

‘캐스트(cast)’는 특정 대상의 원 형태를 보존하고 있는 틀을 이르는 말이며 동시에 원형을 복제하는 행위를 가리킨다. 또, 영화나 연극에서 배역을 맡은 출연자, 혹은 그 출연자에게 배역을 할당하는 행위를 가리킨다.

캐스트를 둘러싼 이항은 서로 자주 혼동된다. 배역의 이름이 아니라 연기자인 인물의 이름으로서 사를 설명한다든지, 혹은 원본이 더 이상 그 자리에 있지 않고 그 표면일 따름이거나 복제품인 것을 원 대상의 이름으로 말하는 경우가 그렇다. (이러한 혼동/혼용을 의도적으로 가져와, 아녜스 바르다(Agnès Varda)는 영화 <행복Le Bonheur>(1965)에서 실제 부부인 장-클로드 드루오(Jean-Claude Drouot)와 클레르 드루오(Claire Drouot)를 캐스팅해 극중 부부인 프랑수아와 테레즈를 연기하도록 했다. 정서영은 ‘호두’를 캐스팅한 동그란 덩어리들을 모아 놓고 <호두>(2020)라 이름 붙였다.)

영화의 등장 이후 배우는 스스로의 인격과 할당된 배역 사이에서 완전한 분리를 경험했다. 카메라 앞에 선 배우는 무대 위에 올라 관객과 함께 호흡을 나누는 연극 배우와 달랐던 것이다. 기계의 매개로 생산되는 배역은 배우 본인의 손(몸)을 떠난 이미지로 독립해 생산, 소비된다. 그럼에도 불구하고 관객은 배우라는 인격과 그가 출연한 배역을 자주 동일시한다. 이 대목에서 아이러니는, 우리가 열광하고 빠져든 몸짓, 연기, 눈빛 등으로 명실공히 배우 한 사람의 인격과 실체가 움직이는 순간에도, 그는 한 사람이기보다 ‘배역’으로 기능하고 있다는 점이다.

실제 인체를 떠낸 캐스트를 바탕으로 만들어진 <뱀에 물린 여인>(A. Clésinger, 1847)은 외설적이

라는 비난과 논란에 휩싸인 작품이다. 작품은 말 그대로 여인이 뱀에 물린 순간을 형상화한 조각으로, 독이 몸에 퍼져 갑자기 굳어버린 상황을 설정하고 있었다. 이것이 문제적이었던 까닭은 매끈한 대리석이 차갑게 굳은 사람의 모습을 보여줄 뿐 아니라, 바로 그 캐스트 공정이 진짜 살과의 ‘접촉(contact)’을 상기시켰기 때문이다. 벗은 몸과 죽음을 직접적으로 환기하는 이러한 접촉의 가능성은 조각 작품의 자율적이고도 독립적인 가상성을 위협한다.

이렇듯 캐스트는 이항의 혼동을 발생시키는 원리이거나 더러는 혼동을 그 자체로 품고 있는 상태이다. 그것은 원 대상/인물과 물리적으로 접촉했고, 그 접촉을 증거하는 흔적을 보존한다. 한편 그것은 복제와 복제 가능성을 자신의 기능으로 가짐으로써 접촉, 흔적을 회색하기를 의도한다. 캐스트는 현실을 담보하면서 그것을 추상화하고, 현존의 지시적 상태에 다가가면서 그것을 흐려 놓고 심지어 부정한다.

전시 《캐스트 CAST》는 배우와 배역, 인체와 조각이 교착하는 바로 그 지점에서 시작되었다. 그리고 이병호와 임노식 두 작가가 조각과 회화 매체를 다루는 방식을 뒤쫓아 ‘캐스트’의 작동 방식을 발견했다. 두 작가는 반복적인 이미지의 연쇄를 의도하는 가운데, 자기 참조적인 이미지들 속에서 ‘가면’과 ‘얼굴’이라 비유할 이항을 한 데 겹치고 또 분리하기를 선보여 왔다. 이때, 동일성(또는 유사성)과 이질성의 논리를 동시에 가동시키는 힘이 이들 작업에 핵심적으로 발견되었다. 또, 힘의 축을 물리적으로 형성하고 조이고 있는 지점, 달리 말하면 틀, 판, 윤곽선, 절개선, 봉제선은 전시에서 두 작가를 연결 짓는 주요한 모티프로 여겨졌다.

