도로 나올 수는 염려 없이 있다고 믿고 있지만 차츰차츰 그렇지도 않은 것은 그가 알면서도는 그러지는 않을 것이니까 그는 확실히 모르는 것이다'(「지도의 암실」, 『정본 2』, 164-165면 참조.)

추우리로다

추우리로다

누구는나를가리켜孤獨하다고하느냐

이群雄割據를보라

이戰爭을보라

나는그들의軋轢의 發熱의한복판에서昏睡한다

심심한歲月이흐르고나는눈을떠본즉

屍體도蒸發한다음의고요한月夜를나는想像한다

天眞한村落의畜犬들아 짖지말게나

내體溫은適當스럽거니와

내希望은甘美로웁다 (시 「空腹」 중)¹¹³⁾

고독을 느낄 겨를도 없을 만큼 내면에서 자아들의 ‘군웅할거’와 ‘전쟁’이 벌어지고 있는 이 심리적 정황은 소설 「종생기」의 복화술을 연상시킨다. 시적 화자는 ‘추우리로다’ 라고 반복해 말하며 ‘측은’의 시선으로 자신을 바라보다가, 분열된 목소리들의 치열한 내적 투쟁을 응시한 뒤 ‘그 발열의 한복판에서 혼수’한다. 즉 결별이 실행되는 것이다. 그후 ‘심심한 세월이 흐르고 나는 눈을 떠본즉’ ‘시체도 증발한 다음의 고요한 월야’가 오며, 그 때에야 추위 대신 ‘적당한 체온’, ‘감미한 희망’이 찾아오는 완치의 메커니즘이다.

여기에서 중요한 논점은, 이 선고-결별-완치의 메커니즘이 작동되려면 ‘분열’이 선재해야 한다는 것이다. ‘군웅할거/전쟁/발열/그 건의 계통들’(시 「공복」), ‘처처에 뿌려진 테이프들’(소설 「종생기」), 돌아나오며 결별하

113) 『정본 1』, 43~44면.

려면 먼저 통과해 들어가야 하는 무수한 ‘덧문들’(소설 「지도의 암실」)이 필요하다. 거울 모티프 시편들에 나타나는 주체와 타자의 분열/변증법의 실패 역시 동일한 맥락을 지니고 있다. ‘나’의 죽음을 선고하기 위해서는, 먼저 ‘나’가 ‘나’를 거부함으로써 ‘유동의 상태’로 전환되어 있어야만 하는 것이다.¹¹⁴⁾

이 메커니즘을 토대로, 동일한 창작자인 이상이 그린 드로잉 자화상으로 돌아가, 그가 이 그림에서 수많은 점들로 형상을 구성하려 한 까닭을 추론해 보자.

이 자화상을 그린 시기와 비슷한 시기에 이상이 쓴 소설 「종생기」는 수많은 발화자의 목소리로 재현적 서사를 교란함으로써 ‘나’를 유동의 상태로 전환시키며, 마침내 자기 부정/종생에 성공하려는 곡예와 같은 작법을 보이는 작품이다. 유비적으로, 이 드로잉 자화상은 수많은 점들로 형상을 교란함으로써 의미의 생성에 저항하고 ‘나’를 유동의 상태로 전환시켜 자기 부정을 이뤄내려 하고 있다고 볼 수 있다. 이 내적 회로가 작동된 후의 결과를, 역시 비슷한 시기에 써어진 소설 「실화」는 다음과 같이 언술하고 있다.

나는 形骸다. 나—라는 正體는 누가 잉크짓는 약으로 지워 버렸다. 나는 오죽
내—痕迹일 따름이다.¹¹⁵⁾

‘나라는 정체’를 ‘누가’ ‘잉크 지우는 약’으로 지워버렸다는 위 인용문의 언술에서, ‘나’와 ‘나를 지우는 나’가 자의식적으로 분열되어 있음을 살필 수 있다. ‘나’가 ‘나의 정체’를 지워(유동하는 상태로 만들어) 그것을 ‘형해’

114) ‘나는 ‘나’를 거부함으로써 ‘나’를 어떤 유동적 상태로 전환시킨다.’(Malabou, *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, and Dialectic*, p. 157, 강동호, 「김수영의 시와 시론에 나타난 자기의식 연구」, 연세대 석사논문, 2009, 재인용.)

115) 『정본 2』, 362면.

로, 잉크의 색이 사라진 ‘흔적’으로 변화시킨 것이다. 이 대목의 시각적 이미지는, 드로잉 자화상에서 얼굴의 윤곽이 뚫려/지워지고 수많은 점들이 선들을 암도하는 양상과 일치한다.

4.1.2. 선의 의미와 미적 모더니티

지금까지 고찰한 점의 의미를 기반으로, 이 점들 위로 그어져 있는 섬세한 획들, ‘누가 잉크짓는 약으로 지워버’린 듯 똑똑 끊어져 있는 선들의 의미를 살펴볼 차례이다. 이 논점에 접근하기 위해, 이상과 경성고공 등기였고 한국은행 등의 건축물을 설계했던 오오스미 야지로의 회고를 참조해 본다.

그의 건축설계도를 보면 그렇게 세밀하고 정확할 수가 없어. 한 획 한 점을 소홀히 긋고 찍지 않는단 말이야. 나도 제도(製圖)는 어지간히 자신이 있었던 편인데 김해경이한테는 손을 들었어.¹¹⁶⁾

그의 회고에 따르면 이상은 경성고공에서 침착하고 학업성취도가 매우 높은 학생이었고, 조선총독부 기사로 일할 때에도 성실하고 정확한 업무 능력을 보였다. ‘한 획 한 점을 소홀히 긋고 찍지 않는’, ‘그렇게 세밀하고 정확할 수 없는’ 태도가 이상의 손놀림에 배어 있었고, 그 정밀함의 흔적이 이 자화상에 찍힌 점들의 형태에도 드러나 있다.

이 대목에서 우리는, 점들을 침착하게 화면에 찍어가던 이상이, 자신의 얼굴이 마치 수인(囚人)처럼 ‘건축의 에스키스 같은’¹¹⁷⁾ 점들 아래에 갇혀 버린 것을 발견한 순간을 상정해 볼 수 있다. 의미의 생성을 무화하고 ‘나’

116) 김유중·김주현 편, 『그리운 그 이름, 이상』, 370면.

117) 박현수, 『모더니즘과 포스트모더니즘의 수사학』, 소명출판, 2003, 168~170면 참조.

를 유동하는 존재로 변환시키려던 내적 작업이, 손이라는 육체성에까지 침투한 모더니티의 힘으로 그 성격이 분열되는 지점이다.

미적 모더니티를 ‘모더니티에 대한 거부 및 소멸의 경향을 띤 부정적 열정’이라고 정의할 때¹¹⁸⁾, 획으로 이루어진 형상을 거부하는 점의 기법은 모더니티의 단일화/보편화/총체화를 거부하는 미적 모더니티의 시각적 표지라고 할 수 있다. 그 표지로서의 점들이 오히려 ‘건축의 에스키스 같은’ 모더니티의 표지에 가까워지는 아닙니다. 미적 모더니티의 본질이 모더니티에 대한 매혹과 거부를 모순적으로 함께 지니며 태생적으로 균열되어 있다고 상정하면, 이 모순의 지점은 미적 모더니티의 내적 균열이 시각적으로 드러난 지점이기도 하다.¹¹⁹⁾

이 내적 균열과 관련해 이상은 자신을 ‘19세기와 20세기 사이에 끼어 혼절해 버리는 무뢰한’(「종생기」)이라 일컬었다. ‘19세기는 될 수 있거든 봉쇄하여 버리오’라는 명령을 「날개」의 프롤로그에 써 넣기도 했는데, 이는 역설적으로 자신이 ‘19세기의 봉쇄’에 실패하고 있다는 것을 고백하는 연술이다.

이상은 일본을 통해 유입된 유럽 아방가르드의 영향을 받은 작가였고, 미래주의나 다다, 초현실주의 등의 영향으로 대담하게 문학적 실험에 임했다. 그러나 비슷한 계열의 일본 시인들처럼 모더니티를 미화하고 이상화하는 대신 오히려 근대적 사고방식을 부정하고 비판하는 일관된 모습을 보였다.¹²⁰⁾ 이 때문에 이상의 문학 세계는 ‘그가 살았던 시대(식민지 모더니티)에 대한 미적 인식론이자 정치적 증후’로 해석되기도 한다.¹²¹⁾ 이렇듯 이상의 문학 세계를 모더니티에 대한 미적 인식론으로, 이상의 문학적 주체

118) M. Calinescu, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 시각과언어, 1993, 54면.

119) 이 논점에서 보면, 시 「선에 관한 각서 1」은 모더니티에의 매혹과 그로부터의 탈주라는 미적 모더니티의 증상을 직설적으로 드러내는 작품이다.

120) 김선풍, 「시각시의 관점에서 본 마야콥스키와 이상의 비교 연구」, 고려대 박사논문, 2006, 201면 참조.

121) 함돈균, 『시는 아무것도 모른다-이상, 시적 주체의 윤리학』, 55~62면 참조.

를 미적 모더니티의 주체로 파악한다면, 4.1.1.에서 고찰한 분열-선고-결별-완치의 메커니즘은 식민지 조선의 내면 풍경을 구성하는 모든 전형화된 의미들과 자의식적으로 결별하는 경로라고 할 수 있다.

지금까지의 논의를 토대로, 「烏瞰圖 詩第一號」를 드로잉 자화상과 연관지어 살펴 보면 다음과 같다.

十三인의兒孩가道路로疾走하오.

(길은막달은콜목이適當하오.)

第一의兒孩가무섭다고그리오.

第二의兒孩도무섭다고그리오.

第三의兒孩도무섭다고그리오.

第四의兒孩도무섭다고그리오.

第五의兒孩도무섭다고그리오.

第六의兒孩도무섭다고그리오.

第七의兒孩도무섭다고그리오.

第八의兒孩도무섭다고그리오.

第九의兒孩도무섭다고그리오.

第十의兒孩도무섭다고그리오.

第十一의兒孩가무섭다고그리오.

第十二의兒孩도무섭다고그리오.

第十三의兒孩도무섭다고그리오.

十三人の兒孩는무서운兒孩와무서워하는兒孩와그러케뿐이모헛소.

(다른事情은업는것이차라리나앗소)

그中에一人의兒孩가무서운兒孩라도좆소.

그中에二人의兒孩가무서운兒孩라도좆소.

그中에二人의兒孩가무서워하는兒孩라도좆소.

그中에一人의兒孩가무서워하는兒孩라도좆소.

(길은뚫닌골목이라도適當하오.)

十三人の兒孩가道路로疾走하지아니하야도좆소.

