

Cinécriture and Intermediality in Agnès Varda's 21st-century Works*

Sunjoon Lee**

Abstract: Drawing on the methods of auteurist criticism and textual analysis, this paper examines how the ideas of *cinécriture* (cine-writing) and intermediality are operated in Agnès Varda's films and installations in the 2000s. Varda invented the *cinécriture* to refer to her self-reflexive inquiry into a set of aesthetic decisions she made for her film language. In this sense, her work on essay films and installations since the 2000s is seen to deepen this reflexivity. The concept of intermediality, which concerns the ways in which two or more different media refer to interact with each other, is effective to approaching Varda's *cinécriture* in the 2000s which aimed to reflect on the relationship between cinema and other arts such as paintings and photographs in her films and to expand this reflection into her video and mixed-media installations. By examining Varda's works in the 2000s this way, this paper expands the existing domestic studies on Varda that has tended to privilege her theatrical films.

Key Words: Agnès Varda, *Cinécriture*, Intermediality, Essay Film, Installation Art

아녜스 바르다의 21세기 작품에서의 씨네크뤼튀르와 상호미디어성

이 선 주

요약: 본 논문은 아녜스 바르다의 2000년대 이후 작품들에 실현되는 씨네크뤼튀르(영화-쓰기)와 상호미디어성을 작가주의적 비평과 텍스트 분석의 방법론을 통해 밝힌다. 바르다는 영화언어를 향한 자신의 미학적 결정들의 집합을 가리키는 자기반영적 탐색에 대해 씨네크뤼튀르라는 용어를 창안했다. 본 논문은 에세이 영화적 다큐멘터리나 공유와 참여를 중시하는 설치미술 작업에 몰두해온 2000년대 이후 씨네크뤼튀르의 성찰성이 확장했음을 밝힌다. 둘 이상의 서로 다른 미디어가 서로를 참조하며 상호작용하는 양상을 가리키는 개념인 '상호미디어성'은 자신의 영화 속에 회화와 사진 등 인접 예술의 관계를 반영하고 이러한 반영을 설치미술의 형식으로 확장한 바르다의 씨네크뤼튀르를 조명한다. 이와 같은 고찰을 통해 본 논문은 전통적인 영화관 중심의 영화에 국한되어 있었던 바르다에 대한 국내 기존 연구의 영역을 확장한다.

핵심어: 아녜스 바르다, 씨네크뤼튀르, 상호미디어성, 에세이 영화, 설치미술

□ 접수일: 2020년 6월 19일, 수정일: 2020년 6월 26일, 게재확정일: 2020년 6월 28일

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (2019S1A5B8099559).

** 한양대 현대영화연구소 연구교수

(Research Professor, Hanyang Univ., Email: radio7471@naver.com)

I. 바르다의 씨네크리튀르와 상호미디어성

이 논문은 ‘영화란 무엇인가’라는 매체특정성에 기반한 전통적 질문을 넘어, 영화가 인접 예술들과 어떻게 상호작용하고 그 경계를 확장하며 영화장치 및 관객성의 새로운 관계를 써나가는지를 진행형으로 질문해온 아녜스 바르다의 2000년대 이후 작품들을 중심으로 영화미디어론의 관점에서 고찰하는 것을 목표로 한다. 영화 속 회고전 혹은 마스터클래스 형식으로 자신의 작품들을 비연대기적으로 소환하며 장르와 형식, 매체를 넘나드는 예술적 여정을 보여준 유작 「아녜스가 말하는 바르다」(*Varda par Agnès*, 2019)에서 바르다는 “나는 사진가, 영화감독, 아티스트로서 세 번의 삶을 살았다”고 말한다. 그러나 바르다는 국내에서 여전히 ‘페미니즘 영화의 대모’나 ‘누벨바그 좌안파’ 등 영화사적으로 박제된 분류로 이해되거나 영화제 수상작이나 영화관에 근거한 표준적 영화작업 외에는 비평적으로 충분히 논의되지 못했다.

