http://doi.org/10.34227/tjocc.2023..29.245

아녜스 바르다의 '자유연상 콜라주' 기법 분석

최민정*, 이주은**

국문초록

이 논문은 입체주의와 다다이즘에 뿌리를 둔 콜라주 기법의 본질을 우연한 발견, 이질적인 요소의 병치, 파편들의 조립을 통한 새로운 구성의 창조에서 찾고, 콜라주 미학의 담론 안에서 아녜스 바르다(A. Varda)의 영화 세계를 탐구한다. 누벨바그의 선구자인 바르다의 독특한 영화적 형식과 실험적 여정은 작가가 수집한 다양한 이미지 질료들을 연쇄적으로 엮어내는 콜라주 기법을 통해 표현된다. 감독의 사적 영화사와 지난 삶을 서술하는 두 편의 다큐멘터리 <아녜스 바르다의 해변(Les Plages d'Agnès)>(2008)과 <아녜스가 말하는 바르다(Varda by Agnès)>(2019)는 바르다의 영화 콜라주가 의미를 창출하는 방식을 보여주는 적절한 사례다. 회화적 콜라주에서 영감을 얻은 바르다의 콜라주 전략은 감독의 연쇄적 연상을 통해 수집된 질료들의 회화적 병치에 있다. 분석을 통해 바르다의 콜라주 기법이 서로 다른 시공간적 맥락에서 돌출한 이미지들의 병치를 통해 시간을 중첩함으로써 과거와 현재 그리고 다가올 미래의 시간을 중층화하는 콜라주 공간을 구현하고 있음을 확인할 수 있다.

주제어: 아녜스 바르다, 콜라주, 연쇄적 연상, 시간 중첩, 콜라주 글루, 콜라주 공간

* 건국대학교 문화콘텐츠학과 석박통합과정 수료(Konkuk University, Department of Digital Culture & Contents)

** 건국대학교 문화콘텐츠학과 교수(Konkuk University, Department of Digital Culture & Contents)

접수일(2023년 11월 21일), 게재 확정일(2023년 12월 12일)

I. 들어가는 말

2019년 국내 시네마테크에서 진행된 아녜스 바르다(A. Varda)의 회고전[1]은 다양한 영화적 형식실험을 통해 독자적인 작품세계를 이끌어온 감독을 향한 시네필들의 추모식이었다. 매체 간 경계가 사라져가는 현 디지털 미디어 시대에 바르다를 기억한다는 것은 크게 두 가지 의미가 있을 것이다. 우선 세계 영화사의 한 챕터를 쓴 누벨바그의 유일한 여성 감독을 재조명한다는 의의가 있다. 다른 한편으로, 자신만의 미디어 세계를 구축한 바르다의 작품을 되돌아보는 과정은 매체 진화의 역사에서 꾸준히 재기 되어온 담론인 '영화란 무엇인가'에 대한 영화적 고찰을 의미할 것이다. 그의 작품은, 감독 스스로 밝히고 있듯이, 자신이 "발견한 구체적인 영화 어법"[2]으로 영화 매체를 탐색하는 과정이기 때문이다. 즉, 바르다의 작품은 반세기 이상 집적된 이미지 매체와 예술 사이의 변증법적 자기실험의 작가적 기록물이라고 할 수 있다.

따라서 바르다의 작품세계를 살펴본다는 것은 타계한 예술가의 족적을 통해 매체를 사유하는 감독의 집요한 지적 탐구의 여정을 좇는 행위라고 할 수 있다. 매체형식과 예술 사이의 구분 짓기를 무색하게 하는 바르다의 매체적 경계 넘기는 '바르다-영화'라는 혼종적 형태로 관객의 눈앞에 드러난다. 이를 통해 우리는 시간적·물리적 한계를 넘어 자유롭게 직조된 감독의 연상세계를 목도하게 된다.

그동안 누벨바그의 선구자라는 한정된 수식어구 아래 지엽적으로 해석되어온 바르다 작품에 대한 현대적 재조명이 이루어지고 있다. 이러한 연구의 최근 동향은 '상호미디어성'[3]과 '에세이(자화상) 영화'[4]라는 두

---

1) 아녜스 바르다의 작품은 해외는 물론 국내 시네마테크의 필수 프로그램으로 다루어져 왔다. 그가 타계한 2019년 서울아트시네마테크의 아카이브 특별전(2019.03.26.~04.14)에 이어 광주시네마테크 또한 그녀의 회고전(2019.06.05.~06.16)을 개최한 바 있다.

2) 아녜스 바르다, Agnès Varda: Interviews, 제퍼슨 클라인 엮음, 오세인 옮김, 『아녜스 바르다의 말』, 마음 산책, 2020, 10쪽.

개의 주요 키워드로 요약될 수 있을 것이다. 이는 바르다-영화가 회화, 사진, 영상 등 매체의 경계를 넘나드는 다양한 비주얼 영상작업을 영화 기법으로 하는 데 기인한다. 특히, 작가 스스로 자신의 영화세계를 설명하는 용어인 "시네크리튀르(cinecriture)"[5]는 전술한 두 키워드를 통해 적절하게 풀이될 수 있다.[6] 그의 작품은 바르다의 사적 기억과 연상들을 현실의 우연성에 기대어 놓으며 사진, 회화, 영상 푸티지 등 다양한 매체의 이질적 조합을 영화라는 동질성으로 묶어낸 거대한 콜라주라고 할 수 있다. 따라서 그의 텍스트는 상호미디어성을 필연적으로 수반하기 마련이며, 작가의 내적 세계와 외부와의 조우를 기술하는 자전적인 에세이인 것이다.

바르다의 작품에 관한 학문적 관심에도 불구하고 작가의 영화적 문체 해당하는 '영상필체(caméra-stylo)'에 관한 연구는 다소 저조하다. 이는 바르다의 자유연상세계라고 할 수 있는 그의 영화를 관통하는 미학적 일관성을 읽어낸다는 것에 대한 의구심 때문일 것이다. 문학, 철학 그리고 회화와 사진 등 다채로운 이미지-텍스트를 자양분으로 하는 그의 영화미학을 언어로 규정하려는 시도는 작가의 언술에 대한 자유를 오히려 저해할 수 있는 한계를 지닌다. 그럼에도, 작품에서 드러나는 작가의 영

---

3) 이선주, 「아녜스 바르다의 21세기 작품에서의 씨네크뤼튀르와 상호미디어성」, 『인문사회21』, 제1권(제3호), 2020, 1921-1936쪽.; 이예은, 「다중원근법과 창안 기법으로 분석한 아녜스 바르다 작품의 상호매체성 연구」, 『글로벌문화콘텐츠』, 제45호, 2020, 147-164쪽.; Pethő, Ágnes.'"Intermediality as metalepsis in the "cinécriture" of Agnès Varda.', Film and Media Studies 03, Acta Universitatis Sapientiae, 2010, pp.69-94.

4) 장미화, 「아녜스 바르다의 디지털 에세이 영화에 나타나는 촉각성, 상호작용성」, 『문학과영상』 제20권(제2호), 2019, 321-341쪽.; 여금미, 「유토피아적 글쓰기로서의 자화상 영화-아녜스 바르다의 2000년 이후 작품을 중심으로-」, 『서강인문논총』, 제49호, 2017, 154-180쪽.

5) 바르다, 앞의 책, 10쪽.

6) 이선주는 바르다의 시네끄뤼뛰르를 형식미학적 논리를 넘어 테크놀로지 변화에 적응하며 에세이적 영화만들기를 실천했던 바르다 영화의 특징적 개념으로 정리한 바 있다. 이선주, 앞의 논문, 1923쪽.

상필체를 살피는 것은 매체혼종성을 띠는 그의 작품에 대한 새로운 '읽기'를 가능하게 한다.