이병호에게 캐스트는 그가 지속적으로 인체 조각에 천착한 이래 2016년부터 기본적인 조형의 단위로 등장한다. 그 역사적 참조점은 19세기 말엽 로댕(Auguste Rodin)의 방법론이다. 로댕은 기존에 만들어 놓은 형상을 재조합해 다른 조각을 만드는 마르코타주(marcottage) 방식과 그 과정에서 잘리고 남겨진 부산물인 ‘아바티(abattis)’를 적극적으로 사용했다. 이로부터 작가는 로댕의 의미에서 아바티인 것을 더욱 세분하여 형상이 불분명해진 ‘기이한(eccentric) 아바티’를 설정하고, 작업의 기본 단위로 삼는다. 단위 자체가 독자적으로 작품이 되는 경우도 있으며, 작품에 따라 서로 다른 개체로부터 얻은 아바티들이 연결되어 하나가 되거나, 동일한 개체의 다른 부분인 아바티들이 자유롭게 분리되고 연결되기도 한다. 근작에서는 더욱 특징적으로 기존의 작업을 가져와 분리하고 재조합하며, 그 과정을 여실히 드러낸다. 작가는 잘 깎인 대리석 같은 표면이나 매끈한 윤곽선을 도입하는 대신 부분들 사이에 텅 비어 있거나 이리저리 덧붙여 어긋난 절개선과 봉합의 지점을 보여준다. 가소성 있는 재료들이 부풀어 올라 형상의 내외부와 각종 경계들을 강조할 때, (현재의) 형상은 (이전의) 원본으로부터 벗어나고 심지어 일그러지는 모습을 보인다.

이번 전시에서 이병호는 과거이자 원형이라 할 수 있는 인체 혹은 완성된 작품에 현재의 이미지가 물리적으로 맞닿아 있음을 확인시킨다. 그러면서도 원형의 온전함, 작품의 완결성에 균열을 내는 조각 이미지의 형성을 선보인다. 천장에 한 데 매달려 있는 두 점의 <Anthropometry>는 로댕의 <칼레의 시민들 Les Bourgeois de Calais>(1884-9) 중 한 형상을 공유한다. 게다가 하나(2021년 작)는 다른 하나(2019년 작)를 반복해 떠낸 것이다. 어느 쪽이 우선인지 알 수 없는 이 쌍둥이 작품은, 서로에 대해 그리고 참조된 로댕의 원작에 대해 유사

와 차이의 양면을 분리하고 또 겹쳐 놓는다.

<Statue X>과 <Following Adam’s Pose>는 각각 《잃어버린 시간의 연대기》(서울대미술관, 2021)와 《Three Shades》(Space SO, 2020)에서 선보인 바 있는 작품들이다. 하지만 그때 그곳을 찾았던 사람들이 본 것과는 다른 모습으로 현재의 전시장을 채운다. 전자는 하체를 잃어버린 채 전시장 바닥에 놓이고, 후자는 새로운 지지대를 얻어 물구나무 서 있던 자세를 누운 자세로 바꾸게 되었다. 동일한 작품이 그 자신과 멀어지는 것이다. 그러나 이미지의 현행화 과정에 이러한 거리의 추동이 끊임없이 솟아오르는 중에도, ‘반복’이라는 모티프는 어딘가로 회귀하려는 욕구를 결코 감추지 않는다. <Following Adam’s Pose>에서 누운 인체의 형상 옆으로는 덕지덕지 추상적 덩어리들이 붙어있다. 그런데 이 추상적 덩어리들을 자세히 보면 인체의 윤곽을 희미하게 가지고 있다는 것을 알 수 있다. 과거의 작품 혹은 캐스트를 원형 삼아 특정한 각도와 부피를 가진 틀로 분리하고 찍어낸 ‘살’들이 재조합 되고 있는 것이다.