(「烏瞰圖；詩第一號」 전문)¹²²⁾

이 시적 공간에서, 암도적으로 시의 화면¹²³⁾을 뒤덮은 아이들의 질주는 그 타이포그래피적 이미지만으로도 드로잉 자화상의 수많은 점들과 유사성을 지닌다. 텍스트 내의 이미지를 살펴보면 이 유사성은 더욱 두드러진다. 이 시의 제목은 ‘오감도’이므로, 골목을 달리는 아이들의 모습은 까마귀의 눈으로 내려다볼 때 검은 점들로 보일 것이다. 즉 검은 점들이 도로/선 사 이를 빠르게 움직이고 있는 것이다. ‘막다른 골목’은 막힌 선이며, ‘뚫린 골목’은 끊어진 선이라고 본다면, 이렇듯 막히거나 끊어진 획 사이를 유동하는 점들의 형상은 드로잉 자화상의 도상과 연관성을 갖는다.

도로를 질주하는 13인의 아이들을 자의식적 주체라고 상정하면, ‘나’는 13인의 ‘나’로 분열되어 있다. 이 ‘나’들은 각자가 모두 무서워하며 무서운 아이들로서 내적 분열을 겪고 있다. 주체가 마주하는 타자인 ‘길’ 역시 막다른 골목인 동시에 뚫린 골목으로 분열되어 있다. ‘와글와글 들끓는’¹²⁴⁾ 이 분열의 정황은 4.1.1.에서 고찰한 선고-결별-완치의 메커니즘으로 진입 할 선재 조건이다. 앞서 언급했듯, 균열의 방식으로 모더니티를 거부하는

122) 『정본 1』, 86~87면.

123) 이상은 시가 발표되는 지면을 타이포그래피적 화면으로 여겼다고 안상수는 분석하고 있다.(안상수, 「이상 시의 타이포그래피적 해석」, 『디자인학 연구 9』, 1994. 참조.)

124) ‘그러나 와글와글 들끓는 여리 ‘나’와 나는 정면으로 충돌하기 때문에 그들은 제각기 뼈스트를 다해야 제 자신만을 변호하는 때문에 나는 좀처럼 범인을 찾어내이기는 어렵다는 것이다.’(「종생기」, 『정본 2』, 366~367면)

미적 모더니티의 표상이기도 하다.

즉, 이 시의 분열된 주체인 13인의 아이들은 ‘전근대/봉쇄되지 않는 19세기/아버지와 아버지의 아버지와 아버지의 아버지’와, ‘모더니티/20세기/소년시절부터 몸으로 익혀 육체성으로까지 스며든 건축의 에스키스’로부터 ‘빛보다 빠르게 달아’(시 「선에 관한 각서 1」)나려 함으로써 완치/신생의 전조를 꿈꾸고 있다. 그러나 이 아이들-‘나’들-의 질주를 위에서 내려다보는 또 다른 시선-까마귀의 시선-이 있어, 이 심리적 메커니즘의 경로를 응시하고 있다. 이 응시의 화면에 시적 정황은 같히고 고정되며, 의식의 한 국면을 스냅사진으로 포착한 자화상이 된다.¹²⁵⁾ 분열-선고-결별의 메커니즘은 완치의 전망에 이르지 못하고 정지한다.

이 시의 이러한 국면과 드로잉 자화상의 관계를 심화해 분석하는 경로로서, 「날개」와 「종생기」에 등장했던 ‘설계자의 목소리’에 나타난 ‘테이프’ 모티프가 「오감도 제 1호」 및 드로잉 자화상과 맺는 상호 관련성을 고찰해 보자.

「날개」의 프롤로그에 등장하는 설계자의 목소리와, 「종생기」에 등장하는 설계자의 목소리에서 이상은 ‘테이프’라는 동일한 표현을 사용하고 있다. ‘테이프가 끊어지면 피가 나’온다는 언술과, ‘테이프를 (작품) 처처에 뿐리’겠다는 선언에서, ‘테이프’의 모티프는 우연이라고 보기 어려운 의식적 반복/댓구를 이룬다. 이상은 ‘테이프’에 어떤 의미를 부여하여 이 두 작품의 중요한 자의식적 언술 부분에 언급했을까. ‘테이프가 끊어지면 피가 난다’는 언술의 시작적 이미지와, 드로잉 자화상에서 선들이 끊어지고 온통 점들이 화면을 뒤덮고 있는 이미지는 어떤 공통점을 갖는 것일까. 그

125) 이경훈은 ‘鳥瞰圖’와 ‘鳥瞰圖’의 의미를 추적하며, ‘카메라 렌즈가 셔터에 의해 열렸다 닫힐 때 풍경은 사진으로 고정된다. 비유컨대 눈을 깜빡이는 조(鳥)와 ‘오(鳥)’의 상호작용을 통해 사진은 탄생한다’는 흥미로운 논점을 제시한다. 이때 새가 눈을 깜은 상태인 ‘오감도’의 세계는 따라서 시각의 세계에서 촉각의 세계로 전환된 세계라는 것이다. ‘오감도’의 시간을 카메라 렌즈가 닫히는 순간, 앞뒤의 시간을 잘라내며 정지된 찰나를 드러내는 순간으로 보는 본고의 견해는 이 논점과 상동점을 갖는다. (이경훈, 「박제의 조감도」, 『사이』 제8호, 2010. 참조.)

실마리를 찾기 위해, 다음 시의 시각적 이미지로 우회해 본다.

입안에 짠맛이 돈다. 血管으로 淋漓한 墨痕이 몰려들어 왔나보다. 懈悔로 벗어 놓은 내 구긴 皮膚는 白紙로 도로 오고 봇지나간자리에 피가 놓져 맺혔다. 龙大한 墨痕의 奔流는 온갖 合音이리니 分揀할 길이 없고 다물은 입안에 그득찬 序言이 캄캄하다. 생각하는 無力이 이윽고 입을 빼겨 젖히지 못하니 審判 받으려야 진술할 길이 없고 濡愛에 잠기면 벼언져 減形하여 버린 典故만이 罪業이 되어 生理 속에 永遠히 氣絕하려 나보다.

(- 「危篤; 内部」 전문)¹²⁶⁾

이 시에서, 시적 화자의 피는 ‘墨痕’으로 이미지 치환을 이룬다. 이상의 시편들에는 이렇듯 문필계열의 은유들이 특징적으로 등장하는데¹²⁷⁾, 이는 이상이 가진 창작에 대한 강한 자의식을 드러내는 방식이다. 특히 시적 화자의 육체의 고통이 문필계열의 이미지로 치환될 때 이 자의식은 더욱 극적으로 강조된다. 다음 시에서 묘사된 객혈의 순간이 바로 그런 경우이다.

(전략)

나는 무너지느라고 기침을 떨어뜨린다. 웃음소리가 요란하게 나더니 自嘲하는 表情 위에
독한 잉크가 깨얹힌다.

(시 「易斷; 行路」 중)¹²⁸⁾

이때 주의 깊게 살필 점은, ‘자조하는’ 얼굴의 ‘표정’을 종이로 치환해, 피가 ‘독한 잉크’로서 끼얹어진다고 표현되고 있다는 것이다. 이 시에서 얼굴-피가 종이-잉크로 치환된 과정이, 앞서 고찰한 시 「危篤; 内部」에서는 피부-피가 백지-묵흔으로 치환된 과정으로서 반복 변용되고 있다.

126) 『정본 1』, 123~124면.

127) 임명섭, 「이상 문학에 나타난 책과 독서의 은유」, 『이상 문학 전집 5』, 김윤식 편, 1995. 참조.

128) 『정본 1』, 110~111면.

이 반복 변용된 표현을 참조할 때, 시 「危篤; 内部」에서 ‘붓 지나간 자리에 피가 놓져 뭉쳤다’, ‘방대한 묵흔의 분류奔流는 온갖 합음이리니 분간할 길이 없다’는 표현이 드로잉 자화상의 획들(붓 지나간 자리)과 무수한 점들(방대한 묵흔)의 시각적 이미지와 합치된다는 것을 확인할 수 있다. 이 묵흔들이 ‘온갖 合音’이어서 ‘분간할 길이 없다’는 시 「危篤; 内部」의 언술은, 「종생기」의 다성적 복화술(合音)-드로잉 자화상의 점들의 유동성(묵흔의奔流)과 합치된다. ‘비언져 減形하여버린 典故가 죄업’이라는 「危篤; 内部」의 표현은, 의미를 생성하는 선(典故)의 형상이 감(減)해진 드로잉 자화상의 시각적 이미지와 합치된다.

위의 분석을 토대로 할 때 「危篤; 内部」는 시로 쓴 자화상이라고 할 수 있으며, 특히 드로잉 자화상을 그리며 씌어졌을 가능성을 추론할 수 있을 만큼 유사한 시각적 이미지를 보이고 있다. 소설 「실화」의 후반부에 등장했던 유사한 시각적 이미지¹²⁹⁾를 고려할 때, 이상의 시와 소설의 텍스트, 자화상에서 동일한 이미지와 기법이 작동되고 있음을 확인할 수 있다. 특히 드로잉 자화상은 이상의 자의식이 성숙되고 심화된 시기의 작품이기 때문에, 여타의 회화 작품들보다 긴밀하게 그의 문학세계와 상호 연관되었던 것으로 보인다.

이제 「危篤; 内部」에 대한 이 논의를 기반으로, 「날개」와 「종생기」에 동일하게 언급된 ‘테이프’의 모티프를 분석한 후, 이 ‘테이프’ 모티프와 시 「오감도 제1호」, 드로잉 자화상이 지닌 상호 관련성을 밝혀 보자.¹³⁰⁾ ‘테이프가 끊어지면 피가 나오. 상처는 완치되리라 믿소.’라는 「날개」의 언술에 등장하는 ‘피’는, 「危篤; 内部」와 드로잉 자화상의 관계에서 고찰한 바에 따라 드로잉 자화상의 ‘점’과 같은 자리에 놓인다. 점의 기법이 미적

129) ‘나는 형해다. 나라는 정체는 누가 잉크짓는 약으로 지워버렸다’는 언술에 나타난 시각적 이미지와 드로잉 자화상의 상호 연관성에 대해서는 4.1.1.에서 고찰했다.

130) 의견상 이 문학 텍스트들은 뚜렷한 접점을 지니지 않지만, 그들과 각기 창작 모티프를 공유하는 드로잉 자화상으로 인해 문학 텍스트끼리의 연관성을 살피는 것이 가능해진다.

모더니티와 연관된다는 앞선 논의를 여기 적용하면, 모더니티/테이프의 팽팽히 당겨진 직선이 마침내 끊어질 때 분열된 의식들이 ‘피가 나’듯 흘러지고, 그 흘러지는 과정 자체가 ‘상처’를 ‘완치’시키는 방법이 된다. 「종생기」에서 ‘종생기(작품)의 처처에 테이프를 뿐리겠다’는 언술은, 그 분열된 의식들을 작품의 곳곳에 배치하여 모더니티(작품에 있어서 전통적 재현 서사)에 균열을 내겠다는 선언이다. 이 양상은, 드로잉 자화상에서 재현적 형상을 위해 존재해야 할 선이 사라진 자리에 무수히 점들이 흘어져 있는 시각적 이미지와 상호 관련된다.