본고는 입체주의와 다다이즘의 결실인 콜라주의 핵심 원리를 '수집(우연한 발견), 병치(파편의 틈새), 조립(시간의 중첩)'에서 찾고 이를 바르다의 영화 작품을 관통하는 작가적 기법으로 발견하고자 한다. 50편 이상의 작품을 제작해온 바르다의 작품세계는 2000년 이후 시각 예술로 확장되는 측면을 보인다.[7] 특히, 자신의 생애와 작가 개인의 영화사를 서술하는 다큐멘터리인 〈아녜스 바르다의 해변(Les Plages d'Agnès)〉(2008, 이하 〈해변〉)과 〈아녜스가 말하는 바르다(Varda by Agnès)〉(2019, 이하 〈아녜스〉)는 감독의 이미지 탐구를 집대성한 작품이기에 그의 영화작법이 한층 두드러지는 경향을 띤다. 감독은 두 작품을 통해 자신의 발자취를 회고하며 이를 재구성하고 재조립한다. 바르다의 기억과 여러 미디어를 아우르는 영감의 원천들 그리고 비주얼아트까지, 바르다의 연상을 촉발하는 모든 이미지는 영화의 재료가 된다. 작가의 자유로운 연상 과정에서 발견된 이질적인 이미지들의 조립을 통해 바르다는 과거와 현재 그리고 미래의 시간성을 중첩하는 일종의 영상 콜라주를 구성하는 것이다. 그 결과 두 영화는 각각 완결성 있는 서사구조에서 벗어나 작가의 지난 작품들을 조우하는 콜라주 공간으로 완성된다.

본고는 자신의 영화 읽기를 이미지로 설명하는 바르다의 영화 지침서라고 할 수 있는 위의 두 영화를 연구의 대상으로 한다. 감독이 두 영화에 그려놓은 작가적 궤적을 좇아 "영혼의 얼굴 표정"[8]인 영상필체를 '바르다식' 콜라주 방식으로 탐험하고자 한다. 바르다의 독창적 스타일을 '자유연상 콜라주'라고 칭하고, 그 구성 과정을 미술사의 맥락으로 확장시켜 상호미디어적으로 분석해볼 것이다. 이를 통해 관객의 시지각을 확장하는 미학적 양식으로서 콜라주가 작동하고 있음을 발견할 수 있다.

---

7) 이선주, 앞의 논문, 1925쪽.

8) Engri Morier, La psychologie des styles, 1959, p. 2, 이종오, 『문체론』, 살림출판사, 2006, 54쪽 재인용.

II. 회화적 콜라주의 차용

발견된 오브제와 이질적 요소들을 표면에 붙여 조립하는 과정을 노출하는 현대적 작법인 콜라주는 20세기 초 피카소와 브라크를 필두로 한 큐비즘과 다다이즘의 영향으로 발전했다.[9] 큐비스트들에게 콜라주 기법은 새로운 예술적 표현의 가능성을 모색하는 창작 행위 이상의 의미를 지녔다. 콜라주는 르네상스 이후 원근법에 속박된 미메시스로서 전통적 회화의 존재론에 파장을 일으키며 동시대의 변화하는 의식을 반영하고자 했던 당대 예술가의 의지를 투영한다.

논리적 현실에 반하는 탈맥락화된 배치를 의미하는 초현실주의의 데페이즈망으로 확장되는 콜라주의 핵심 원리는 다양한 요소와 재료의 조합, 재구성 및 변형을 통해 새로운 의미와 형태를 창출하는 데 있다.[10] 그리고 이는 우연한 발견을 통한 소재의 선택, 전통적인 방식의 관계 맺기를 거부하는 이질적인 요소들의 병치, 그리고 파편들의 조합을 통한 새로운 구성이라는 세 단계로 이루어진다.[11]

먼저, 예술가가 특정 요소를 골라내어 작품으로 포섭하는 콜라주의 첫 번째 단계인 '우연한 발견'은 다다이즘의 핵심적 결실인 '우연성'과 그 맥을 같이한다. 다다이즘을 이끈 아르프(J. Arp)는 실패한 작품의 파편들의 우연한 배열 속에서 전혀 별개의 사물들이 축적된 것과 같은 효과가 창출될 수 있음을 발견했으며,[12] 뒤샹(M. Duchamp)은 발견된 사물을 일상 세계로부터 예술영역으로 옮겨[13] 새로운 관점 아래 놓아두었다.[14]

---

9) 닐 콕스, Cubism, 천수원 옮김, 『입체주의』, 한길아트, 2003, 261-262쪽.

10) Elza Adamowicz, 'Collage', Natalya Lusty, Surrealism, Cambridge UP, 2021, p. 176.

11) *Ibid*, pp.178-179.

12) 매슈 게일, Dada & Surrealism, 오진경 옮김, 『다다와 초현실주의』, 한길아트, 2001. 63-65쪽.

13) 로잘린드 크라우스, Passages in modern sculpture, 윤난지 옮김, 『현대조각의 흐름』, 예경, 1997, 100쪽.

발견된 사물의 선택과 배열 과정에서 콜라주는 각기 다른 순간의 이음새를 표면화하여 시간의 틈입을 가능하게 함으로써 변증법적으로 새로운 질서를 생성한다.[15)]

'발견된 오브제'라는 우연의 방법론적 사용은 잠재의식을 표면화하는 초현실주의의 자유연상과 같이 이를 발견하는 예술가의 내적 욕망을 투영한다. 자유롭게 연상된 이미지들의 우연한 수집은 서로 다른 맥락에서 떨어져 나온 요소들이 하나의 작품 안에 동시성의 감각으로 공존하는 콜라주의 형태적, 시공간적 불연속성을 만들어낸다. 이처럼 이질적 실체를 결합하는 콜라주의 예술적 실천은 현실의 연속적 표면에 균열을 냄으로써 가능한 시공간적 틈입에 있다. 이를 통해 콜라주는 과거와 현재가 서로 대화하고 상호작용하는 다층적 시간 구조를 창출한다. 고유한 시공간적 배경을 지닌 콜라주 재료가 작품 속에서 결합할 때 형성되는 시간의 중층은 선형적 시간을 초월한 대화를 가능하게 하여 그 시간적 경계를 허물어 버린다.

예술가는 콜라주를 통해 과거의 사건을 현재의 맥락 속에 불러오며, 이를 관람자들 앞에, 즉 미래의 시간에 내어 보임으로써 새로운 시간적 연결고리를 제시하는 것이다. 시공간을 초월한 질료를 조합함으로써 시간을 압축하거나 확장하는 콜라주는 선형으로 나아가는 시간을 회귀하며 반복되는 나선의 형태로 변화시키며, 특정 순간 속에 관객을 머물게 한다.

바르다는 공공연하게 여러 분야의 예술가 중에서도 특히 피카소에게 많은 영감을 받았다고 언급한 바 있다. 바르다 작품에서 드러나는 몽타주 방식은 총체성을 파괴하는 파편화된 작업,[16)] 즉 전술한 아방가르드

---

14) 로버트 윌리암스, Art history, 『서양미술: 역사와 이론의 만남』, 명인문화사, 2011, 264-265쪽.

15) Daviad Banash, Collage Culture: Readymades, Meaning, and the Age of Consumption, Brill Academy Pub, 2013, p. 28, 178.

16) 페터 뷔르거, Theorie der Avantgarde, 최성만 옮김, 『아방가르드의 이론』, 지식을만

예술에서 말하는 콜라주의 개념으로 논의되는 것이 적합하다. 프레임과 미메시스 중심의 기성 예술에 반발하는 회화적 콜라주와 마찬가지로 예술가의 발견, 즉 '우연'과 '선택'을 자유롭게 '조립'하는 과정을 노출하는 방식을 취하기 때문이다. "저한텐 세 가지가 중요합니다. 영감, 창작, 공유죠"라고 바르다가 영화 〈아녜스〉에서 설명하듯이, 그의 영화를 이끄는 '영감, 창작, 공유'의 단계와 동일선상에서 이해할 수 있을 것이다.