창의적이고 역동적인 바르다의 예술적 여정을 반영하듯 영미권에서는 영화 뿐 아니라 멀티미디어를 활용한 무빙 이미지(moving image)에 관한 연구들이 ‘영화학’이라는 학제를 넘어 예술사나 현대미술 분야에서 지속되어 왔다. 레베카 드루(Rebecca J. DeRoo)는 사진에서 출발해 미디어와 예술형식을 가로지르며 손쉬운 범주화에 저항해 온 바르다의 예술세계를 사진, 영화, 미술의 학제간(Interdisciplinary) 연구라는 맥락으로 접근하며 그의 작업에 작용하는 다양한 미디어와 관련된 관습(convention)들을 환기시키고 재해석한다(DeRoo, 2018). 또한 무빙 이미지 시리즈로 출판된 바르다의 선집(anthology)에서도 「5시부터 7까지의 클레오」(*Cléo de 5 à 7*, 1963)(이하 「클레오」로 표기)나 「행복」(*Le Bonheur*, 1965) 등 바르다의 정전적 영화뿐 아니라 바르다의 개인전 및 설치작품, 사진 프로젝트를 논의한다(Barnet, 2016). 켈리 콘웨이(Kelly Conway)는 데뷔작 「라 푸앵트 쿠르트로의 여행」(*La Pointe Courte*, 1955)(이하 「라 푸앵트」로 표기)에서부터 「아녜스의 해변」(*Les Plages d'Agnès*, 2008)(이하 「해변」으로 표기)까지를 돌아보면서, 첫 디지털 영화 「이삭줍는 사람들과 나」(*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000)(이하 「이삭」으로 표기)에서 파생된 첫 설치작품 「감자유토피아」(*Patatutopia*, 2003)에서 바르다가 좋아했던 세폭화(triptyque) 형식의 확대이자 주관과 객관이 공존하는 영상 설치작품 「누아르무티에의 미망인들」(*Les Veuves de Noirmoutier*, 2006)¹⁾에 이르기까지 설치(installation) 작가로 스스로를 확장한 바르다의 작업들에 주목한다(Conway, 2015). 이와 같은 최근 연구는 영화와 다른 예술들

1) 이 설치작품은 바르다의 극장용 다큐멘터리 영화 「누아르무티에의 어느 미망인들」(*Quelques veuves de Noirmoutier*, 2006)로도 파생된다.

간의 경계가 역동적으로 와해되고 재구성되어 온 21세기의 맥락 속에서 바르다의 영화 및 설치작품을 연구할 수 있는 토대를 제공한다. 본 논문은 이와 같은 해외의 최근 연구를 확장하면서 바르다를 연구하는 데 있어 국내 연구에서 아직 충분히 다루어지지 않은 경향인 포스트-시네마적(post-cinema) 조건 속 ‘씨네크리튀르(cinécriture: 영화쓰기)’와 이러한 미디어 환경을 성찰하기 위한 개념인 ‘상호미디어성(intermediality)’을 통해 표준적인 영화학을 넘어 다양한 미디어의 경계를 질문하고 사유하고자 한다.²⁾

바르다는 영화언어를 향한 자신의 구체적이고 개인적인 탐색에 대해 ‘씨네크리튀르’라는 용어를 창안한다. 바르다에 있어 씨네크리튀르는 “문학에서(의)…‘문체’”에 해당하는 것을 넘어 “영화를 만드는 과정에서 내린 결정들의 집합(총체성)”이다. 이를 염두에 두며 콘웨이는 바르다의 작품세계에서 총체적 예술 통제가 지속적이라고 말한다. 즉 오리지널 각본에서부터 작품의 최종 편집까지 이르는 자신의 미학적 작용을 가리키는 물론 자신의 모든 프로젝트를 진행하는 과정에서 확장된 미학적 결정을 환기시키기 위한 용어로 씨네크리튀르라는 용어를 사용한다는 것이다(Conway, 2015: 122). 바르다 자신 또한 이 용어 대해 이렇게 말한다. “영화의 움직임, 관점, 리듬, 그리고 편집 작업은 작가가 문장의 의미에 대해 고민하고, 단어를 선택하고, 부사의 개수를 신경쓰고 챗터의 사용을 고려하는 등의 방식과 거의 같은 개념인데, 영화에선 스타일이 씨네크리튀르예요”(Kline, 2020: 10-11). 영화를 글쓰기에 비유한 수사들은 1950년대 이후 알렉상드르 아스트뤽(카메라 만년필설), 앙드레 바쟁(작가주의), 누벨바그 감독들(평론이 이미 영화만들기라는 고다르, 「400번의 구타」에서 트뤼포의 타자기 비유 등), 크리스티앙 메츠(‘영화와 글쓰기’ 논의) 등 현대영화이론 및 비평을 지배해 왔다(Stam, 1998: 51). 영화쓰기에서 중요한 것이 현실의 모방이라기보다는 수행 또는 (메타)텍스트성이라는 자기반영성의 관점은 바르다에게 누벨바그라는 특정 영화사적 시기의 문제의식을 넘어 영화경력 전체를 관통해온 화두였다. 또한 여성의 주체성 문제를 탐구하면서 지배적인 문법에 도전해 온 대안적인 영화-쓰기는 형식미학적 논리를 넘어 테크놀로지 변화에 적응하며 에세이적 영화만들기를 실천했던 바르다 영화의 특징적 개념일 것이다. 사진과 예술사를 공부했고, 사진작가로 경력을 쌓다가 영화로 입문했지만, 교류했