이 해석을 더 밀고 나아가면, 「오감도 제 1호」에서의 ‘길’, 「날개」와 「종생기」의 ‘테이프’, 「선에 관한 각서 1」의 ‘선’이 모두 같은 맥락을 가지고 있다는 결론에 도달할 수 있다. 드로잉 자화상에 사용된 선의 기법 역시 동일한 맥락에서 사용되었음을 추론할 수 있다. 선을 끊어낸 자리에 유동하는 점들이 가득 차 모순 속에서 형상을 만들어내는 이 자화상의 시각적 이미지는, 그 자체로 미적 모더니티의 시작적 표상으로 읽힐 수 있다.

그러나 이 해석은, 이 드로잉 자화상에 그어진 획들이 ‘선=모더니티’의 등치 관계를 적용하기 어려운 섬세한 곡선들이라는 점에서 신중한 적용을 필요로 한다. ‘선=모더니티’의 등치 관계를 충족시키는 것은, 「선에 관한 각서 1」의 이미지 부분에 배열된 검은 점들이 이루는 직선의 형상이다.

여기서 우리는, 의미의 생성을 무화시키기 위해 사용했던 점의 배열이 모순적으로 이루어놓은 정연한 모더니티의 직선들을 발견한 자화상의 창작자를 상정해 볼 수 있다. 이 모순에서 빠져나오기 위해, 그는 이번에는 등글고 느린 곡선들을 사용한다. 점들이 유동의 상태를 유지해야 하므로, 획들은 점들을 막아서는 안된다. 신중하고 조심스럽게, ‘소홀히 그은 데가 없

는' 섬세함으로 머리카락과 귀, 저고리의 일부를 형상으로 재현하는 이 선의 움직임은, '막다른 골목'인 동시에 '뚫린 골목'인 아이러니적 공간을 화면에 구축한다. 「종생기」에서 다성적인 목소리들을 최종적으로 조심스럽게 퀘매고 그 퀘맨 자리를 들행드성 끊어놓는 작가의 최종적 작업과 맥락을 같이하는, 최종적인 자의식의 형상이다.

이렇게 그은 선들이, 모순과 균열의 혼적인 유동하는 점들 위로 설계자-설계를 위반하기를 원하는 설계자-의 진지한 얼굴을 불완전하게 완성해내고 있다. 이 불완전함이, 자화상의 창작자가 찾아내고자 한 접점이다. 얼굴의 윤곽이 허공을 향해 드문드문 뚫려 있는, 점과 선의 변증법이 실패를 향해 미끄러지는 과정에서 찾아낸 모순의 형상이다.

4.2. 비대칭의 시선과 아이러니

시기적으로 앞선 두 점의 유화 자화상의 얼굴이 오른쪽을 비스듬히 향하고 있고 시선 역시 오른쪽을 향하고 있는 데 비해, 이 자화상의 얼굴은 똑바로 감상자(자화상을 그리는 화가에게는 거울의 정면)를 바라보고 있다. 이 각도의 전환은 단순한 구도의 변화이기보다 자의식의 중요한 변화를 담고 있는 것으로 보인다. 유화 자화상들과 7~9년의 차이를 두고 그려진 자화상이라는 점, 그 기간 동안 이상이 시와 소설, 산문 등을 활발히 창작해 발표한 점을 참조할 때, 자의식적 성찰이 심화되고 명료해진 결과로서 정면을 바라보는 자화상의 구도가 나타났을 것이다.

이 자화상의 시선은 비대칭을 이루고 있는데, 오른쪽 눈은 두려운 듯 허약하고 신경질적으로 오른쪽을 향한 반면, 왼쪽 눈은 퀘뚫을 듯 정면을 보고 있다.¹³¹⁾ 특히 왼쪽 눈의 표현이 특징적인데, 어느 부분이 눈동자인지

정확히 알 수 없도록 불명확하게 음영으로 처리되어 있음에도 불구하고 똑바로 감상자를 바라보는 시선이라는 착각을 불러 일으킨다.

이 시선의 착각을 통해, 감상자는 이 자화상이 내면을 직시할 수 있는 힘을 가진 주체의 초상, 내면의 투쟁을 통해 역설적인 담담함을 획득한 상태에서 그려진 초상이라는 인상을 받게 된다. 그러나 이것은 낙관이나 자신감과는 거리가 있는 침묵과 내적 통찰의 시선으로, 4.1.에서 고찰한 획들이 매우 신중하고 느리게 사용된 점과 상통한다. 특히 오른쪽 어깨를 이루는 획들은 연약하고 희미하게, 거의 흔적처럼 백지를 스쳐 지나가고 있고, 그에 상응하여 비대칭의 시선은 예민함, 피로, 내적인 힘과 같은 이질적인 감정들을 동시에 내포한 채 화면 바깥과 정면을 동시에 응시하고 있다.¹³²⁾

이 비대칭의 시선을 본고는 시각적 이미지로 표상된 아이러니라고 본다. 본 장은 아이러니의 미적 방법론이 이 비대칭의 시선과 관련 맺는 양상을 살피고, 이 시선뿐 아니라 드로잉 자화상 전반의 시각적 이미지, 점과 선의 혼용 기법과 맺는 관계를 밝힌다. 이에 부연하여 이상의 문학 세계의 작동 원리인 아이러니가 미적 모더니티의 방법론임을 고찰하고, 이 미적 방법론이 결국 그의 문학과 회화 작품을 관통하는 근본적 요체임을 밝힌다.

4.2.1. 미적 방법론으로서의 아이러니

드로잉 자화상과 이상의 문학 세계를 상호 조명하기 전에, 먼저 아이러

131) 화면을 중앙 세로로 나누어 한쪽 면씩 가리고 보면 이 시선들의 차이를 확연히 느낄 수 있다.

132) 2장에서, 작품의 심미적 판단 과정에 감정이 인지적 구성요소로 기능할 수 있음을 넬슨 굿맨의 논저 『예술의 언어들: 기호 이론을 향하여』를 통해 고찰했다. 이상의 자화상의 기법들이 최종적으로 어떤 감정을 감상자에게 전달하는가 하는 문제는, 기법들의 의미를 추적하는 과정에서 중요한 구성 요소로 기능한다.

니의 의미를 정리해 보자.

아이러니(irony)는 변장(dissimulation)의 뜻을 갖는 고대 그리스어 에이로네이아(eironeia)에서 유래했다. 어원적 의미로 보면 ‘변장의 기술’이며, 전통적으로는 수사학적인 반어의 의미로 사용되었다.¹³³⁾

그러나 아이러니는 18세기 말 독일 낭만파에 의해 수사학으로서의 개념에서 벗어나 하나의 세계관, 즉 미적 형식으로 이루어진 세계에 대한 인식론이자 존재론으로 의미가 확장되었다. 슐레겔(Schlegel)은 아이러니가 ‘절대적인 것과 상대적인 것, 완벽한 소통의 불가능성과 필연성 사이의 해소될 수 없는 모순의 감정’에서 출발’했다고 보고, ‘어떤 절대적 주체에 의한 합일이 목적이 아닌 운동 과정 자체에 초점이 맞추어져 있다’고 말했다.¹³⁴⁾ 그는 이 운동성을 ‘끊임없는 자기 창조와 자기 파괴’로 묘사했으며¹³⁵⁾, ‘절대적 모순의 절대적 종합, 충돌하는 두 사고들 간의 끊임없는 자발적 교차’¹³⁶⁾라고 명명했다.

이렇게 의미가 확장된 아이러니는, 이후 키에르케고르와 니체에게도 인식론이자 존재론으로서 다루어졌다.¹³⁷⁾ 신비평은 아이러니를 ‘시의 다면성과 다양성을 용해시키고 이를 통합된 유기적 전체, 조화, 자기 통합적인 것으로 만드는 요소’로 보았는데, 문학적 텍스트의 분열과 보편적 이성주의 사이에서 아이러니가 완화의 기능을 수행한다는 것이었다.¹³⁸⁾

한편 베먼(Berman)은 아이러니가 모더니티를 그 자체의 균열 형식으로 드러내는 종후라고 보았다. 그에게 ‘아이러니는 모더니티와 그 자체로 개

133) 김준오, 「아이러니와 역설」, 『시론』, 305~317면 참조.

134) F. Schlegel, 「Critical Fragments」, 『Philosophical Fragments』, p 13, 함돈균, 『시적 주체의 윤리학』, 66면 재인용.

135) 에른스트 벨러, 『아이러니와 모더니티 담론』, 동문선, 2005, 98면.

136) F. Schlegel, 「Athenaeum Fragments」, 『Philosophical Fragments』, p33, 함돈균, 위의 책, 66면 재인용.

137) 키에르케고르, 니체, 신비평의 이론은 본고에서 다루는 이상의 문학 텍스트와 회화 작품과 직접적으로 연관되지 않으므로 상세히 다루지 않는다.

138) 에른스트 벨러, 위의 책, 116~119면 참조.

념적 등가를 이루며, 현대 예술의 존재 형식 자체가 모더니티의 모순적 존재 방식을 드러내는 아이러니의 탁월한 양상'이었다.¹³⁹⁾ 그의 논점을 따르면 '모더니티는 현대적 삶에 대한 매료와 공포가 긴장 속에 교차하는 아이러니적 현장'이며, '모더니티에 내재한 이러한 아이러니야말로 모더니티 자체'였다.¹⁴⁰⁾

폴 드 만(Paul de Mann)에게 아이러니는 문학 텍스트의 분열원리였으며, '기호와 의미 간의 불일치, 작품의 부분들 간의 응집력의 부재, 허구성을 드러내는 문학의 자기 파괴적 능력'이었다. 그에게 아이러니는 문학의 핵심적 본질로서, '작가로 하여금 텍스트를 정복하지 못하게 하'고 '독자가 단일하고 명백한 독서 규약을 소유하는 것을 불가능하게 하는 언어의 균열, 중지, 분열'로서 작동되는 메커니즘이었다.¹⁴¹⁾

지금까지 간략하게 정리한 논의들을 참조하여, 본고는 일차적으로 아이러니를 '모순과 균열의 상태를 해소시키지 않고 견지하는 인식론이자 존재론'으로 정의한다. 이를 미적 방법론으로 적용하면, '모순과 균열의 상태를 견지하는 창작주체가 이를 자의식적으로 인식하는 방법론'이라고 정의할 수 있다. 이는 신비평이 주장하는 아이러니의 통합과 완화의 기능과는 거리가 있는데, 통합과 완화가 이루어지지 않는 상태를 견지하는 것이 아이러니의 미적 방법론이기 때문이다. 다시 말해, 아이러니는 모순과 불일치에서 출발해 끝나지 않는 운동성으로서 세계를 인식하는 방식이다. 아이러니의 미적 방법론이 작동되는 작품 안에는 분열, 불일치, 충돌, 다중적 힘들이 팽팽하게 존재하며, 작가는 창작의 과정에서 이 다중적 힘의 운동성

139) 베먼에 대한 논의는 함돈균, 위의 책, 74~79면 참조.