연상의 연쇄와 시간의 중첩이라는 두 축으로 작동하는 콜라주를 통해 감독은 작품의 골조를, 다시 말해 콜라주가 구성되는 과정을 관객 앞에 드러낸다. 작가의 의식에 아래 잠재된 무의지적 기억의 층위는 관객 앞에 다양한 이미지로 돌출한다. 물론 기억의 잠재태는 이미지로 구현되는 단계에서 새롭게 덧씌워지는 현재에 의해 퇴색되거나 변형되기 마련이지만, 이 또한 연상의 한 과정으로 다시금 콜라주의 질료가 된다.

보통 회화의 콜라주는 영화 편집기법으로서 몽타주에 비유되곤 하는데, 이때 몽타주는 의미 생성을 위한 인위적인 충돌이 아닌 매끄러운 서사적 연속성을 위한 기술적 선택을 의미한다. 바르다의 콜라주 작업은 "경험을 조직화하여 새로운 관계 선상을 창조"[17]한다는 측면에서 알렉산더 클루게(A. Kluge)의 '연상 몽타주(Assoziationsmontage)'와 연관된다. 상호미디어성의 담론 하에 논의 되어온 클루게의 미디어 작업은 기본적으로 "콜라주 기법을 통한 낯설게 하기"[18]의 미학으로 설명될 수 있으며, 그 결과 생성되는 연상의 역할을 강조하기 위해 연상 몽타주라는 용어를 쓴 것이다. 결과적인 의미의 창출을 미리 염두에 두는 몽타주와 비교할 때, 콜라주는 예기치 못한 이질적 이미지의 병치 자체에 핵심이 있다.

디디-위베르만(G. Didi-Huberman)은 장 뤽 고다르(J. L. Godard)

드는지식, 2009, 143쪽.

17) 배상준, 「알렉산더 클루게의 영화적 사실주의」, 『인문콘텐츠』 13, 2008, 15쪽.

18) 위의 글, 13쪽.

의 비연대기적 영화로부터 몽타주의 가능성에 대해 사유한 바 있다. “몽타주하는 것은 사물들을 관련시키는 것이고, 사람들이 하나의 명백한 상황을 보게 하는 것이다.”[19]라는 고다르의 발언은 몽타주를 통한 이미지의 변증법이란 대조된 두 이미지에 이를 응시하는 세 번째 시선을 추가하는 차원에서 인식을 확장하는 것이라는 위베르만의 생각으로 이어진다.[20]

이러한 생각은 회화적 콜라주에서 몽타주의 가능성을 발견한 발터 벤야민(W. Benjamin)의 논의를 통해 확실히 이해될 수 있을 것으로 보인다. 벤야민은 인위적이고 인공적인 것이 조립된 구성물을 만든 선구자적인 역할에 초현실주의자들의 공적이 있다고 언급한다.[21] 또한 다다이즘이 “회화적 요소와 관계가 있었던 입장권, 실패 꾸러미, 담배꽁초 등을 합쳐 정물화를 만들어 낸” 것처럼,[22] 벤야민은 상이한 시공간에 존재하는 이질적 재료들을 하나의 공간 안에 혼재시켜 연쇄하는 몽타주를 지각의 한 방식으로 간주했다.[23] 벤야민이 주장하는 ‘변증법적 몽타주’[24]는 조작된 총체성에서 벗어나기 위한 비(非)유기적이고 반(反)통일적인 몽타주의 실천을 의미하는 것으로, 회화적 콜라주의 핵심을 관통한다. 기존 회화의 관습에 반하는 콜라주의 파편화된 이미지들은 “전체의 문맥을 중단”[25]하며 우리의 사유를 재가동시킨다.

이들이 주장하는 몽타주의 진정한 기능은 관객의 하위의식, 즉 식역하

---

19) 장 뤽 고다르, Introduction à une véritable histoire du cinéma, p. 12, 자크 오몽, Les théories des cinéastes, 곽동준 옮김, 『영화감독들의 영화 이론』, 동문선, 2005, 101쪽 재인용.

20) 조르주 디디-위베르만, Images malgré tout, 오윤성 옮김, 『모든 것을 무릅쓴 이미지들 : 아우슈비츠에서 온 네 장의 사진』, 도서출판 레베카, 2017, 214, 233쪽.

21) 발터 벤야민, 반성완 편역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 2004, 250-251쪽.

22) 위의 책, 268쪽.

23) 김호영, 『영화이미지학』, 문학동네, 2018, 93쪽.

24) 발터 벤야민, Arcades Project, 조형준 옮김, 『아케이드 프로젝트』, 2005 참조.

25) 벤야민, 앞의 책, 268쪽.

(識閾下)에 퇴적된 과거의 시간을 또 다른 시간대의 이미지와 대치시킴으로써 잠재적인 변화를 생성하는 데 있다. 이는 새로운 시지각적 충격을 불러일으켜 미래에 대한 변화의 가능성을 향해 열린 잠재태로 기능할 수 있다는 점에서 시간성을 포함하는 개념이다. 위베르만에 의하면 "이미지 앞에 있을 때 우리는 시간 앞에 있으며"[26] 이러한 이미지를 통해 시간을 사유하게 된다. 다시 말해, 이미지를 구성하는 몽타주가 "현재의 이미지와 공존하는 과거와 미래를, 즉 시간성 그 자체를 포착하는 본질을 드러낸다"는[27] 것이다.

유사한 맥락에서 바르다는 우리의 기억 속에 잠재된 이미지와 사운드에 의해 끊임없이 상영되는 실시간 영화가 존재한다고 말한다. 그로부터 촉발된 연상물과 세계의 경험들은 예술가뿐만 아니라 관객에게 이미 내재한 정신적 이미지와 기존의 감정들을 자극한다. 바르다에 의하면 이 자극의 과정은 두 개의 이미지가 연달아 나오는 몽타주와 같으며, 이는 머릿속에서 벨을 울리며 반쯤 잠들어 있는 느낌들이 깨어나도록 이끈다.[28] 과거와 현재 그리고 미래가 한 공간에서 중첩되는 바르다의 콜라주 작업은 그 작동 방식을 고려할 때 디디-위베르만이나 벤야민이 언급한 변증법적 몽타주의 연장선상에서 이해될 수 있을 것이다. 작가의 자유로운 연상을 촉발하며 이를 시각화하는 이질적 질료들을 결합하여 새로운 시공간적 연결고리를 창출하는 바르다의 콜라주는 예술가와 관객 간의 상호작용을 강조한다. 이는 파편적인 이미지들을 의미가 미결된 상태로 대치하여 노출함으로써 이미지를 향한 세 번째 시선인 지각의 영역을 확장하는 측면을 의미한다.

---

26) Geroges Didi-Huberman, Devant le temps, p. 9, 조르주 디디-위베르만, Survivance des lucioles, 김홍기 옮김, 『반딧불의 잔존:이미지의 정치학』, 2020, 180쪽 재인용.

27) 질 들뢰즈, Cinema 2: The Time-Image, 이정하 옮김, 『시네마 II:시간-이미지』, 시각과 언어, 2005, 83쪽.

28) 바르다, 앞의 책, 342쪽.