2) 국내에서의 바르다에 대한 학술연구 경향은 (1) 시네페미니즘의 실천과정과 역사적 의미를 탐구하거나 여성적 영화 만들기에 주목한 논문(변재란, 2019) (2) 「방랑자」(Vagabond, 1985)나 「클레오」 등 대표작에 대한 미학적/철학적 분석들(심은진, 2011) (3) 설치미술 작품들에 대한 논의를 포함하며 ‘자화상 영화’로서의 특징과 미학을 탐색한 연구(여금미, 2017) (4) 디지털 카메라로의 이행에 따른 에세이 영화적 특징과 이러한 기술이 촉발시킨 촉각성과 상호작용성의 감각 연구(장미화, 2019) (5) 「바르다가 사랑한 얼굴들」에서 바르다와 JR의 실천을 공공미술의 맥락에서 논의한 연구(주수정·김진아, 2019) 등으로 정리해 볼 수 있다.

던 영화인들(자크 드미, 알랭 레네, 크리스 마커, 고다르 등)의 매체나 사회에 대한 자의식이나 시대의 조류(누벨바그, 68혁명 등) 속에서 폭넓은 예술적 취향과 실천적 태도를 가졌던 바르다는 자연스럽게 다양한 미디어에 대한 열린 탐구를 해나갔던 것으로 보인다.

둘 이상의 서로 다른 미디어가 서로를 참조하며 상호작용하는 양상을 가리키는 개념인 상호미디어성은 자신의 영화 속에 회화와 사진 등 인접 예술의 관계를 반영하고 이러한 반영을 설치미술의 형식으로 확장한 바르다의 씨네크리튀르를 고찰하는데 유용하다. 브리짓 쾨커(Britte Peucker)는 본질적으로 혼종성(hybridity)과 이질성(heterogeneity)을 띤 영화이미지의 상호미디어성에 초점을 맞추면서 다른 예술과 친숙한 재현의 문제 내에 영화를 자리매김한다(Peucker, 2007). 그는 피터 그리너웨이, 빔 벤더스, 스탠리 큐브릭, 마틴 스콜세지의 영화들에서 회화, 사진 및 디지털 이미지를 분석함으로써 초기영화의 타블로 비방(tableau vivant)에서 디지털 시대의 상호미디어적 겹쳐쓰기에 이르는 영화와 시각예술의 관계를 조망한다. 이리나 라예프스키(Irina O. Rajewsky)는 독일문학의 학문적 전통에 기반³⁾한 비교연구에서 출발해 미디어연구, 영화학, 예술사, 사회학 등 보다 광범위한 분야에서의 맥락화를 통해 상호미디어성의 정의를 시도한다. 그는 상호미디어성을 “하나의 매체가 다른 매체로 변하는 매체의 종합이 아니라 항상 지속적으로 진동하며 일시적인 사이 상태(협의)”, 그리고 “최소한 두 개의 매체를 포함하는 매체 간 경계를 넘어서는 현상(광의)”(Rajewsky, 2005: 51-52)으로 정의한다. 그러면서 상호미디어성을 미디어 치환(media transposition), 미디어 조합(media combination), 미디어 지시(media reference)의 세 유형으로 하위분류할 것을 제안한다. 이본느 스피لمان(Yvonne Spielmann)은 인터미디어가 컴퓨터가 기존 미디어의 프로세스와 형식을 통합함을 가리키는 하이퍼미디어(hypermedia)는 물론, 둘 이상의 미디어 요소가 동시에 공존하더라도 별개의 특징을 간직하고 있는 멀티미디어(multimedia)나 혼합미디어(mixed media)와도 구분된다는 점을 분명히 한다. 이러한 구분을 바탕으로 스피لمان은 인터미디어에서 본질적인 것은 한 매체에 의한 다른 매체의 통합을 넘어서는 변형(transformation)이라고 주장한다. 스피لمان은 시각문화의 인터미디어는 자기반영적 모드에 의해 가장 잘 확립된다고 말하는데, 이 경우 자기반영성은 영화, 그림 및 전자 이미지 등 서로 다른 매체가 하나