140) 함돈균, 위의 책, 73~76면 참조. 함돈균은 이 장에서 '가장 창조적인 모더니스트들이 모더니티에 매료되면서도 그것에 대해 회한과 공포를 느끼고 끊임없이 휩쓸리고 요동친다'는 베먼의 말을, 이상의 문학세계를 겨냥해 인용하고 있다.

141) 폴 드 만은 아이러니가 '두 주체 사이가 아니라 한 주체안에서 일어나는 분열과 관계 깊다'고 설명하면서, '존재가 지니고 있는 이중적 힘'과 관련된다고 말했다.(에른스트 벨러, 위의 책, 116~119 참조.)

을 성찰적으로 인식한다.

한편, 이상의 문학 텍스트들을 고찰할 때 모더니티에 대한 성찰적 자의식은 빼놓을 수 없는 논점이다. 아이러니가 세계의 균열에서 짹트는 메커니즘과 동일하게, 미적 모더니티는 모더니티가 가진 균열에서부터 짹튼다. 모더니티에의 매혹과 모더니티로부터의 도주라는, 통합할 수 없는 운동성을 지닌 미적 모더니티의 증상은 필연적으로 아이러니의 미적 방법론을 낳는다. 다시 말해 미적 모더니티의 미적 방법론이 아이러니라고 정의할 수 있으며, 이상에게 이 미적 방법론은 창작 원리의 요체였다.

4.2.2. 아이러니의 시각적 표상

본고는 4.1.에서 드로잉 자화상에 나타난 점과 선의 혼용 기법을 살피며, 이 기법이 「종생기」에 시도된 복화술과 상호 연관성을 맺고 있음을 밝혔다. 나아가, 이 복화술의 내적 메커니즘이 분열-결별-선고-완치의 메커니즘이 미적 모더니티에 내재된 균열과 상호 연관되는 양상을, 이상의 시편들과 드로잉 자화상의 연관관계 속에 분석했다. 이 과정에서, 드로잉 자화상이 그의 창작 원리와 모티프들을 시각적으로 표상하고 있음을 고찰했다. 그렇다면, 비대칭의 시선은 이 자화상에서 어떤 의미를 표상하고 있을까.

이 자화상의 시선은 두 개의 모순을 지니고 있다. 첫째는 두 눈의 시선의 방향이 비대칭이라는 것이다. 두 눈이 각자 다른 곳을 보고 있는 점은 ‘아이러니가 상반되는 두 개의 시점을 갖추고 있다’¹⁴²⁾는 일차적 정의를 연상시킨다. 진술된 것과 이면에 숨은 것 사이의 충돌과 대조라는 이중성, 변장성, 복잡성이 아이러니의 특성이다. 이 자화상에서 오른쪽 눈은 ‘나’(거울 밖의 ‘나’)의 눈길을 피하듯 화면 바깥으로 시선을 던지고 있으며, 왼쪽

142) 김준오, 위의 책, 316면.

눈은 진지하게 정면을 응시하고 있다. 이 어긋난 시선, 초점을 맞추는 데에 실패한 시선은 그 자체로 아이러니의 시작적 표상이다. 이 자화상을 그리는 화가의 자의식은, 비대칭의 시선이 만들어내는 모순과 충돌을 견지하며(자화상의 화면을 직시하며), 그 모순이 만들어내는 운동성을 성찰적으로 인식하는 아이러니의 미적 방법론을 실행하고 있었을 것이다.

한편, 이 시선의 두번째 모순은 오른쪽 눈의 눈동자가 하얗게 비어 있거나, 콧날에서 비친 음영에 가려 뭉개어졌거나, 또는 아예 눈동자라는 것이 존재하지 않는 듯 모호하게 처리되어 있다는 것이다. 그 디테일의 모호성에도 불구하고, 이 오른쪽 눈은 분명하게 정면을 응시하고 있다는 착각을 불러일으킨다. 형상 없음으로부터 응시의 형상이 뚜렷하게 나타나는 아이러니다.

여기서 드는 의문은, 19세 때의 유화 자화상에서는 한쪽 눈을 검은 구멍으로 만들었는데, 왜 이 자화상에는 죽었던 눈이 살아났고 대신 모호한 비대칭의 시선으로 표현되었는가 하는 것이다.

2.2.의 논의를 여기 다시 가져오면, 한쪽 눈의 공동(空洞)이 실재를 향해 열려 자기멸절의 욕망을 표상하고 있다는 것은 주체와 타자의 실패한 변증법이라는 점에서 아이러니의 속성을 지닌다.¹⁴³⁾ 그러나 더 좁혀 들어가 죽은 눈의 존재 방식만을 살피면, 그림의 후면/실재를 향해 열려 자기 멸절의 욕망에 접근하고 있다는 점에서, 모순을 영원히 견지하는 방식인 아이러니의 미적 방법론이 끝까지 관철되지 않고 있다고 볼 수 있다.

이상은 유화 자화상들을 그런 뒤 7~9년 동안의 창작 활동을 거쳤고, 죽음을 앞둔 27세의 후반부에서부터 28세의 전반부 사이에 드로잉 자화상을 그린 것으로 추정된다. 유화 자화상의 뚫린 눈과 드로잉 자화상의 비대칭

143) 라캉의 이론을 적용하지 않더라도, 살아 있는 눈과 죽은 눈이 공존하고 있다는 사실은 일차적으로 아이러니를 표상한다. 주체와 타자의 변증법의 실패가 곧 아이러니라는 논점은, 본 장에서 아이러니와 이상의 문학세계의 관계를 부연 정리하며 다시 논의한다.

의 시선 사이에 나타나는 간극에는, 이상이 그 기간 동안 창작한 문학 텍스트들의 무게가 실려 있다. 그는 문학 텍스트들의 창작을 통해 단련된 자의식의 힘으로, 종결되지 않는 비대칭의 시선을 견지하는 얼굴을 내면의 시각적 표상으로 그려낸 것으로 보인다. 이는 비스듬하게 측면을 바라보던 자화상의 구도가 정면을 응시하는 구도로 바뀐 변화와 일맥 상통한다.

한편, 의식의 메커니즘을 자화상을 통해 시각적으로 표상하는 이상의 방식을 따라 이 비대칭의 시선을 분석해 보면, 「날개」에서 ‘굿바이’라는 언술로 결별을 선언하거나 ‘이것은 데드마스크다’라고 자신의 죽음을 선고할 때, 자화상 밖의 주체는 공백에서부터 흘러나와 정면을 바라보는(후면으로 열려 검게 닫힌 것이 아니라) 왼쪽 눈의 시선을 보고 있다. 그 선고/선언에 이어, 태연하게 시치미 떼는 아이러니의 방식으로 분열을 견지하며 재현의 텍스트들을 구성할 때에는 화면 바깥으로 미끄러지는 오른쪽 눈의 시선을 따라가고 있다. 다르게 말하면, ‘굿바이’라고 말할 때 ‘나’는 왼쪽 눈에 머무르고, ‘페러독스의 포석’을 놓으며 작품의 서사를 작동시킬 때에는 오른쪽 눈으로 이동하는 것이다.

4.1.에서 고찰한 바와 같이, 결별은 이상에게 생생의 메커니즘을 작동시키는 열쇠이다.¹⁴⁴⁾ 오른쪽 눈으로부터의 결별은 왼쪽 눈으로의 이동을 부르지만, 왼쪽 눈의 모호한 공백의 후면은 머무를 수 없는 곳-아이러니의 방법론이 종결되어버릴 위험이 있는 실재-이므로, 다시 오른쪽 눈으로 돌아 나와야 한다. 나선형으로 반복되는 아이러니의 운동성을 견지하며, 비대칭의 응시 속에서 영원히 완성되지 않는 방식으로, 결별로써 주체를 구성하려 하는(주체의 구성에 실패하는) 내적 메커니즘의 시각적 표상이 이 시선이라고 볼 수 있다.

144) 이 작동의 방식 역시 죽임-살림이라는 모순의 등치로 아이러니의 구조를 이루고 있다.

마지막으로 이 논의에 대한 부연으로서 아이러니와 이상 문학의 관계를 간략히 살펴보자. 아이러니를 이상의 미적 방법론으로 상정할 때, 본고에서 앞서 검토한 논점들이 대부분 아이러니로 수렴됨을 확인할 수 있다.

2.2.에서 살폈던 거울 모티프 시들의 경우, ‘거울 밖의 나’와 ‘거울 속의 나’가 모두 분열되어 있는 아이러니한 시적 정황을 살펴볼 수 있다. 라깡의 정신분석 이론에 따르면, 거울을 마주한 주체가 오인을 통해 주체를 인식할 때, 이 오인의 과정에는 타자의 시선이 구성적으로 참여해 주체의 인식을 완성한다. 그러나, 주체와 타자의 변증법이 실패한 손상된 주체는 ‘왜 나는 타자가 보는 나인가?’라는 질문을 던지며 머뭇거리게 된다. 이 질문의 머뭇거림은 아이러니를 낳으며, 이 손상된 주체-시적 주체-는 아이러니를 자신의 미적 방법론으로 삼게 된다.

거울 모티프 시들과 상호 연관되는 유화 자화상에서 ‘자화상 속의 나’가 한쪽 눈이 멀어 있다는 것은, 주체와 타자의 변증법이 실패하는 원인(한쪽 눈은 나를 응시하지 못하기 때문에 완전한 응시의 합일을 이루지 못한다) 또는 결과(주체와 타자의 변증법에 실패한 상태를 한쪽 눈의 공동/죽음으로 형상화했다)로 읽힌다. 아이러니의 미적 형상이 거울 모티프 시들과 유화 자화상들에 상동적으로 나타나고 있는 것이다.

다음으로, 3장에서 다룬 「날개」의 이중구조는 서로 다른 목소리가 공존한다는 점에서 일차적으로 아이러니의 구조를 지니고 있다. 4장에서 심화해 다룬, 다성적 복화술을 통해 드러난 분열-선고-결별-완치의 메커니즘 역시 아이러니이다. ‘상처는 완치될 것’이라는 ‘믿음’과 ‘테이프가 끊어져’ 나는 ‘피’가 공존하며, 이 모순은 끝나지 않는 현재형으로서 아이러니의 미적 방법론으로 기능한다. 이때 ‘상처’는 깨어진 총체성의 상처, 모더니티에 내재된 상처로 읽힌다.¹⁴⁵⁾

145) 옥타비오 파스는 아이러니를 ‘아날로지가 피를 흘리는 상처’라고 표현했다. 아날로지가 신학적/순환적 시간 위에서 세계를 우주적 리듬에 대한 상응으로 인식하는 반면, 아이러니는 직선적 시간

같은 맥락에서, 드로잉 자화상에 사용된 점과 선의 혼용 기법은 아이러니의 시각적 표상이다. 점들을 사용함으로써 선의 로고스/재현/모더니티로부터 달아나려 하는 시도는 선고의 메커니즘과 연관되는데, 완치를 위한 이 메커니즘은 주체를 형해만 남게 함으로써 완치를 불가능하게 한다. 완치/갱생을 위한 도주가 완치/갱생의 실패를 낳는 아이러니한 정황 속에서, 창작자는 점으로 구성되어 형상이 불완전해진 얼굴 위로 뚫린 윤곽선을 긋는다. ‘뚫린 윤곽선’이라는 아이러니의 미적 방법론을 통해, 한 얼굴이 불완전하게 완성되는(완성을 영원히 유보하는) 아이러니의 표상이 이루어지는 것이다. 이 기법으로 그려진 두 눈의 형상 역시, 앞서 고찰한 바와 같이 비대칭의 시선으로 아이러니를 시각적으로 표상하고 있다.