III. 바르다의 콜라주 연출방식

1. 질료 수집을 통한 연쇄적 연상

바르다가 지적·문화적 자양분으로 삼았던 가스통 바슐라르(G. Bachelard)에 의하면 "우리가 존재하는 한, 우리는 모두 역사의 위대한 존재들이 보존되고 있는 내적 박물관"[29]을 하나씩 가지고 있다. 각자의 내적 박물관을 일깨우는 사물의 '질료'에 대한 상상력은 바르다식 자유연상 콜라주의 원동력이라고 할 수 있다.

바르다가 '줍는' 질료들은 기억의 심층을 환기시키는 프루스트의 마들렌에 대한 벤야민의 서술을 떠올리게 한다. 벤야민은 이를 두고 "무의지적 기억을 이지(理智)의 지배하에 있는 의지적인 기억과 대치시킨다"고 언급한 바 있다.[30] 마들렌을 맛보며 잠재돼 있던 무의식의 층위가 모든 감각을 동원하는 우연에 의해 촉발되었던 것처럼,[31] 바르다의 우연한 줍기는 자유로운 연상의 결과 발견된 파편들의 조합을 통해 그의 과거와 현실을 대치시킨다. 바르다의 "파편화된 기억이 만들어 낸 정리되지 않은 '예술적 줍기'"[32]의 과정은 고스란히 영화에 담긴다. 주제, 장소, 계절, 쇼트들, 렌즈, 빛, 사람과 배우들을 향한 감독의 태도까지 선택하는 과정인 '영화쓰기'[33]를 통해 그의 영화는 하나의 거대한 퍼즐이 되어가는 것이다.

영화 〈아녜스〉에서 바르다는 '영감'이 '창작'으로 이어지는 과정을 설명한다. 그녀는 시장이 파할 무렵 몸을 숙이고 뭔가 줍기 시작하는 사람

---

29) 가스통 바슐라르, Le droit de rêver, 김웅권 역, 『꿈꿀 권리』, 동문선, 2008, 35쪽.

30) 벤야민, 앞의 책, 122-123쪽.

31) 롤랑 바르트, La Chambre claire: Note sur la photographie, 김웅권 옮김, 『밝은방』, 동문선, 2006, 96-97쪽.

32) 바르다, 앞의 책, 335쪽.

33) 위의 책, 377쪽.

〈그림 1〉
출처: 저자 직접 클립 편집, 〈아녜스가 말하는 바르다(Varda by Agnès)〉(2019)

들을 보고 "우리가 버리는 걸 이들은 줍고, 먹는다"라는 문장을 떠올렸다고 회고하는데, 이는 곧 전작 다큐멘터리 〈이삭 줍는 사람들과 나(Les Glaneurs Et La Glaneuse)〉(2000, 이하 〈이삭〉)로 이어진다. 〈이삭〉은 바르다의 줍기, 즉 의식의 지배에서 벗어난 자유로운 연상 과정 자체에 대한 기록이라고 할 수 있다. 〈그림 1〉의 쇼트들이 이어지며, 그녀가 백과사전의 G-섹션에서 'Glaneur(이삭 줍는 사람들)'을 찾아 펼치자 카메라는 천천히, 마치 바르다의 눈으로 읽듯이, 텍스트를 훑는다. 도판마다 으레 등장하는 밀레(J.F. Millet)의 〈이삭 줍는 여인들(Des glaneuses)〉(1857)을 응시하던 카메라는, 실제 밀레의 작품이 있는 오르세 미술관으로 그리고 그 앞에 서서 밀레의 줍기를 다시금 줍고 있는 한 사람의 뒷모습으로 이어진다. 이렇게 연결된 모든 '줍기'들은 다시금 처음 바르다의 영감이 되었던 현대판 이삭 줍는 사람들의 모습을 담은 영상으로 이어진다.

바르다의 연상과 질료들의 수집은 여기서 멈추지 않는다. 〈그림 2〉에서 보듯 밀레의 작품과 유사한 제목으로 그린 브르통(J. Breton)의 〈이삭 줍는 여인(La Glaneuse)〉(1877)을 찾아간 바르다는 그 앞에서 이삭 묶음을 지고 자세를 취한다. 직접 회화 속 인물의 자세를 흉내 내며 그는 자신의 모든 '줍기'를 가능하게 한 디지털카메라에 대해 말한다. 손에 들고 있는 소형 휴대용 카메라는 바르다의 나이 든 신체를 극사실적으로 담

〈그림 2〉
출처: 저자 직접 클립 편집, 〈아네스가 말하는 바르다(Varda by Agnès)〉(2019)

아내고, 바르다는 자신이 늙어가고 있음을 이미지를 통해 사유한다. 영화가 시작하고 5분 안에 바르다에 의해 촉발된 연상과 모든 '줍기' 그리고 그 과정에서 우연히 발견된 이미지들의 연쇄는 관객에게 그대로 노출된다. 이삭과 버려진 수 톤의 감자, 골목 시장에서 버려진 음식 그리고 바르다의 나이 든 육체 이미지는 거대한 콜라주로 조립된다. 그는 감자를 줍고 이미지를 줍고 자신의 지나간 시간과 곧 다가올 죽음의 시간을 줍는다. 손은 줍는 이들의 도구일 뿐만 아니라 화가들, 예술가들의 도구이기도 한 것이다.[34] 그리고 관객은 이를 줍는다. 객관적인 질료들과 주관적인 신체의 연결 그리고 파편화된 연상물이 콜라주 되어가는 과정을 거쳐 현대판 이삭줍기라는 영화의 주제 의식은 서서히 드러나게 된다.[35]

〈그림 3〉
출처: 저자 직접 클립 편집, 〈아네스가 말하는 바르다(Varda by Agnès)〉(2019)

34) 바르다, 앞의 책, 373쪽.
35) 위의 책, 324-325쪽.

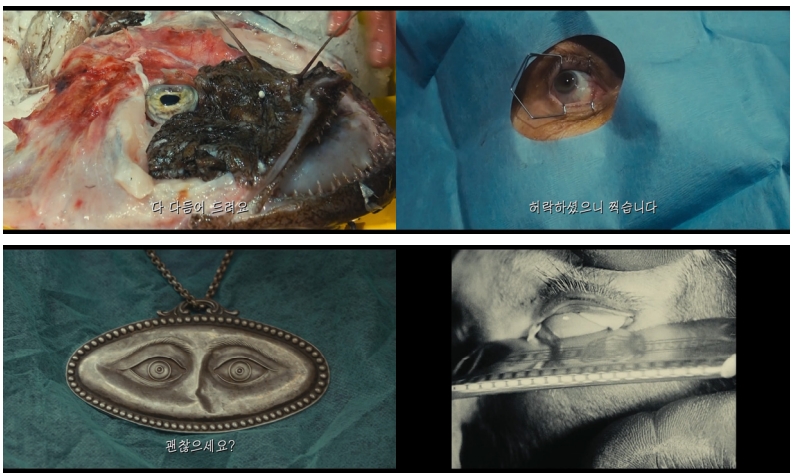
우연과 선택 그리고 그 조립의 과정을 노출하는 바르다의 콜라주는 종결된 어미로 문장이 끝나듯 단절되는 것이 아니라 자유로운 연상으로 지속된다. 계속해서 자신이 찍은 것을 통해 무엇을 하고 싶었는지 보여준다며 바르다는 다시금 〈이삭〉의 한 장면으로 돌아간다. 그녀는 '감자 무덤'에서 찾아낸 〈그림 3〉의 하트 모양 감자가 쪼그라들며 죽어감에도 불구하고 싹과 뿌리에 새 생명을 품고 있음을 발견한다. 곧이어 그로부터 영감을 받아 마치 15-6세기의 세폭화처럼 복합적으로 보는 방식을 설명하는 영상작업으로 넘어간다. 중앙의 프레임을 기준으로 덧창을 여닫듯이 재구성된 세폭화 장면은 프레임 바깥에 대한 바르다의 상상을 구현해낸다. 이렇듯 바르다의 영감과 우연한 선택의 과정들은 자유연상 콜라주를 형성하면서, 한 작품 내에서 종결되는 것이 아니라 또 다른 생성의 영감이 된다.