3) 『영상과 상호미디어성』(2013)의 1장에서 김무규는 상호미디어성 개념과 유형 분류, 학문적 배경, 용어의 효용성 등을 개관한다. 그는 상호미디어성에 대한 학문적 연구는 독일에서 1980년대 중반 이후 시작되었으며, 문학과 영화의 비교연구에서 촉발되어 울드/뉴 미디어, 문자/영상 미디어의 상호관계성에 대한 폭넓은 연구로 발전했다고 말한다(김무규 외, 2013: 11-38). 또한 박제철은 상호미디어성이 영화 매체의 새로운 잠재력을 실현하는 사례를 분석하면서 이 개념을 통해 영화의 특정성을 다시 정의하고 발명할 수 있다고 주장한다(박제철, 2008).

의 형식으로 연결되는 방법을 드러냄으로써 변형의 이중구조를 명확하게 하는 가장 놀라운 장치라고 말한다(Spielmann, 2001). 한편 아녜스 페도(Ágnes Pethő)는 바르다의 영화쓰기에 드러나는 상호미디어성을 화자로서의 바르다에 대한 이야기가 영화의 허구적 공간 내부로 침투하는 자기반영적 양상인 메타렙시스(metalepsis)의 관점에서 탐구한다(Pethő, 2010).

본 논문에서는 내러티브 영화 중심의 관점에서 더욱 유용한 개념인 상호텍스트성(intertextuality)을 넘어 영화의 확장성과 미래를 고민했던 2000년대 이후 설치 미술 작품들까지 포함해 영화미디어를 재질문하고 재규정해온 아녜스 바르다의 영화세계를 씨네크뤼튀르와 상호미디어성의 관점에서 고찰하고자 한다. 또한 논의의 효율성을 위해 2000년대 이후 작품을 주된 분석대상으로 하겠지만, 데뷔작 「라 푸앵트」부터 사진형식이나 모더니즘 소설 속 두 이야기의 병치구조를 도입한 점, 대표작인 「클레오」나 「행복」 또한 각각 16세기와 인상파 회화의 이미지에 기원한 점, 사진 한 장의 영감에서 출발한 영화 「울리시스」(Ulysse, 1983) 등 바르다의 예술세계가 보여주는 풍요로운 상호미디어성에 대한 탐구는 디지털 시대 이후만을 특징짓는 단절적 접근이 아닌 연속성의 관점에 기반한 것임을 밝혀둔다.