아이러니는 이상이 그의 작품 전체를 관통해 자의식적으로 작동시켰던 근본적인 창작 원리이자 미적 방법론이었다고 할 수 있다. 이상의 문학 텍스트와 회화 작품들은, 동일한 창작자의 방법론적 요체인 아이러니를 밀접하게 상호 관련되는 양상으로 표상하고 있다.

위에서 세계의 총체성이 깨어진 상황을 부정(否定)의 방식으로 인식한다.(옥타비오 파스, 「아날로지와 아이러니」, 『흙의 자식들』, 출, 1999. 참조.)

제5장 결론

이 논문은 이상의 회화 작품들과 문학 텍스트들을 상호 조명하는 데 일차적 목적을 두었다. 기존의 연구들이 대체로 이상의 문학 세계가 회화 작품에 반영되는 경로에 초점을 맞춘 데 비하여, 이 논문은 이상의 회화 작품들로부터 출발한다는 점에서 대부분의 선행 연구들과 방법론적으로 구별된다.

지금까지 본문에 적용한 방법론의 경로를 요약해 정리하면 다음과 같다. (1) 먼저 회화 작품들의 기법과 이미지들을 분석해 논점들을 발견한다. (2) 문학 작품들과의 상호 조명을 통해 그 논점들을 추적한다. (3) 이 추적의 과정을 통해 회화와 문학 작품들에 공통적으로 작용하는 근본적 창작 모티프를 밝힌다. (4) 이 모티프를 초점으로 하여 이상의 문학세계의 요체에 접근한다.

이 방법론의 장점은 이상의 근본적 창작 모티프에 접근할 수 있는 가능성에 있다. 동일한 창작자가 창작한 회화와 문학 작품에는 필연적으로 공통 분모가 존재한다고 볼 때, 이 공통 분모를 발견하는 일은 창작에 있어 가장 본질적인 부분에 접근할 수 있는 통로가 된다. 이를 통해 문학세계의 본질에 다가갈 실마리를 얻는 일이 가능해지는 것이다.

그런데 이상의 경우, 문학 텍스트들이 다수 남아 있는 데 반해 회화 작품들의 수가 많지 않아, 한정된 작품들만을 분석할 수밖에 없었다. 특히 이 논문은 자화상에 초점을 맞추고 있어, 이상이 남긴 다수의 삽화 가운데 자의식이 의미 있게 드러나는 「날개」의 삽화 2컷만을 택해 분석했다. 회화 작품에서 출발하는 방법론을 사용함에 있어서 회화 작품의 수가 한정된

것은 연구의 난점이었으며 일정한 한계를 노정한다. 그러나, 다를 수 있는 회화 작품들이 소수라 해도 그 작품들에는 이상의 근본적 창작 원리와 미적 방법론이 작동되고 있으므로, 두 예술 장르 작품들의 상호 조명은 그의 문학 세계에 접근하는 한 방식으로서 의미 있게 제안될 수 있다.

이 논문은 세 점의 자화상과 두 컷의 삽화를 비교 연구의 한 축에 놓았다. 다른 한 축에는 자화상 계열의 시편들, 거울 모티프의 시편들, 소설 「날개」와 「종생기」 등을 놓아 두 예술 장르의 작품들을 상호 조명했다.

먼저 이상이 남긴 두 점의 유화 자화상과 이상의 시적 자의식을 비교 고찰하는 과정에서는, ‘가난’과 ‘측은’의 자기 이미지가 초기 자화상과 자화상 계 시편들에 중첩되어 나타나는 양상을 밝혔다. 이 어두운 자기 이미지는 단순한 우울이나 존재론적인 피로감으로 설명될 수 없으며, 1930년대 식민지 조선의 복합적인 의식 구조와 연관지어 살펴야 함을 고찰했다. 한편 이상의 시적 자의식을 고찰하는 연장선에서, 유화 자화상들에 드러나는 한 쪽 눈의 공동(空洞)이나 검은 그늘이 거울 모티프 시들과 어떤 관계를 맺고 있는지 살폈다. 라캉의 시각예술 이론을 적용해, 이 눈의 공동이 재현의 빈 곳으로서 시각장 후면의 실재를 시각적으로 표상한 것으로 보았다.

다음으로 이상의 소설 「날개」의 삽화 두 컷을 소설과 상호 조명하며, 삽화들이 지난 이중구조를 통해 소설에도 이중구조가 사용되고 있음을 관계성 속에서 고찰했다. 「날개」는 프롤로그와 본문의 이중구조를 지니고 있는데, 프롤로그 부분은 ‘설계자의 목소리’로서 작가의 강한 자의식을 드러내고 있어 본문의 서사와 구별된다. 이는 단순한 형태의 복화술인데, 이 복화술은 이후 「종생기」에서 다성적 목소리의 분열로 심화된다. 이러한 겹구조가 「날개」에서 중요한 의미를 지니고 있음을 삽화들과의 관계성을 통해 짚어보았다.

마지막으로, 이상이 마지막으로 남긴 회화 작품인 드로잉 자화상의 내용과 기법을 이상의 문학 텍스트들과 상호 조명했다. 이 그림은 점과 선의 혼용 기법을 사용하여, 획과 선들이 서로 투쟁하는 듯 윤곽선이 뚫리고 점으로 뒤덮인 얼굴 형상을 만들어내고 있다. 또한 이러한 기법으로 그려진 두 눈은 비대칭의 형상을 하고 있다. 본고는 드로잉 자화상이 여타의 회화 작품들보다 이상의 문학 세계와 강한 상호 관련성을 지니고 있다고 보고, 이 기법과 이미지를 중점적으로 분석했다.

먼저 점과 선의 혼용 기법을 그의 문학 작품과 비교해, 점들의 시각적 이미지는 다성적 목소리를 지닌 「종생기」의 복화술과 관련성을 지님을 밝혔다. 이 복화술이 발생되는 내적 메커니즘인 ‘결별-선고-완치’의 심리적 경로는 이상 문학의 중요한 모티프이며, 「날개」「종생기」 등의 소설에서 뿐 아니라 시편들에서도 변수되어 나타난다. ‘결별-선고-완치’의 메커니즘은 ‘분열’이라는 선재 조건을 필요로 하는데, 주체가 자신을 유동의 상태로 만듦으로써만 재생의 회로로 진입할 수 있기 때문이다. 선의 뚜렷한 재현성 대신 유동하는 점들로 형상을 만들고, 그 형상이 더욱 모호해지도록 형상 위로 수많은 점들을 덧찍은 이상의 시도는 이 창작 메커니즘의 시각적 표상이다.

이 유동하는 점들 위에 덧그어진 획들은, 점들과의 모순과 통합 사이에서 불완전한 형상을 구성하고 있다. 점과 선의 변증법이 완결되지 않는다는 데에 이 그림의 긴장이 있다. 소설 「실화」와 시 「오감도 제1호」「위독-내부」「선에 관한 각서」 등에서 발견되는 상동성을 통해 추적해볼 때, 이 형상은 미적 모더니티가 지닌 균열, 즉 모더니티에의 매혹과 거부가 시각적 이미지로 표상된 것으로 해석된다. 또한 최소한의 섬세한 선들을 사용하여 최종적 형상을 구성하는 작업은 「종생기」의 다성적 목소리를 최종적으로 궤매어 소설화하는 작가의 행위와 상동성을 지닌다.

다음으로, 드로잉 자화상에 나타난 눈의 형태에 주목했다. 유화 자화상들의 경우처럼 한쪽 눈이 뚫려 있지는 않으나 비대칭을 이루는 시선이 아이러니를 표상하는 시각적 이미지임을 밝혔다. 나아가 아이러니의 미적 방법론이 복화술의 내적 메커니즘과 주체/타자의 분열 양상을 포괄하고 있음을 살피고, 이상의 회화 창작과 문학 텍스트의 창작 모두에 작동되는 원리이자 요체임을 밝혔다. 이상이 그의 문학 작품에서 아이러니의 미적 방법론을 작동시키고 있다는 것은 주지의 사실이다. 아이러니는 본질적으로 강한 성찰적 자의식을 필요로 하는 방법론이다. 이상이 자화상을 주로 그렸으며, 그의 많은 시편들이 언어로 쓴 자화상이라는 것은 이 성찰적 자의식이 그의 창작을 추동하는 힘이었음을 증거한다.

지금까지의 논의들을 정리해 볼 때, 이 비교연구의 논점들 가운데 가장 중요한 비중을 가지는 것은 드로잉 자화상에 사용된 점과 선의 혼용 기법이 가지는 의미와 이상의 문학적 실험과의 관계다. 끊어진 재현의 윤곽선, 유동하는 자의식을 압도적으로 드러내는 점들은, 이상이 당대의 작가들 가운데 독보적으로 미적 자율성을 추구했으며 끈질기게 형식 실험을 실행해 나갔다는 사실을 환기시킨다. 어떤 예술 장르에서건 형식의 실험은 결별을 전제로 한다. 이상의 문학에서 가장 본질적인 부분은 바로 이 결별의 지점에 있으며, 드로잉 자화상에 사용된 점과 선의 혼용 기법은 그 지점을 시각화하고 있다. 투쟁과 통합 사이의 팽팽한 운동성 속에서 이 점들과 선들이 최종적으로 접근하고 있는 불완전한 얼굴의 형상, 의도적으로 불명확하게 드러난 비대칭의 응시는, 대담하고 실험적인 시도들을 통해 미적 자율성의 한계를 실험했던 이상의 창작자로서의 자의식이 지극히 성찰적인 것 이었음을 보여준다.