〈그림 4〉
출처: 저자 직접 클립 편집, 〈아녜스가 말하는 바르다(Varda by Agnès)〉(2019)

연쇄적인 연상에서 경험의 비관습적이고 무의식적인 측면을 반영하는 강력한 도구로서 시각성은 중요하다. 한 예로, 〈그림 4〉 중간의 조각난 거울 속 바르다의 파편화된 얼굴 이미지는 좌측의 모자이크와 대비되는데, 이는 조각들을 모아 붙인다는 차원에서 콜라주 기법과 유사한 중세 모자이크를 재해석한 장면이다. 또한 바르다는 영화 〈해변〉에서도 같은 장면에 대한 설명을 이어가며 연쇄적 연상의 과정을 공유한다. 세로로 병치한 싹 난 감자의 이미지들 옆으로 감자 코스튬을 입은 바르다가 움직

이고, 자신의 머리 속에 떠오른 이미지를 〈그림 4〉 우측의 고양이 그림과 함께 콜라주한다. 이처럼 “시각언어 유희를 통해 연상된 것”을 ‘시각적 연쇄’를 통해 조립하는 방식은 그의 작품들에서 반복되는 일종의 영화적 콜라주 연출기법이다.

〈아녜스〉에서 바르다는 사진가 JR과의 예술적 탐험을 그리는 로드무비인 〈바르다가 사랑한 얼굴들(Visages, Villages)〉(2017)을 추억한다. 그녀는 작품의 중심에 항상 사람들이 있었다며 수천 명의 사람과 함께 사진 작업을 하는 JR을 떠올린다. 그리고 자신의 노화 현상에 흥미를 보였던 그의 질문에 ‘시각적으로’ 답하는 과정을 관객에게 공유한다.



〈그림 5〉
출처: 저자 직접 클립 편집, 〈아녜스가 말하는 바르다(Varda by Agnès)〉(2019)

〈그림 5〉에서 보이는 생선의 눈을 클로즈업하던 바르다의 카메라는 곧이어 병원에서 시술하는 바르다의 눈으로 시각적 유사성을 통해 전환된다. 시각적 연쇄는 곧이어 바르다의 목에 걸려있던 또 다른 ‘눈’으로 이어진다. 그 과정에서 브뉴엘(L. Buñuel)의 〈안달루시아의 개(Un Chien

Andalou)〉(1929)를 떠올렸다며 바르다가 손짓하자 그 몸짓은 곧 칼날이 되어 영화의 쇼트로 전환된다. 이렇게 서로 다른 시공간에서 수집된 네 가지 이미지는 자연스럽게 연결되며, 이를 통해 관객은 바르다의 나이 든 신체에 대해 함께 사유하게 된다.

어느덧 죽음에 가까운 나이가 된 바르다는 그와 여정을 함께하는 젊은 사진가와 관객에게 쇠퇴하는 자기 신체를 수집 이미지들을 통해 체험하도록 한다. 이미지들의 연쇄는 물질로서 '눈'과 바르다의 '시각'이라는 주관적인 경험을 연결하여 '봄(seeing)'의 개념을 구체화한다. '봄'은 바르다의 육체에 쌓인 과거의 시간이자 현재이며 곧 바르다의 죽음, 즉 곧 닥쳐올지도 모르는 미래의 가능성까지 내포한다. 그리고 이는 바르다의 노화된 신체를 체험하는 관객의 미래이기도 하다.

2. 회화성을 병치한 시간 중첩의 효과

롤랑 바르트(R. Barthes)는 사진과 영화의 차이가 "생각에 잠김(pensivité)"[36]의 가능성에 있다고 지적한 바 있다. 연속적으로 밀려드는 이미지들을 틈새 없이 마주해야 하는 영화의 화면과 달리, '부동'을 본질로 하는 사진은 하나의 프레임을 관객에게 마주하게 함으로써 이미지에 침잠할 기회를 제공하기 때문이다. 사진은 시간의 연속성에서 탈피된 세계의 절단면을 제시하여 관람객에게 멈춰 서서 생각에 잠길 수 있는, 한층 적극적인 '보기'를 가능케 하는 것이다.

시간의 흐름을 수반하는 운동성을 매체적 특성으로 하는 영화에서 프리즈 프레임(freeze frame)과 같이 인위적으로 연출된 '정지'는 마치 그림을 감상하듯 영화를 읽을 수 있는 휴지기(caesura)를 제공한다. 이러한 맥락에서 연극의 한 기법인 타블로 비방을 활용하는 영화 연출 역시 의도적인 정지를 위한 영화적 전략이라고 할 수 있다. '살아있는 그림' 혹

36) 바르트, 앞의 책, 75쪽.

은 '움직임이 없는 살아있음'을 의미하는 타블로 비방(tableau vivant)은 정지된 회화에 '말이 없는 생명력'을 부여하는 기법이다. 타블로 비방은 "그림의 평면성, 즉 2차원 특성을 3차원적으로 변환"하는 것인데, 이는 살아있는 육체를 통해 그림을 소생시킴으로써 "기표와 기의 사이의 거리를 축소"하려는 시도이다.[37]

영화에서 이렇게 인위적으로 구현된 회화적 정지는 연속성 탈피를 의미한다. 관객의 몰입을 방해하는 돌출적인 이미지로 '의도적인 시간의 정지'를 부여하는 기능을 하기 때문이다. 그러나 영화적 타블로 이미지에서의 이러한 정지는 시간의 절단이라기보다는 시간의 축적이라는 관점에서 보아야 마땅하다. 타블로 이미지에는 회화가 완성되어 지나온 과거의 시간과 이에 생명력을 부여함으로써 얻게 된 새로운 시간성이 중첩된다. 그리고 여기에는 영상을 재생하는 사이에 흘러가는 관객의 현재시간도 전제되어 있다. 시공간을 넘나드는 연출된 정지를 통해 관객은 과거와 현재가 중첩되는 이미지를 마주하게 되며, 움직이는 이미지에 의존하던 시선이 자유로워진다. 감독의 연상세계에 더 잘 침투할 수 있는 사유의 상태가 되는 것이다.

〈아녜스〉에서 바르다는 60년대 가수이자 배우로 그리고 패션 아이콘으로 잘 알려진 제인 버킨(J. Birkin)을 담은 〈아녜스 V에 의한 제인 B(Jane B. par Agnès V.)〉을 소개한다. 배우는 카메라를 보면 안 된다는 촬영의 불문율을 깨는 이 영화는 바르다가 카메라로 조립한 버킨의 초상화라고 할 수 있다. 대화 속에서 바르다는 버킨의 연상과 상상으로부터 영감을 받으며, 한정된 역할을 해온 여배우에게서 볼 수 없었던 여러 점의 초상화를 만든다. 찍는 여자와 찍히는 여자, 이 둘은 영화를 매개로 계속해서 눈을 마주친다. 그 결과 카메라는 바르다가 되고 영화는 버킨이 되어간다.

---

37) Bridgitte Peuker, The Material Image : Art and the Real in Film, Stanford UP, California, 2007, pp. 30-31.

〈그림 6〉
출처: 저자 직접 클립 편집, 〈아녜스가 말하는 바르다(Varda by Agnès)〉(2019)

바르다는 버킨과 함께 영화와 미술로 놀이했다고 말한다. 〈그림 6〉에서 확인할 수 있는 티치아노(V. Tiziano)의 〈우르비노의 비너스(Venus of Urbino)〉(1538)를 타블로 이미지화한 영화의 장면들은 시간의 중층을 만들어 낸 이미지 유희의 한 예이다. 티치아노의 작품에서 모델은 화가를 정면으로 쳐다보고 있고, 영화의 초반부터 정면을 바라보길 요구받던 버킨은 한 폭의 그림이 되어 바르다를, 즉 카메라를 똑바로 응시한다. 바르다는 버킨의 살아있는 육체를 통해 잠든 과거를 소생시킨다.