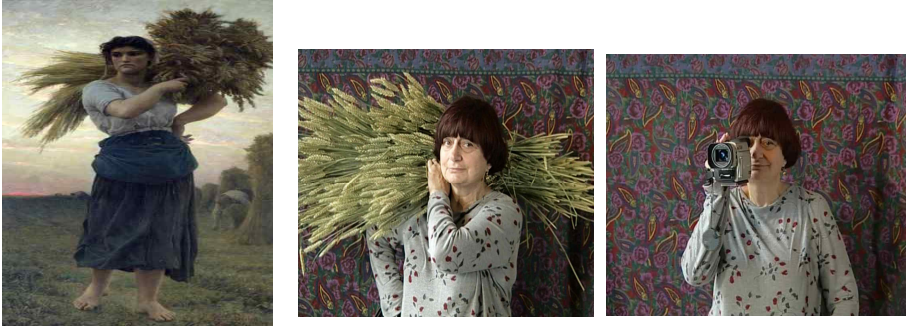
II. 영화, 회화, 사진: 인용, 콜라주, 자기반영성

2000년 이후 바르다의 작품세계는 영화에서 시각 예술(설치 미술)로 확장되는가 하면, 다양한 예술작품뿐 아니라 자신의 작품을 인용하거나 영화 속 물질적 질료들을 오브제로 재 활용하는 경향이 두드러진다. 새로운 창작도구인 소형 디지털 카메라를 비롯한 다양한 인접 미디어의 활용은 필연적으로 새로운 미학적 전략들을 수반하게 된다. 「이삭」에서 처음 사용한 디지털 카메라(소니 DVCAM DSR-300)는 피사체에 사적이고 내밀한 밀착을 가능하게 하고, 나이 들어가는 자신의 신체를 기록하는 등 ‘영화 쓰는’ 존재로서의 반영성을 강화시켰으며, 이러한 기술적 자유로움에 기반해 주체와 객체를 넘나드는 작업들을 더욱 유려하게 했다. 「이삭」에서는 영화의 전사(前史)격인 연속사진 발명가 에티엔-쥘 마레(Étienne-Jules Marey)의 ‘순수한 시각적 즐거움’에 대한 오마주부터 렘브란트의 자화상 사진과 주름진 자신의 손을 레이어링하는 디지털 무빙이미지 탐험까지 소형 디지털 카메라에 대한 기술적-유희적 탐구를 넘어 에세이 영화의 방식으로 미디어고고학적 풍요로움을 전시한다. 이와 같은 풍요로움은 장르와 매체를 횡단해온 바르다의 작품들에서 예술이 다루어지는 방식, 특히 영화와 회화, 사진 등 인접 미디어와의 재현의 문제 뿐 아니라 강의, 퍼포먼스, 회화적 포

즈의 연출 등을 통해 자신의 과거 영화들을 배치, 해석하고 재탄생시키는 방식에서 비롯된다. 이와 같은 방식은 바르다의 영화에서 드러나는 상호미디어성으로 이어진다.

브리짓 피커는 영화와 시각 예술의 관계를 정교하게 탐구하는 학문들이 급증하는 추세를 지적하며 때로는 예술 작품의 재현을 직접적으로 받아들일 때, 더 이론적이고 해석적인 학제의 경계를 탐색할 수 있다고 말한다. 이와 같은 가정을 바탕으로 피커는 예술에서 경계를 가로지르는 다양한 상호텍스트성 및 상호미디어성의 문제를 제기하는데, 특히 타블로 비방을 “회화, 드라마 및 조각을 동시에 환기시키면서 여러 재현의 방식, 양피지 같은 흔적 위에 덧쓰는 구성, 혹은 텍스트 덮어쓰기 등을 만나게 하는 장소”(Peucker, 2007: 30)라고 규정하면서, 상호미디어적 레이어링이 드러나는 ‘타블로적 순간들’에 주목한다. 피커는 영화에서 서로 다른 재현의 시스템이 충돌할 수 있고 서로 대체할 수 있다고 간주하면서도, 영화에서 타블로 비방을 떠올리게 하는 특정 순간이 영화의 내재적 ‘이질성(heterogeneity)’을 드러낸다는 점을 강조한다.