넬슨 굿맨은 논저 『예술의 언어들』에서 회화를 문학 텍스트와 마찬가지

로 ‘읽어야 하’는 대상으로 규정하면서, ‘기호 체계들과 이 체계들 내의 부호들, 그리고 이 부호들이 지칭하고 예시하는 것을 알아내’는 과정을 통해 작품의 해석이 가능하다고 말하고 있다. 이 과정을 통해 우리는 ‘작품들에 의해 세계를, 그리고 세계에 의해 작품들을 재조직’하게 된다는 것이다.¹⁴⁶⁾ 이 논문에서 이상의 회화 작품들과 문학 텍스트들 간의 상호 관련성, 특히 뚜렷한 상동성을 논의하는 작업은 두 예술 장르의 작품들 속에 존재하는 서로 다른 기호 체계들 내의 부호들이 가지는 상호 관련성/상동성을 ‘읽는’ 과정이었다. 서로 다른 기호 체계들 속에서 부호들이 작동되는 ‘방식’이 지니는 상동성이 ‘부호들이 지칭하고 예시하는 것’들의 상동성을 연역하기도 했고, 뚜렷하게 반복되는 ‘부호들이 지칭하고 예시하는 것’들의 상동성이 부호들이 작동되는 ‘방식’의 윤곽을 밝혀주기도 했다. 이 논문은 이 과정을 통해 이상이라는 창작자의 창작 메커니즘의 윤곽을 드러내려는 시도이다. 이를 토대로 그의 문학 세계를 전체적으로 ‘재조직’하는 작업은 앞으로의 숙제로 남긴다.

결론적으로, 이상이 그린 그림들은 그 자체로 빼어난 성취를 이루고 있다고 보기는 어려우나, 그의 근본적 창작 메커니즘을 시각적으로 표상함으로써 문학 작품들의 본질에 접근할 수 있게 한다는 점에서 의미를 가진다고 하겠다.

146) 넬슨 굿맨, 『예술의 언어들』, 김혜숙·김혜련 역, 이화여대 출판부, 2002, 233면 참조.

참고문현

기초자료

김주현 주해, 『정본 이상문학전집 1;시』, 소명출판, 2009.

김주현 주해, 『정본 이상문학전집 2:소설』, 소명출판, 2009.

김주현 주해, 『정본 이상문학전집 3:수필』, 소명출판, 2009.

논저

김유중·김주현 편, 『그리운 그 이름, 이상』, 지식산업사, 2004.

임종국 편, 『이상 전집』, 문성사, 1966.

고은, 『이상 평전』, 민음사, 1974.

오규원 편, 『날자, 한번만 더 날자꾸나』, 문장사, 1980.

김윤식, 『이상 연구』, 문학사상사, 1987.

『이상 소설 연구』, 문학과비평사, 1988.

권영민, 『이상 텍스트 연구』, 뿔, 2009.

서영채, 『사랑의 문법; 이광수, 염상섭, 이상』, 민음사, 2004.

김주현, 『이상소설연구』, 소명출판, 1999.

이광호, 『도시인의 탄생-한국문학과 도시의 모더니티』, 서강대출판부,
2010.

이보영, 『이상의 세계』, 금문서적, 1998.

박현수, 『모더니즘과 포스트모더니즘의 수사학』, 소명출판, 2003.

조선미, 『화가와 자화상』, 예경, 1995.

- 신범순, 『이상의 무한정원삼차각나비』, 현암사, 2007.
- 함돈균, 『시는 아무것도 모른다-이상, 시적 주체의 윤리학』, 수류산방, 2011.
- 이경훈, 『이상, 철천의 수사학』, 소명출판, 2000.
- 『오빠의 탄생-한국 근대 문학의 풍속사』, 문학과지성사, 2003.
- 박신자, 『문학과 미술의 대화』, 청동거울, 2004.
- 강태희 외, 『미술 진리 과학』, 재원, 1996.
- 맹정현, 『리비돌로지-라캉 정신분석의 쟁점들』, 문학과지성사, 2009.
- 권택영, 『자크 라캉의 자연과 인간』, 한국문화사, 2010.
- 『라캉 장자 태극기』, 민음사, 2003.
- 김형효, 『구조주의의 사유체계와 사상』, 인간사랑, 1989.
- 김준오, 『시론』, 삼지사, 1982.
- 이혜순, 『비교문학 1. 이론과 방법』, 과학정보사, 1986.
- 김승구, 『이상, 욕망의 기호』, 월인, 2004.
- 김승희, 『이상 시 연구』, 보고사, 1998.
- 김기택, 『시의 몸과 그림』, 뿔, 2008.
- 신주철, 『이상과 김수영 시의 아이러니』, 박이정, 2003.
- 김상환·홍준기 편, 『라깡의 재탄생』, 창비, 2002.
- 노버트 린튼, 『표현주의』, 열화당, 1998.
- 트리스탕 자라, 앙드레 브르통, 『다다/쉬르레알리즘 선언』, 문학과지성사, 1987.
- 에밀 루더, 『타이포그래피』, 안그라픽스, 2001.
- 르네 위그, 『예술과 영혼』, 열화당, 1979.
- E. H. 콤브리치, 『예술과 환영』, 열화당, 2003.

- 『서양미술사』, 열화당, 1977.
- W.J. T. 미첼, 『아이코놀로지-이미지, 텍스트, 이데올로기』, 시지락, 2005.
- 넬슨 굿맨, 『예술의 언어들-기호 이론을 향하여』, 이화여대 출판부, 2002.
- 고트홀트 에프라임 레싱, 『라오콘-미술과 문학의 경계에 관하여』, 나남, 2008.
- 에른스트 벨러, 『아이러니와 모더니티 담론』, 동문선, 2005.
- 슬라보예 지젝 외 엮음, 『사랑의 대상으로서 시선과 목소리』, 인간사랑, 2010.
- 옥타비오 파스, 『흙의 자식들』, 솔, 1999.
- M. 칼리니스쿠, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 시각과언어, 1993.
- 앙리 르페브르, 『모더니티 입문』, 동문선, 1999.
- 자끄 라깡, 『욕망 이론』, 문예출판사, 1994.
- 글로윈스킨 등 편저, 『라깡 정신분석의 핵심용어』, 하나의학사, 2003.

논문

- 오광수, 「화가로서의 이상」, 『문학사상』, 1976.6.
- 나희덕, 「1930년대 모더니즘 시의 시각성」, 연세대 박사논문, 2006.
- 김선명, 「시각시의 관점에서 본 마야콥스키와 이상의 비교 연구」, 고려대 박사논문, 2006.
- 안상수, 「이상 시의 타이포그라피적 해석」, 『디자인학 연구 9』, 1994.
- 신범순, 「담배파이프와 안경의 얼굴기호」, 『이상 리뷰』, 2005.

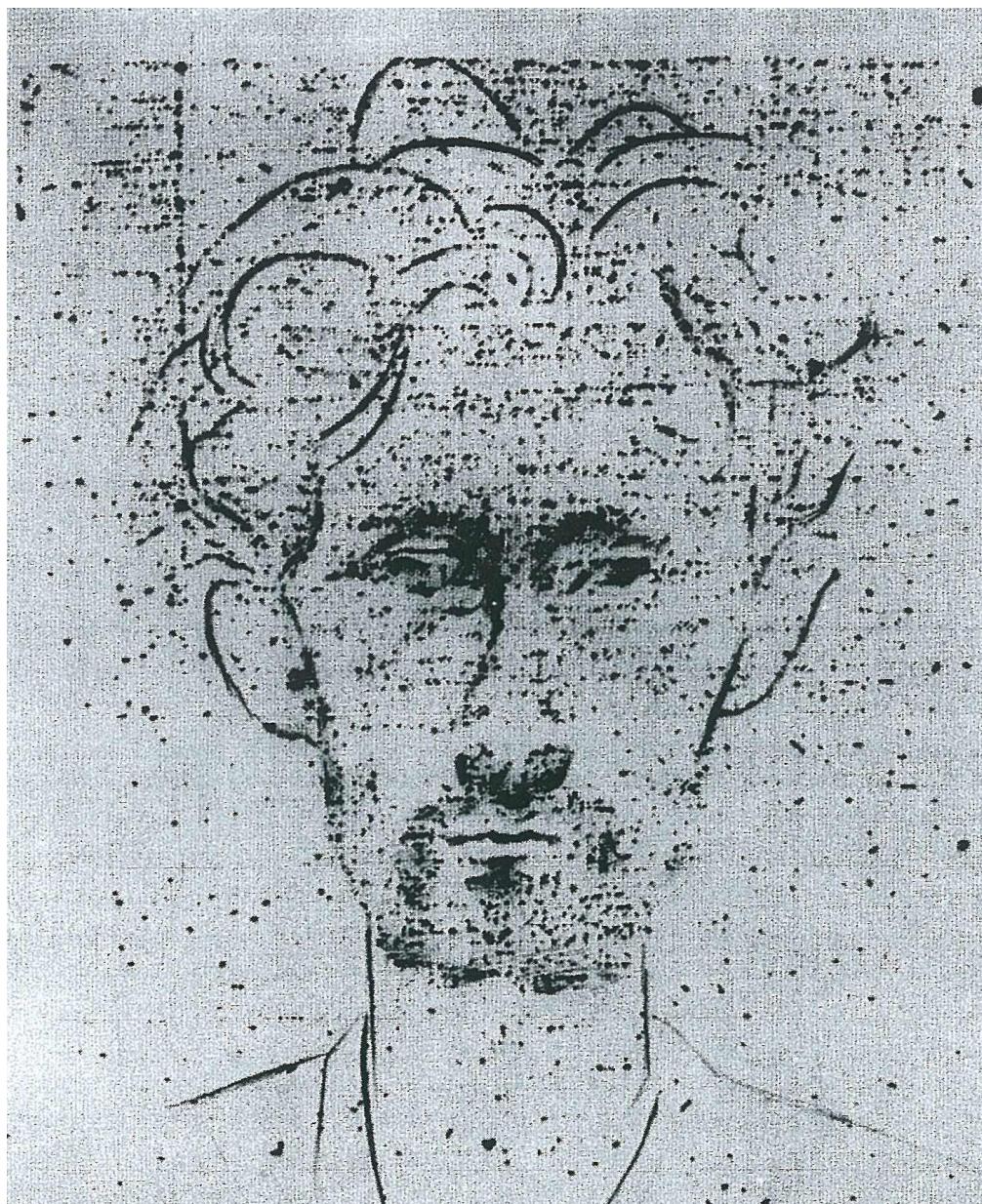
- 윤수하, 「이상 시의 추상 회화기법에 대한 연구」, 『국어국문학』, 2009.
- 「이상 시의 상호 매체성 연구」, 전북대 박사논문, 2009.
- 이경훈, 「박제의 조감도」, 『사이』 제8호, 2010.
- 「「一九三一年(作品 第一番)」에 대한 몇 가지 주석」, 『이상시 작품론』, 역락출판사, 2009.
- 김미영, 「이상의 문학에 나타난 건축과 회화의 영향 연구」, 『국어국문학』, 2010.
- 「삽화를 통해 본 이상의 <날개>」, 『문학사상』 11월호, 2010.
- 「이상의 문학과 끌라쥬」, 『한국현대문학연구』, 2010.
- 박치범, 「이상 삽화 연구」, 『어문연구』, 2010.
- 강동호, 「김수영의 시와 시론에 나타난 자기의식 연구」, 연세대 석사논문, 2009.
- 김기완, 『조선후기 사대부 초상화찬 연구』, 연세대 석사논문, 2009.
- 「20세기초 망명 문인의 시각적 자기 표상: 초상화, 초상사진, 초상 자찬」, 『연변국제학술대회 발표문집』, 2011.
- 김용섭, 「이상 시의 언어학적 해석을 통한 건축공간화에 관한 연구」, 경원대 석사논문, 2000.
- 「이상 시의 건축공간화」, 『이상리뷰』, 2001.
- 김정동, 「이상의 <날개>에 나타난 건축적 이미지에 관한 연구-1930년 대 경성 거리를 중심으로」, 『건축 도시 환경연구』 제 8집, 2000.
- 조은주, 「이상 문학의 건축학적 시선과 미궁 모티프」, 『어문연구』, 제 36권 제 1호, 2008.
- 홍성식, 「한국 현대시의 에드바르트 뭉크 수용」, 『새국어교육』, 제 75호, 2007.