버킨은 이 '영화-그림' 안에서 고야(F. Goya)의 〈옷 벗은 마야(La Maja desnuda)〉(1800-1805)가 되었다가 〈옷 입은 마야(La Maja Vestida)〉(1800-1803)가 되기도 한다. 하나의 타블로 이미지가 다양한 방식으로 한 장면 안에서 재조되면서 과거와 현재의 중층적 시간을 만들어 내는 것이다. 이때, 그림 속 인물이 된 버킨의 나체 위로 파리가 들끓는다. 정지된 타블로 이미지를 배경으로 까만 움직임은 더욱 도드라지는데, 쇼트를 자세히 들여다보면 파리들이 버킨의 몸과 카메라 렌즈에 동시에 달라붙

어 있음을 알 수 있다. 카메라로서 바르다와 버킨의 몸에 함께 침투하는 파리들로 인해 카메라의 존재가 관객에게 드러난다. 살아 있는 인물의 정지된 시간과 움직이는 파리의 흐르는 시간이 병치 되면서 관객이 개입할 수 있는 시간적 틈새가 생기게 된다. 이는 콜라주 기법에서 이질적인 질료의 파편적인 병치가 시간적 틈새를 생성하는 양상을 상기시킨다.

〈그림 7〉

출처: 저자 직접 클립 편집, 〈아녜스가 말하는 바르다(Varda by Agnès)〉(2019)

같은 영화에서 바르다는 전작 〈라이온의 사랑(Lions Love(... and Lies))〉(1969)에 대해 떠올리며, “상상의 보도 리포트고 유토피아적 허구로 제 할리우드 체류를 바탕으로 했죠. 결국 제 나름의 콜라주예요”라고 언급한다. 각 장면이 완결된 하나의 회화 작품처럼 느껴지는 이 영화는 60년대 할리우드 히피 문화의 주역들과 앤디 워홀(A. Warhol)의 뮤즈였던 비바(Viva)와 함께 작업했다. 바르다는 앞서 언급한 방식으로 마그리트(R. Magritte)와 피카소의 작품을 〈그림 7〉과 같이 타블로 이미지화한다. 회화의 일부가 된 배우들의 육체와 함께 그림 속 시간과 배우의 시간은 중첩되는데, 바르다는 그 안에도 역시 작은 움직임을 집어넣었다. 파편화된 배우의 몸으로 살아난 마그리트의 〈영원의 증거(L'Evidence Eternelle)〉(1930)의 일부는 마치 시계추가 된 것처럼 좌우로 움직인다. 여기서 바르다의 알터 에고(alter-ego)라고 할 수 있는 셜리 클락크(S. Clarke)가 모조 카메라를 들고 그림으로 들어간다. 회화 작품이 된 타블로 이미지 안에 영화적 ‘침입자’가 등장해 정지된 쇼트를

인위적으로 재가동시키는 것이다. 이는 회화와 영화, 과거와 현재, 그리고 멈춘 시간과 흐르는 시간을 병치한 바르다의 콜라주 연출기법이다.

IV. 콜라주적 퍼포먼스와 설치

바르다의 콜라주 조립이 시각적 연쇄와 시간의 중층화라는 두 개의 축으로 작동한다면, 이를 이어 붙이는 것은 바르다의 직접적인 신체 행위를 통해서다. 영화 이미지의 일부가 된 바르다의 신체는 예술적 줍기를 통해 콜라주의 질료를 획득하고 이를 조립하는 주체이자 일종의 접착제로 기능한다. 파편화된 이미지들의 불친절한 배치로 느껴질 수 있는 바르다의 연상세계를 유기적으로 연결하는 것은 '콜라주 글루(glue)'의 역할을 하는 바르다 자신이다. "영화처럼 손이 없는 예술에도 형상을 빚어내는 손의 개념이 항상 은밀하게 있듯이"[38] 바르다는 무언가를 빚어내는 자기 모습을 계속해서 보여준다. "정육면체의 세 개 면만 볼 뿐인" 카메라의 프레임에 다른 세 면도 있다는 것을 알리듯,[39] 바르다 신체의 정동은 카메라가 현시하는 공간의 이면을 탐구하도록 관객을 이끈다.

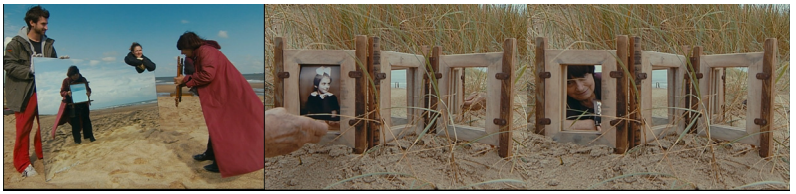
바르다는 〈해변〉의 오프닝 시퀀스에 등장해 "키 작고 나이 든 여자 역을 맡았다"는 대사와 함께 자신의 이야기를 시작한다. 해변에 놓인 여러 개의 거울에 가장 먼저 들어오는 것은 바르다와 함께 있는 촬영팀의 모습이다. 거울은 관객이 바라보는 것이 영화임을 말해주는 영화의 자기반영성을 그리고 영화라는 매체가 감독과 팀을 이루는 이들의 공동작업으로 이루어짐을 암시한다. 바르다는 거울 앞에 거울을 든 채로 영화를 제작하는 팀원과 함께 거울에 담기고 또 그들을 거울에 담는다. 거울 속의 거울은 바르다 자신이 되고, 그의 팀이 되고 영화가 된다.

해변으로부터 시작된 바르다의 연상을 따라 영화는 바르다가 직접 자

38) 오몽, 앞의 책, 30쪽.

39) 오몽, 앞의 책, 138쪽.

신의 기억과 연상 속으로 들어가는 모습을 좇는다. 〈그림 8〉의 장면에서 해변을 찾은 바르다는 바다 근처에 살았던 어린 시절 자신을 회상한다. 그곳에는 어린 바르다의 옛 흑백 사진을 담은 거울 액자가 놓여있다. 한 손으로 소형 카메라를 든 바르다는 자신의 다른 한 손을 프레임 안으로 침투시켜 과거 자신의 사진을 옮긴다. 그러자 사진이 놓여있었던 액자 거울에 나이 든 바르다의 얼굴이 투영된다. 그녀의 과거와 현재가 만나는 순간이다.



〈그림 8〉
출처: 저자 직접 클립 편집, 〈아녜스 바르다의 해변(Les Plages d'Agnès)〉(2008)

이 퍼포먼스에서 영화에 개입된 바르다의 신체는 행위의 주체인 동시에 그녀가 지각하는 세계의 대상 중 하나가 된다.[40] 들뢰즈에 따르면 "손은 (대상을) 쥔다는 고유한 기능을 (공간의) 접속 기능으로 이중화"[41]한다. 바르다는 "양손이 '만지는 것'인 동시에 '만져지는 것'"[42]이라는 것을 영화적으로 드러내는 것이다. 바르다의 신체는 시지각적 기능을 이중화하여 "순수하게 시선으로 만짐"[43]으로써, 그녀의 생애라는 이질적인 시공간을 접붙이는 콜라주 글루라고 할 수 있다.

---

40) 메를로 퐁티, Phénoménologie de la perception, 류의근 옮김, 『지각의 현상학』, 문학과 지성사, 2002, 128쪽.