비슷한 맥락에서 <Eccentric Abattis> 연작을 위해 작가는 24x24x24(cm)의 틀을 설정하고 기존 인체 조각에서 부분을 떠낸다. 이때, 캐스팅은 디지털 상에서 자유롭게 스케일을 조정해 이루어지고, 떠낸 결과물은 3D 프린터로 출력된다. 일정한 큐브 형태의 조각들은 어떤 방향에서 보거나 뒤집어도 무방한 추상적 형태로 좌대를 차지하며, 전시장에 반복적인 리듬을 조성한다. 그렇지만 각각은 서로 다른 흔적을 가지고 원 형상을 부분적으로 가늠하게도 한다. 큐브의 틀 안쪽에 지닌 손, 발, 등 근육 등 인체의 무너로써 말이다. 이를 통해 작가는 ‘추상’을 실체 없는 가상적 표피가 아닌, 구체적 현실에서 근거를 마련하는 실제의 자국으로 이해한다. 물론, 이 자국이 그것의 원형(archetype)이라 할 수

있는 몸 또는 전체를 응축하거나 대표하는 무엇으로 기능하는 것은 아니다. 완벽히 기계화되지 않은, 그러나 어떤 대상으로부터 분명히 탈각하고 있는 반복이 여기에 개입한다.

임노식에게 캐스트는 그리기의 주제(내용)를 방법(형식)으로 전환하는 여정에 놓여 있다. 그의 ‘그리기’는 그림의 소재가 되는 대상을 찾고 그것을 떼내 화폭에 옮기는 일일 뿐 아니라, 이미지를 따라 이미지가 생산되는 연쇄적인 구조 속에서 계속 흐릿하고 멀어지며 불투명해지는 형상을 상상하는 일을 포함한다. 일반적으로 말해서 임노식은 자기 삶의 언저리에서 대상을 포착하고 그 구체적인 형상을 지우지 않는 그림을 그린다. 물론 그가 대상과 주제에 대해 모방적 그리기를 시도한다고 할 수 있는데, 문제는 바로 그 유사성의 도상이 계속해서 거리감 혹은 이물감을 상기시킨다는 점이다. 이를테면, 작가가 이미지 안에 이미지가 있는, 프레임 안의 프레임이 작동하는 캔버스들을 여러 차례 선보일 때, 보는 자는 프레임 안과 밖에 위치한 이미지에서 실풍경과 인물들을 계속 가늠하면서도 또 그 모든 것을 한낱 그림의 차원에서 강조하는 구조체 역시 거듭 확인했던 것이다. 이번 전시에서도 모방적 그리기와 거리의 문제는 함께 대두되는데, 다만 이미지들은 (프레임) 구조의 안팎으로 작동하기보다 병렬의 방식으로 덧붙는다. 풍경화 안에 풍경화, 정물화 안에 인물화, 정물화 안에 풍경화 등 구조적 몽타주를 보여준 이전 작업들과 다소 구별되는 방식으로, 여기의 작품 속 이미지들은 반복/복제의 방법을 통과하며 스스로의 접경 지대를 넓혀 나간다.

가로 4m에 달하는 대형 작업 <recipe 01>과 <recipe 02>는 실시간으로 하나의 이미지로부터 다른 이미지가 파생하고 연속해 다음을 예견하는 식으로 구성된 결과물이다. <recipe 01>에서 나무 합판을