김현, 「이상에 나타난 ‘만남’의 문제」, 김윤식 편, 『이상문학전집 4』, 문학사상사, 1995.

한상규, 「1930년대 모더니즘 문학의 미적 자의식」, 김윤식 편, 『이상 문학전집 4』, 문학사상사, 1995.

김승희, 「이상 시 생산 연구」, 김윤식 편, 『이상문학전집 4』, 문학사상사, 1995.

부록(도판)



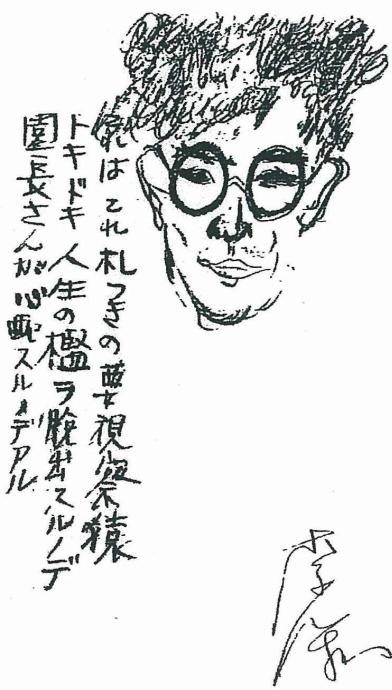
도판 1) 1939년 5월호 『청색지』에 실린 이상의 드로잉 자화상



도판 2) 19세 때의 이상의 자화상



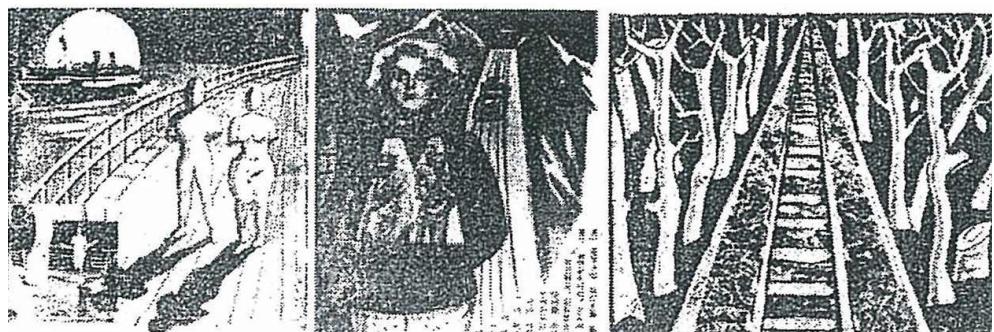
도판 3) 21세 때 조선미술전람회에 입선한 이상의 자화상



도판 4) 『전원수첩』의 초상

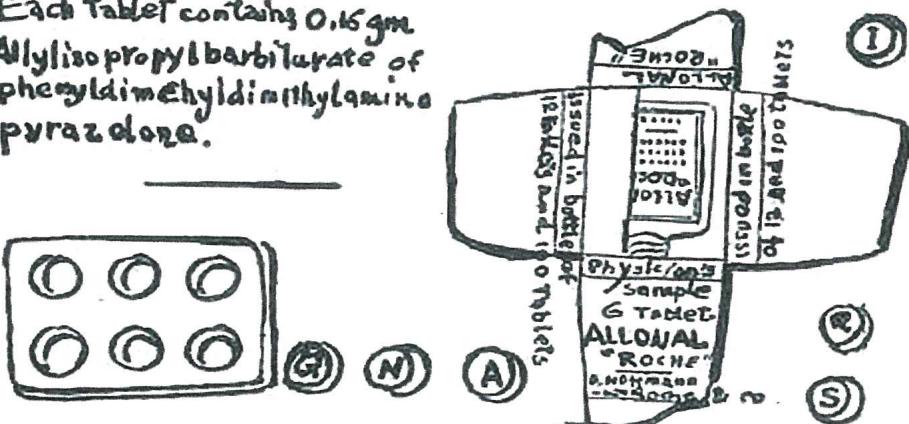


도판 5) 이상, 박태원, 김소운의 사진



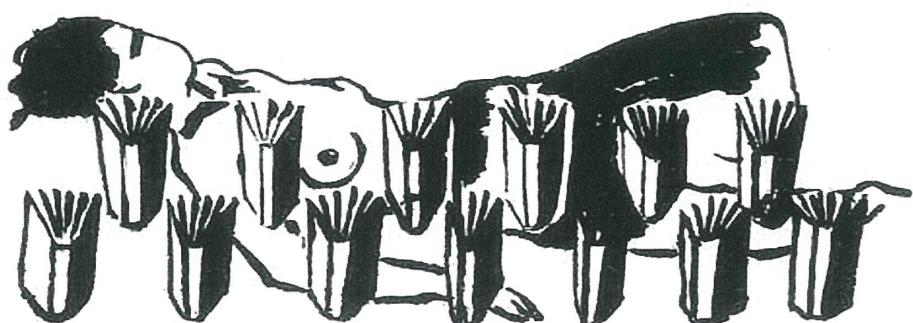
도판 6) 『슬픈 이야기』의 삽화

Each Tablet containing 0.16 gm.
Allyliso propyl barbiturate or
phenyl dimethylidimethylamino
pyrazolone.