41) 질 들뢰즈, Cinema 1: The movement-Image, 유진상 옮김, 『시네마 I:운동-이미지』, 시각과 언어, 2002, 43쪽.

42) 위의 책, 158쪽.

43) 들뢰즈, 시네마 II, 3쪽.

이어지는 장면에서 바르다의 사진 속 어린 시절은 두 소녀에 의해 '재연'되며 그 과정은 관객에게 '재현'된다. 그러자 이를 찍고 있던 나이 든 바르다가 70년 전 자신을 재연하는 아이들 앞에 다시 등장해 "꼭 이런 장면을 재현해야 하는지 모르겠네요"라며 관객에게 고백한다. 여기서도 재연된 자신의 과거와 현재를 콜라주로 모아 붙이는 것은 바르다의 신체다. 바르다의 나이 든 신체와 유아기가 하나의 이미지에 동시에 존재하는 감독의 콜라주 세계를 유영하며 관객은 죽음을 암시하는 그녀의 미래까지 함께 볼 수 있는 것이다.

바르다에 의하면 영화는 "이미지와 사운드를 이용해 하나의 구조물"을 만드는 작업이며, 그 결과 시청각을 넘어서 '정신적' 극장을 구성함으로써[44] 끊임없이 기억의 연쇄와 연상작용을 불러일으키는 과정이다. 바르다의 작품은 기억의 퇴적물을 "지속 중인 현재의 흐름"[45]으로 끊임없이 다시 불러들인다. 현전하는 시각적 가공물이라고 할 수 있는 감독의 연상세계는 이미지로 매개되어 관객에게 전해진다.

바르다가 〈아녜스〉에서 소개하는 설치작업을 통해 관객은 시간과 기억의 중층을 어떻게 물리적으로 구현할 수 있는가에 관한 예술가의 고뇌를 확인할 수 있다. 바르다는 오래된 35mm 필름으로 촬영된 과거의 이미지들로 새로운 영화적 공간을 구성하고, 이를 필름, 공간, 햇빛으로 이루어진 '영화 오두막'이라고 지칭한다. 〈그림 9〉에서 보이듯 이제는 고철로 전락한 필름 보관통은 하나의 아치를 이루며 감독의 정신적 극장으로 들어가는 입구를 구성한다. 필름 속의 배우들은 관객의 눈앞에 빛으로 되살아난다. 영화란 이처럼 빛과 필름으로 이루어진 공간이다. 빛의 투사를 원리로 하는 영상기와 유사하게 필름 릴은 이 실물 콜라주(assemblage)의 오브제이자 바르다의 과거이며 또 현재라고 할 수 있다.

---

44) 아녜스, 앞의 책, 241쪽.

45) 앙리 베르그손, L'Évolution créatrice, 황수영 옮김, 『창조적 진화』, 아카넷, 2005, 494쪽.

영화 〈행복〉의 복제본 필름 릴 아홉 개를 재활용해 건축한 오두막의 내부에는 〈행복〉의 오프닝 시퀀스를 자연스럽게 떠올릴 수 있는 해바라기가 놓여있다. 물결치는 빛과 색채를 표현했던 〈행복〉과 마찬가지로 영화 오두막은 흑백과 컬러 필름에 의해 색을 입은 빛으로 구성된다. 인상주의 작가들이 직접 팔레트를 들고 야외로 나와 재현적이고 사실적인 묘사에서 벗어나 변화하는 풍경을 화폭에 담았듯이, 바르다의 공간 또한 시시각각 변화하는 영화의 빛으로 가득하다.

〈그림 9〉
출처: 저자 직접 클립 편집, 〈아녜스 바르다의 해변(Les Plages d'Agnès)〉(2008)

외부의 빛을 받아들이는 오두막의 외벽을 구성하는 형형색색의 필름 릴은 시간의 흐름에 따라 다양한 빛의 양과 투과 정도에 따라 변화한다. 35mm 필름을 자르고 이어 붙였던 과거의 영화 만들기는 바르다의 콜라주 공간을 통해 되살아나 '다른 삶'으로 재창조된다. 이러한 설치미술 안을 누비는 관람객과 이를 영상으로 바라보는 관객은 다시금 공간과 영화를 상상하며 감독의 방을 세심하게 살핀다. 그리고 마침내 관객은 바르다를 쫓아 그 공간의 내부로 깊숙이 들어가게 된다.

〈섬(그)과 그녀(L'île et elle)〉(2006) 같은 전시 또한 실물로 구현된 바르다의 영화 세계라고 할 수 있다. 〈아녜스〉에서 그는 이 공간 프로젝트를 통해 에이즈로 먼저 세상을 떠난 남편 자크 드미(J. Demy)와 자주 가던 '누아르무티 섬'에 대한 생각을 한데 모을 수 있었다며 당시의 경험

을 떠올린다. 그 섬은 다리가 놓이기 전까지는 썰물 때만 바닷길을 통해 들어갈 수 있었는데, 감독은 당시의 경험을 생생하게 살려내기 위해 공간 입구에 통행시간 안내판과 차단기를 설치한다. 관객은 바르다의 경험과 동등한 제한을 받으며, 썰물 때 물이 빠지는 섬을 담은 영상에 맞추어 차단기가 열리고 나서야 이동할 수 있다. 바르다는 관객을 잠깐 기다리게 한 후 자신의 사적인 극장인 깊은 섬 안으로 초대한다.

〈그림 10〉
출처: 저자 직접 클립 편집, 〈아녜스 바르다의 해변(Les Plages d'Agnès)〉(2008)

영화 〈해변〉에서도 바르다는 〈그림 10〉과 같이 자신의 과거를 떠올린다. 사적 공간에서 집필하던 그녀는 쓰던 것을 멈추고 사랑하는 이들을 생각한다. 그러자 그녀 뒤로 걸려있던 작품 위로 그녀가 그리워하는 가족의 모습과 그 안을 누비는 바르다의 이미지가 떠오른다. 곧이어 화면은 빈 벽을 바라보는 바르다의 모습으로 연결되고 그 위에 드미의 얼굴이 떠올랐다 사라진다. 그리고 그 장면은 두 사람이 자주 함께 가던 추억의 장소인 누아르무티 섬으로 들어가는 바르다의 모습으로 다시 이어진다. 자신의 체험과 관람객의 체험을 교차시키던 바르다의 작업은 여기서 자기의 정신세계로 관객을 끌어들이기에 이른다.

V. 나가는 말

지금까지 본 논고는 바르다의 두 영화에서 활용된 콜라주 기법의 구체

적인 작동 원리와 조형적 의미를 영화와 회화의 상호미디어적인 견지에서 분석하였다. 미술사의 흐름에서 볼 때, 콜라주는 동시대 존재물에 대한 파편화된 지각 작용을 보여주고자 했던 20세기 예술가들의 실험정신과 관련된 혁신적인 기법이다. 회화의 평면 내부에서 완결되는 것이 아닌 현실의 삶에 직접 침투하는 동시성의 매체로서 콜라주는 과거 기억과 현재 시각의 융합, 즉 우리가 기억하는 것과 보는 것의 종합을 표방했다.

바르다는 회화적 콜라주 기법을 영화에 접목하여 작가의 자유로운 연상의 흐름 속에서 우연히 발견된 질료들이 조립되어 가는 과정을 관객의 눈앞에 제시했다. 이 과정에서 그는 초현실주의 콜라주 그림을 선보였던 에른스트(M. Ernst)가 "표면상 양립할 수 없는 두 현실을 서로 어울리지 않는 평면 위에 우연히 결합하는 것(*the fortuitous encounter upon a non-suitable plane of two mutually distant realities*)"이라고 이미 정의 내렸던 것을[46] 영화로 재해석했다. 낯선 장소에 이질적 요소를 병치·조합하여 전혀 색다른 의미를 창출하는 콜라주의 특성을 자신의 영화 언어로 활용한 것이다.