깎고 찍어낸 판화는 전체 화면의 중앙에서 가장 큰 비중을 차지한다. 그를 둘러싼 이미지들 - 4대강 사업을 진행하면서 생긴 준설토를 쌓아 만든 인공의 산과 그것을 자양 삼아 살고 있는 생태, 동식물의 모습 - 은 중앙의 판화로부터 파생된다. 정확히 지시체를 갖지 않으며 판화에서 보인 형상을 닮지도 않은 나머지 이미지들 역시 파생의 여정을 따른다. (실제로 특정한 안료를 사용해 이미지를 그대로 떠낸 종이 캔버스 위에 붙기도 한다.) 이들은 스탬프로 찍었으나 매번 다르게 찍히는 여러 개의 자국처럼 반복하되 결코 이전과는 같지 않은 반복을 보여준다. 마찬가지로 <recipe 03>에서도 판화는 전체의 중심으로 작용한다. 웅변적인 제스처로 하늘을 향해 손을 뻗은 인물의 대형 판화는 화면의 왼편에 위치한 그림과 유사를 보이며, 이를 비교하며 보는 이는 두 형상이 한 인물을 가리키고 있음을 유추해볼 수 있다. 아울러 왼편 그림이 작가가 누군가의 사진을 보고 그린 것이라는 점을 참고해 보면, 동일한 실존 인물이 사진, 회화, 판화를 거쳐 다른 이미지들로 반복, 변형, 발생되고 있다는 사실이 밝혀진다. 이렇듯 <recipe> 연작은 하나의 대상을 복제하는 이형(異形)의 이미지들이 하나의 평면을 연쇄적으로 분할하고 봉합하는 장면을 보여준다.

한편, <Wildflowers, held their breath 13-17>은 공판화 제작 과정에서 아크릴 스프레이의 분사 거리를 단계별로 조정해 보여주는 연작이다. 연작의 13번에서 판과 출력되는 종이 사이에 가장 먼 거리가 확보되었다면, 17번에 이르러서는 가장 짧은 거리가 확보되는 식이다. 이전 단계에 비하여 17번에서는 안료가 선이 아니라 면으로, 덩어리로 엉겨 붙는 장면이 나타난다. 이 덩어리 진 마지막 장면에서도 판이 의도하는 ‘꽃’의 형상은 발견된다. 하지만 분사된 안료와 지지체가 어느 정도의 거리를 가질 때라야 더 뚜렷한 형상이 획득된다는 점 역

시 확인된다. 이로써 드러나는 바는 표현적 붓질 혹은 정확한 묘사와 같은 접촉이 곧 형상을 담보하는 것은 아니라는 역설적 상황이다. 이윽고 거대한 종이들이 연달아 붙은 전시장 한쪽 벽면은 전시의 주된 감각이기도 한 물리적이고 정서적인 거리감을 환기한다. 그 거리는 출발점이었던 ‘무엇’의 결코 되돌아 오(가)지는 않을 반복, 멀어짐 자체로서의 이미지가 된다.

‘캐스트’는 무언가를 포획하는 틀로 기능하며, 그 윤곽선 혹은 절개선을 가시적으로 남기고, 다시 그것을 흠여 놓거나 봉합하며 새로운 이미지를 만들도록 한다. ‘캐스트’로서 이미지는 현실과의 접촉면과 향후 무한히 복제, 증식할 수 있는 가능성의 상태, 양자를 동시에 점유한다. 동일성과 이질성의 미묘한 긴장 상태를 함축하는 것이다. 이에 《캐스트 CAST》는 스탬프와 자국, 얼굴과 가면의 관계처럼 실제와 가상, 원본과 복제의 착종 상태를 유지시키고, 그러한 두 항의 경계를 무너뜨리기도 하는 이미지의 한 성질에 집중했다.

여전히, 이미지는 재현(representation; mimesis) 전통의 굴레 안에서 활성화된다. 보는 자는 어떤 이미지에서 과거에-있었던/이미-존재하는/알고-있는 무엇인가의 표상을 종국엔 떠올린다. 다시 말해, 이미지는 보는 자에게 떠오른 그 어떤 무엇을 표상하는 한에서 동일성(유사성)의 충동에 관여한다. 문제는 바로 그 지점에서 다시 이질성을 도입하고 팽팽한 긴장감을 발생시키는 것 역시 이미지라는 점이다. 이미지는 구체적인 현실들이 마주치고 어긋나는 접경에서 출몰하고, 무언가와 맞닿으려는 시도들 사이에 특별한 시차, 낙차, 온도차를 마련한다. 이미지는 접경의 틈을 벌리고, 거리를 만든다.

---

이 글을 위해 다음의 두 서적을 주요하게 참고했다.

- 발터 벤야민(최성만 옮김), 「기술복제시대의 예술작품」, 『사진의 역사 외』(서울: 길), 2008
- Georges didi-Huberman, *La Ressemblance par Contact* (Paris: Édition de Minuit), 2008