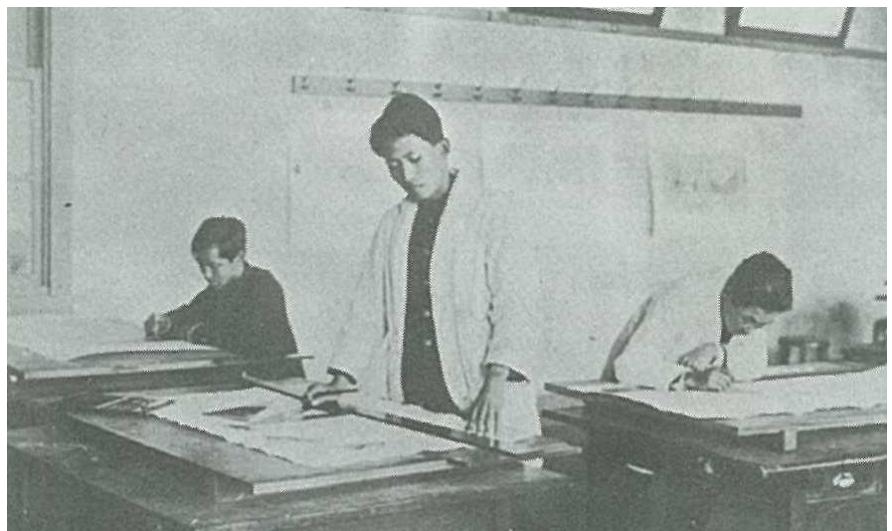


도판 7) 「날개」의 첫번째 삽화

ASPIRIN ★ ADALIN ★ ASPIRIN ★ D
ADALIN ★ ASPIRIN ★ ADALIN ★ G



도판 8) 「날개」의 두번째 삽화



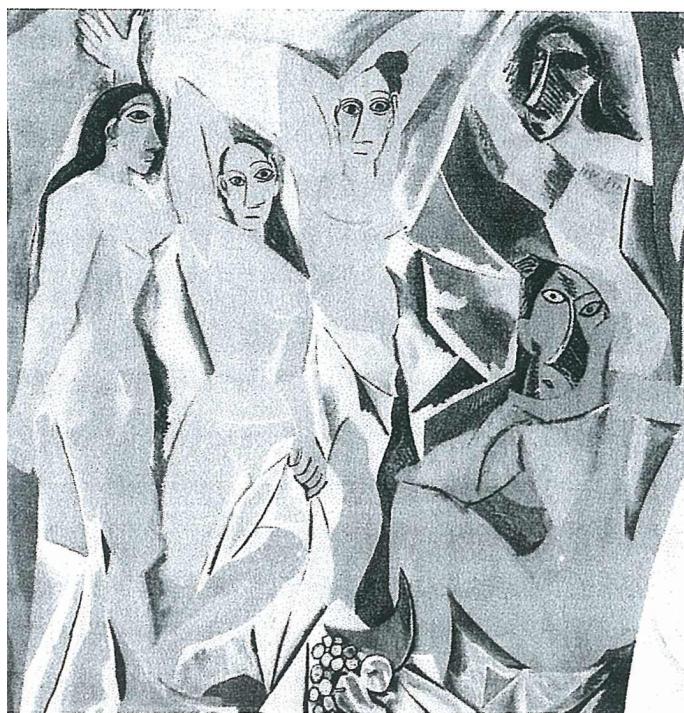
도판 9) 조선총독부 재직 시절, 건축 제도실에서의 이상



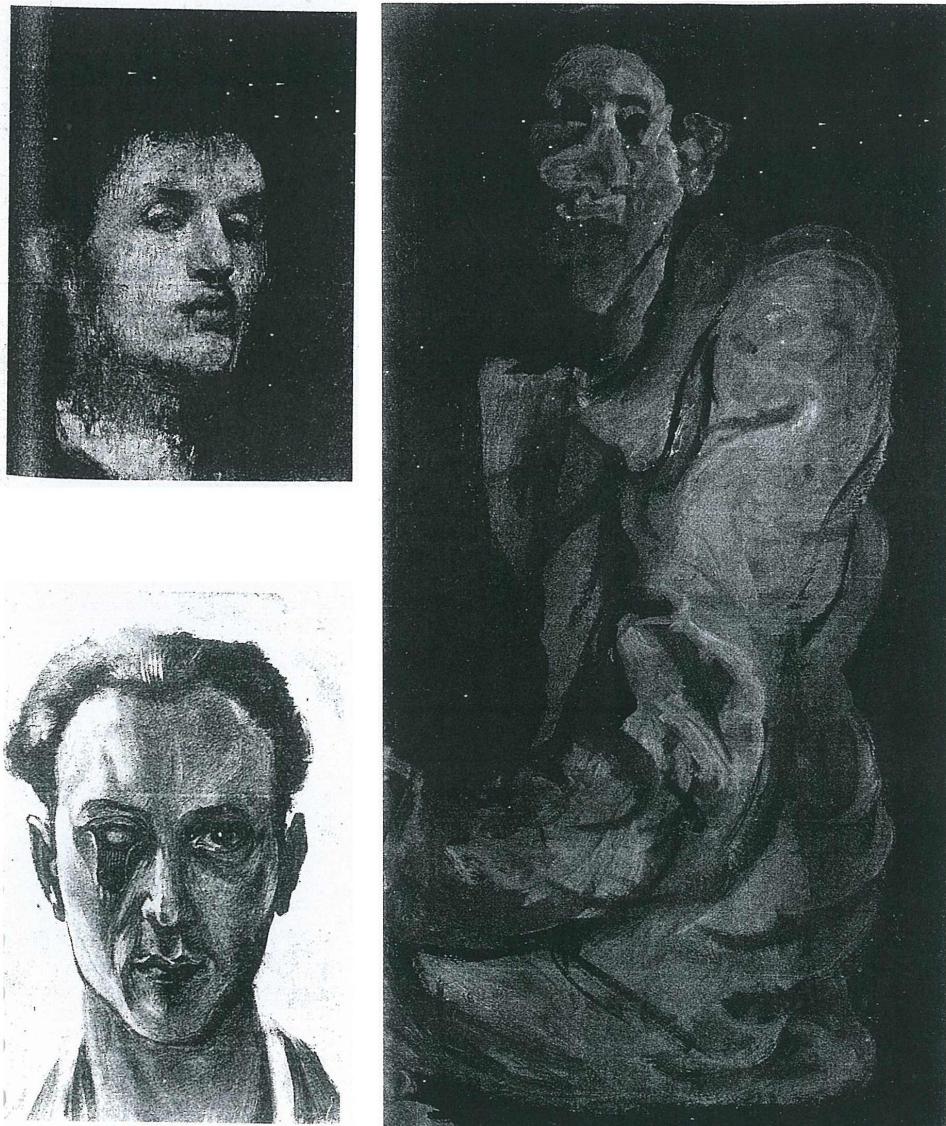
도판 10) 경성고공 졸업앨범의 이상



도판 11) ‘이것은 누구던가?’라고 이상이 제목을 붙인 사진



도판 12) 피카소의 <아비뇽의 여인들>



도판 13) 왼쪽 위부터 시계방향으로
에드바르트 몽크, 카임 수틴, 빅토르 브라우네르의 <자화상>



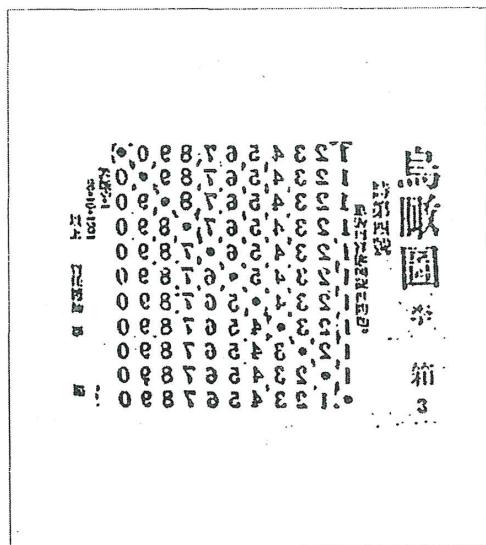
도판 14) 나까무라 쯔네의 <자화상>



도판 15) 나까무라 쯔네의 <예로첸코의 초상화>



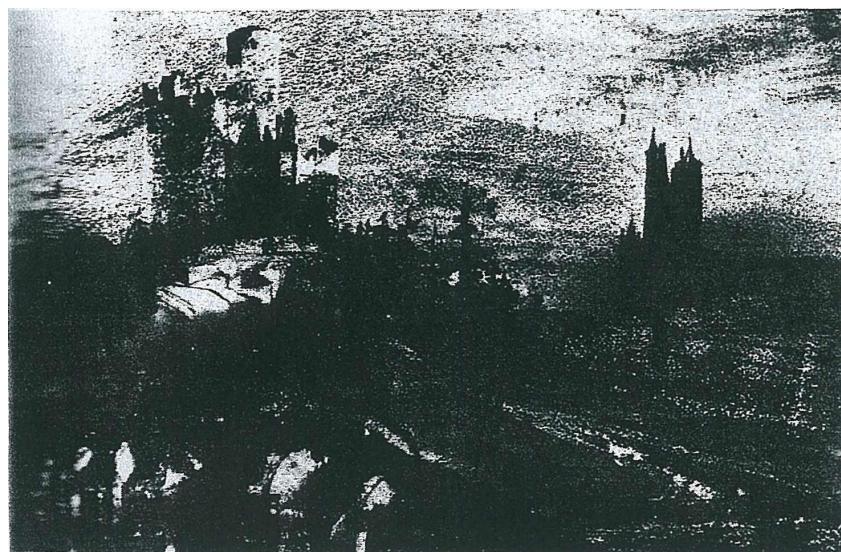
도판 16) 끄루쵸니호의 <구시대적 사랑>



도판 17) 이상의 「오감도 시제 4호」



도판 18) 이상이 박태원의 「소설가 구보씨의 일일」에 그린 삽화들



도판 19) 빅토르 위고의 <라인강의 추억>

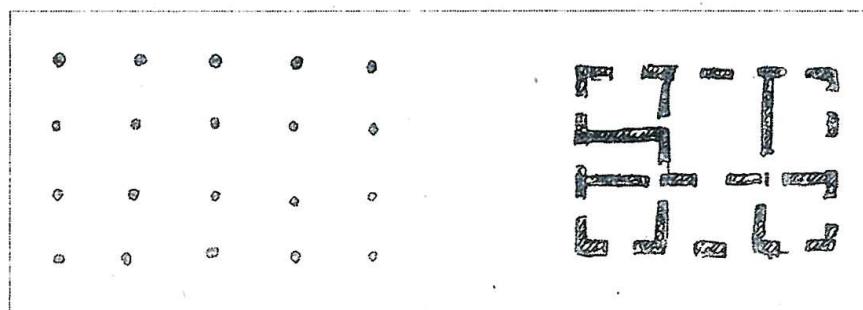
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●	—	●	●	●	●	●	●	●
4	●	●	●	●	●	●	●	●	●
5	●	●	●	●	●	●	●	●	●
6	●	●	●	●	●	●	●	●	●
7	●	●	●	●	●	●	●	●	●
8	●	●	●	●	●	●	●	●	●
9	●	●	●	●	●	●	●	●	●
0	●	●	●	●	●	●	●	●	●

(宇宙는 罡에 依하는 罡에 依한다)

(사람은 數字를 버리라)

(고요하게 나를 電子의 陽子로 하라)

도판 20) 이상의 「선에 관한 각서 1」의 일부



도판 21) 르 코르뷔지에가 그린 <필로티 에스키스>

ABSTRACT

A Comparative Study on Paintings and Literature of Lee Sang

Han, Kang

Department of Korean Language and Literature

The Graduate School

Yonsei University

While Lee Sang wrote and published literary works, he also created quite a lot of paintings. Unfortunately, most of his paintings were lost and only a few of them still remain. Paintings and literature created by one artist have some things in common such as principles and motifs in creation. Analyzing Lee Sang's painting techniques and images and exploring the co-relations between his literary works and paintings will facilitate our understanding of his original motifs, and it will also give us a meaningful clue to the interpretations of his literary works.

Two images are overlapped in Lee Sang's early oil painted self-portrait and his self-conscious poetry, and they are 'poverty' and 'compassion'. These gloomy self-images cannot be simply interpreted as 'depression' or 'ontological fatigue'. Rather, complicated perceptions dominant in colonized Chosun Dynasty during 1930s should be considered in their interpretations. Meanwhile, the hollow hole and dark shadow in one eye, as shown in his oil-painted self portraits, are associated with his mirror-motif poetry. According to Lacan's theories on visual arts, the hollow hole reveals an empty spot of re-creation,

and it is open to the being in the rear of the vision.

Dual structures of the illustrations in “Wings” have similarities with the structures of the short stories by Lee Sang. The short story “Wings” has dual structures of the prologue and the body. The strong sense of identity of the writer as ‘the voice of the designer’ is expressed in the prologue, while it is not found in the narratives of the body. This is a simple form of ventriloquism, and the ventriloquism gets more intensive when the voices in his another short story “Records on Ending Life” are divided. The dual structures are significant to Lee Sang who wrote “Wings,” and the significance can be more clear by exploring the relationship of the illustrations drawn by him.

The drawing self-portrait, which is the last painting by Lee Sang, bears more important relevance with his literature than any other painting. In the drawing self-portrait, he used both lines and dots and created a face with a blurry outline, which looks as if the strokes and lines are struggling against each other. Also, the eyes drawn by this technique look asymmetrical.

What are the relations between Lee Sang’s literature and the mixed use of lines and dots in his painting? The visual images of dots are related to the ventriloquism of “Records on Ending Life” that has multiple voices. The ventriloquism comes from the psychological path of ‘separation-pronouncement-recovery.’ The path is a significant motif of his literature, and is variedly shown in his poems as well as in his short stories such as “Wings” and “Records on Ending Life”. Disruption is the prerequisite of the mechanism of ‘separation-pronouncement-recovery.’ It is because the subject can be lead into the circuit of regeneration only when it is in the

drifting state. Instead of using clear lines, Lee Sang forms images with drifting dots and then puts lots of dots over them. These overlapping images ended up making forms into blurry and vague ones, which visually symbolize the mechanism of his literary work.

The strokes laid over the drifting dots make incomplete forms through contradiction and integration with the dots. There is a tension in this picture, which comes from the fact that dialectic of dots and lines is never completed. Seen from the similarities of the short story “Losing Flowers” and the poems like “Crow’s Eye View Part 1”, “Critical Condition; Inside”, “Memorandum on Lines”, incomplete forms are interpreted as the visualization of the crack of aesthetic modernity, in other words, attraction and rejection of modernity. Also, minimum, fine lines give final touches to the forms. The final touches are very similar to how multiple voices in “Records on Ending Life” are finally threaded into a short story.

On the other hand, the eyes in the drawing self-portrait look asymmetrical, even though one of them is not hollow like the one in the oil-painted self-portrait. The asymmetrical image is related to the irony of Lee Sang’s literary texts. Aesthetic methodology of irony, which includes the inner mechanism of the aforementioned ventriloquism, is one of the core principles in his creation of both literature and paintings. Irony is one of the methodologies that essentially require a highly introspective sense of identity. Assuming from the facts that Lee Sang painted mainly self-portraits and most of his poems are self-portraits written in language, the introspective sense of identity serve as a strong impetus to his creation.

Lee Sang is a daring and unparalleled writer who experimented with aesthetic

autonomy. It is hard to say that he accomplished great success as a painter. However, by visualizing his strong sense of identity as an artist and aesthetic methodology, his paintings serve as important clues to the understanding of the essence of his literature.

Key Words: Lee Sang, paintings, self-portrait, comparative study, creation techniques, visual symbols, mixed use of lines and dots