바르다의 작업은 사물에 대한 개인적 영감으로부터 비롯된 '예술적 줍기'의 과정으로 시작한다. 그리고 언어적 논리의 연속성에서 벗어난 해체된 관념, 기억, 연상들, 즉 바르다에 의해 '발견된 이미지'는 하나의 콜라주로 집적된다. 작가의 인상들로 직조된 콜라주에서 단어, 사진, 회화를 망라한 모든 물질은 연상의 촉발제이자 촉매제로 활용되었으며, 때로는 바르다의 신체를 통해 조립되기도 했다. 이처럼 서로 다른 시공간적 맥락에서 돌출한 이미지들의 병치를 통해 바르다는 과거와 현재 그리고 다가올 미래의 시간을 중층화하는 콜라주 공간까지 구현하고 있음을 확인할 수 있었다. 시간과 매체를 자유롭게 넘나드는 콜라주를 통해 감독은 2차원 프레임의 내외를 무력화하며 자신의 영상 세계에 관객의 시간을 적

46) Max Erenst, Beyond Painting: And Other Writings, Wittenborn, Schultz, 1948, p. 21.

극 끌어들인다.

바르다의 콜라주는 시각적 연쇄와 시간적 층위를 구축하여 시공간을 초월하는 퍼즐을 형성한다. 예술가의 본능적 직감이 자유로운 시각적 아이디어와 시각언어 유희를 통해 '자유연상 콜라주'라는 예술적 결과물로 완성되는 것이다. 따라서 서사적 완성도보다 강조되는 것은 우연한 발견과 병치 그리고 그 이음새를 통해 틈입하는 시간의 중층화라는 콜라주의 프로세스를 관객에게 제시하는 과정 그 자체이다. 바르다는 자신의 과거와 감각으로 이루어진 생산물을 관객에게 전달하는 매개자로서 관객을 영화 속으로 초대한다. 매체와 시공간을 자유롭게 넘나드는 바르다의 작품은 과거와 현재 그리고 미래라는 선형적 시간성을 초월한 시간적 얽힘을 제시하며 관객의 인식을 확장한다. 그 결과 바르다와 관객의 세계는 톱니바퀴처럼 서로 맞물려 확장된 콜라주를 생성해 나아간다.

영화란 무엇인가에 관한 감독의 탐구 과정을 그대로 기록한 콜라주 영화를 통해 바르다의 정신세계(정신적 극장)는 관객을 향해 열리게 된다. 근본적으로 미완결이고 불완전한 상태의 콜라주는 그렇기에 미래를 향한 변화의 가능성을 품고 있다. 바르다의 작업은 종결형의 어미로 끝맺는 것이 아니라 관객에 의해 다시금 조립될 수 있는 열린 작업인 것이다.

참고문헌

가스통 바슐라르, Le droit de rêver, 김웅권 역,『꿈꿀 권리』, 동문선, 2008.

김호영,『영화이미지학』, 문학동네, 2018.

닐 콕스, Cubism, 천수원 옮김,『입체주의』, 한길아트, 2003.

로버트 윌리암스, Art history,『서양미술: 역사와 이론의 만남』, 명인문화사, 2011.

로잘린드 크라우스, Passages in modern sculpture, 윤난지 옮김,『현대조각의 흐름』, 예경, 1997.

매슈 게일, Dada & Surrealism, 오진경 옮김,『다다와 초현실주의』, 한길아트, 2001.

메를로 퐁티, Phénoménologie de la perception, 류의근 옮김,『지각의 현상학』, 문학과 지성사, 2002.

발터 벤야민, Arcades Project, 조형준 옮김,『아케이드 프로젝트』, 2005 참조.

발터 벤야민, 반성완 편역,『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 2004.

배상준,「알렉산더 클루게의 영화적 사실주의」,『인문콘텐츠』제13호, 2008.

아녜스 바르다, Agnès Varda: Interviews, 제퍼슨 클라인 엮음, 오세인 옮김,『아녜스 바르다의 말』, 마음 산책, 2020.

앙리 베르그손, L'Évolution créatrice, 황수영 옮김,『창조적 진화』, 아카넷, 2005.

여금미,「유토피아적 글쓰기로서의 자화상 영화－아녜스 바르다의 2000년 이후 작품을 중심으로－」,『서강인문논총』제49호, 2017.

이선주,「아녜스 바르다의 21세기 작품에서의 씨네크뤼튀르와 상호미디어성」,『인문사회21』제1권(제3호), 2020.

이예은,「다중원근법과 창안 기법으로 분석한 아녜스 바르다 작품의 상호매체성 연구」,『글로벌문화콘텐츠』제45호, 2020.

이종오, 『문체론』, 살림출판사, 2006.

자크 오몽, Les théories des cinéastes, 곽동준 옮김, 『영화감독들의 영화 이론』, 동문선, 2005.

장미화, 「아녜스 바르다의 디지털 에세이 영화에 나타나는 촉각성, 상호작용성」, 『문학과영상』 제20권(제2호), 2019.

조르주 디디-위베르만, Images malgré tout, 오윤성 옮김, 『모든 것을 무릅쓴 이미지들 : 아우슈비츠에서 온 네장의 사진』, 도서출판 레베카, 2017.

조르주 디디-위베르만, Survivance des lucioles, 김홍기 옮김, 『반딧불의 잔존 : 이미지의 정치학』, 2020.

질 들뢰즈, Cinema 1: The movement-Image, 유진상 옮김, 『시네마 : 운동-이미지』, 시각과 언어, 2002.

질 들뢰즈, Cinema 2: The Time-Image, 이정하 옮김, 『시네마 II : 시간-이미지』, 시각과 언어, 2005.

페터 뷔르거, Theorie der Avantgarde, 최성만 옮김, 『아방가르드의 이론』, 지식을만드는지식, 2009.

Ágnes Pethő, 'Intermediality as metalepsis in the "cinécriture" of Agnès Varda.', Film and Media Studies 03, Acta Universitatis Sapientiae, 2010.

Bridgitte Peuker, The Material Image : Art and the Real in Film, Stanford UP, California, 2007.

Daviad Banash, Collage Culture : Readymades, Meaning, and the Age of Consumption, Brill AcademyPub, 2013.

Elza Adamowicz, 'Collage', Natalya Lusty, Surrealism, Cambridge UP, 2021.

Max Erenst, Beyond Painting: And Other Writings, Wittenborn, Schultz, 1948.

〈ABSTRACT〉

Analysis of Agnès Varda's 'Free Associative Collage' Technique

Choi, Min-jeong · Lee, Joo-eun

This paper examines the essence of the collage technique, rooted in Cubism and Dadaism, which involves the selection of materials through chance discovery, the juxtaposition of heterogeneous elements rejecting traditional relationships, and the creation of new compositions through fragment assembly. Within the discourse of collage aesthetics, the cinematic world of Agnès Varda, a pioneer of the nouvelle vague, is explored. Varda's distinctive cinematic style and experimental journey find expression through the collage technique, connecting diverse materials in a chain. Through the analysis of two documentaries, "Les Plages d'Agnès" (2008) and "Varda by Agnès" (2019), detailing the director's personal film history and life, the paper delves into how Varda's film collages generate meaning. Drawing inspiration from painterly collage, Varda's collage strategy involves the painterly juxtaposition of materials gathered through the director's chain of mnemic associations. The analysis demonstrates that Varda's collage technique assembles disparate materials to create a collage space, superimposing time through the juxtaposition of images emerging from different spatiotemporal contexts and layering past, present, and future times.

Key Words : Agnès Varda, Collage, Chain of Associations, Temporal Layering, Collage Glue, Collage Space