타블로 비방에 국한되지 않더라도 바르다의 작품 중에는 일차적으로 회화에서 영감을 받은 것(「이삭」, 「클레오」)에서부터 회화를 인용하거나 특정 장면을 재연하는 퍼포먼스(「라푸앵트」, 「라이언의 사랑」[*Lion's Love(...and Lies)*, 1969]), 잘 알려진 회화의 색채나 구도의 활용(「행복」), 디지털 보정 및 재구성한 회화이미지(「이삭」, 「해변」), 회화의 설치 작품화(「느와르무티에의 미망인들」)에 이르기까지 회화와의 상호미디어성을 드러내는 다양한 시도들이 있다. 「이삭」의 한 장면은 이와 같은 시도를 압축적으로 보여준다. 밀레의 「이삭 줍는 사람들」(1857) 회화와 오르세 미술관의 원본 앞에서 기념사진 찍는 관람자들의 가속편집, 이삭줍기에 대한 인류학적 고찰로부터 시작되는 이 영화는 그림 속 동작과 유사한, 버려진 것들을 주위 모으는 현대인들의 다양한 모습들로 이어진다. 뒤이어 집단이 아닌 혼자 줍는 여인 모티브의 그림인 쥘 브르통(Jules Breton)의 「이삭 줍는 여인」(1877)은(그림 1) 밀포기를 들쳐맨 바르다 자신의 초상으로 바뀌고(그림 2), 그 밀 더미 대신 ‘카메라를 든’ 바르다의 현재 모습(그림 3)과 노화된 신체를 멜랑콜리하게 기록하는 느린 촬영으로 시퀀스가 마무리된다. 추수가 끝난 후 여성들의 일이었던 집단노동을 신랄한 랩가사를 동반해 낭비를 일삼는 물질문명에 대한 비판으로, 이를 다시 여성 영화감독인 자신의 ‘영화 쓰기-예술적 줍기’로 거침없이 몽타주하는 이 영화의 인트로는 신형 디지털 카메라가 보증하는 다양한 효과들(스트로보스코프에서 극사실주의까지)에 대한 미학적 예찬과 함께, 바르다가 21세기에 펼칠 씨네크리튀크의 예고편처럼 보인다.



<그림 1> 「이삭줍는 사람들과 나」에 인용된 브르통의 「이삭 줍는 여인」

<그림 2-3> 「이삭 줍는 사람들과 나」 스틸 사진

바르다 자신도 여러 차례 선호하는 ‘영화-쓰기’의 방식으로 밝힌 바 있는 콜라주(collage)는 입체파 화가들이 고안한 기법이다. 데뷔작 「라 푸앵트」의 대표적 스틸 이미지가 시선의 다양성을 보여주는 브라크 회화의 인용이었듯, 입체파 회화에 대한 매혹은 「해변」을 비롯해 여러 작품에서 드러난다. 4) ‘영화란 무엇인가?’에 대한 거대한 콜라주적 작업인 「해변」을 만들면서 바르다는 이 영화는 자신과 실제 인물들이 등장하는 영화지만 다큐도 픽션도 아닌 “하이브리드”이며 “하나의 복잡한 퍼즐처럼, 콜라주에 크게 의지”(클라인, 2020: 362)해 만든 영화라고 설명한다. 영화에서 콜라주를 중요한 방법론으로 활용했을 뿐 아니라 회화를 포함한 다른 미디어 및 예술작품의 인용을 즐겨했던 감독으로는 대표적으로 장-뤽 고다르(Jean-Luc Godard)를 떠올릴 수 있다. 브라이언 헨더슨은 영화에서의 몽타주와 콜라주의 차이를 고다르 영화에 대한 비평을 통해 설명하는데, 그는 이 둘의 차이가 이미지의 길이나 본성(nature)에 있는 것이 아닌, 이미지를 연결하고 배열하는 방식에 있다고 주장한다(Henderson, 1970-71: 5). 몽타주가 현실의 단편들(fragments)을 고도로 재구성하기 위해 정서적, 지적 종합을 한다면, 콜라주는 단편들을 모으고 붙이지만 각 단편들은 단편으로서 남는다는 것이다. 이를 전체적인 형식과 관련지어 보면, 콜라주는 각 조각들의 내적 관계를 이끌어내는 반면, 몽타주는 미리 존재하는 계획을 위해 단편들을 수집하고 창조해서 일련의 관계들을 부과하게 된다는 것이다. 하나의 이미지 속에 다양한 재현을 포함하지만, 각 단편들의 위상이 동등하고, 내적 관계의 도출을 중시하는 이러한 바르다의 콜라주 전략은 오몽이 말하는 ‘소재를 분해한 다음 다시 붙이는 분해와 재구성’(Aumont, 2019: 114-115)과도 일맥상통하는 것

4) 「해변」에서 바르다는 “이 한 쌍의 이미지에서는 브라크가 엿보이고 그뻐 피카소에게도 폭 빠졌었죠”라고 말하는데 이는 피카소의 그림과 연결된다.

으로 보인다.

「아네스가 말하는 바르다」에서 바르다는 “즉석 사진을 보면 전과 후가 궁금하고, 영화에서는 화면 밖이 궁금하다. 복합적으로 보는 방식을 제안하는 게 즐겁다”라고 말한다. 이는 바르다의 기본적인 예술 미학을 엿볼 수 있는 발언이다. 이 말은 2000년대 초반 이후 설치미술과 전시로 영역을 확장할 때 다양한 미디어를 결합하면서 밝힌 원칙과도 상통한다. “나는 사진, 영화 비디오, 흑백과 컬러, 종이, 금속 또는 골판지, 이야기를 하는 물체 등 모든 자료를 배치할 때, 미디어를 순환시켜 병치(juxtaposition) 및 이상블라주(assemblages)를 제안한다”(cine-tamaris, 2020. 5. 15. 검색). 세폭화를 현대적으로 변형하고 재조립한 이 작품들을 통해 확인할 수 있는 것은 정지(스틸사진)와 움직임(비디오)의 병치, 흑백필름사진과 디지털컬러사진의 병치, 올드 미디어와 뉴미디어의 병치, ‘하트 감자’ 처럼 사물의 비전형적 변이와 시간성에 따른 변형된 질료들(폐품)의 표현력이 극대화된 이상블라주, 있는 그대로의 현실과 재현 사이의 긴장, 회화와 구별되는 영화프레임의 외화면과 탈프레임화에 대한 욕망 등과 함께 무엇보다 ‘결정적 순간(decisive moment)’을 거스르고자 하는 바르다의 태도다.⁵⁾ 바쟁은 『영화란 무엇인가』의 회화와 영화의 관계를 고찰한 글을 통해 “[회화의] 프레임은 중심적이에요 [영화의] 스크린은 원심적이다”(Bazin, 1998: 244-245)라고 규정하는데, 바르다의 다양한 상호미디어적 탈프레임화의 실천은 고전화화와 달리 탈중심성을 통해 현대 회화를 영화프레임의 구성논리로 연장시킴으로써 회화와 영화의 바쟁적 대립을 극복하고자 한다.

「바르다가 사랑한 얼굴들」(이하 「얼굴들」로 표기)은 전통적 의미의 사진과는 상이한 사진과 설치, 영화(다큐멘터리)가 혼합된 공공미술로서의 사진변화작업으로 공동감독 JR이 오랫동안 전세계 도시에서 진행해온 ‘인사이드아웃 프로젝트’의 일환으로 만들어졌는데, 바르다와 JR이 포토티어를 타고 프랑스 시골마을들을 돌며 촬영한 평범한 사람들과 풍경들의 사진을 확대해 전시하는 우연성과 즉흥적 모험이 강조된 작품이다. 이 작품은 원제가 「얼굴들, 마을들」(*Visages, Villages*)이듯, 수익성은 낮지만 본성에 맞게 뿔을 제거하지 않는 소신 있는 농장주 여성에서부터, 항만 노동자와 (주목받아 본 적 없는 그들의) 아내들, 폐광 직전의 광산 마을과 광부사진들, 조기 퇴직하는 노동자의 쓸쓸한 얼굴, 바르다의 오래전 동료이자 유명한 사진작가 기 부르댕(과 생가) 등 바르다가 사랑하는 얼굴들과 장소들의 즉석 야외전시가 로드무비 형식으로 펼쳐진다.

5) 이는 「바르다가 사랑한 얼굴들」에서 바르다가 앙리 카르티에 브레송의 묘지를 방문했을 때, 브레송의 무덤을 방문하는 게 이 여정의 중요한 목적이었다고 하면서, 브레송이 ‘결정적 순간’이라는 말을 싫어하고 쓰지 말기를 바랐다면 브레송의 견해에 동의를 암시하는 모습으로도 드러난다.

「얼굴들」에서 바르다의 씨네크리튀르는 사진을 크게 확대하여 공공장소에 인화하는 프로젝트에 참여하면서 영화와 사진의 상호미디어성을 클로즈업의 공통성이라는 관점에서 성찰한다. 이 작업은 카메라의 장시간 노출과 피사체의 오랜 부동자세에서 비롯된 ‘결정적 순간’을 포착하고자 하는 전통적 사진의 광학적 산물이라거나, 소유의 환영을 자극하는 페티시적인 스타-아이콘의 확대가 아니라, 삶의 ‘우연들’과의 자연스러운 마주침 혹은 즉흥성을 지향하고 예찬한 실천들이다. 바르다의 말처럼 이는 “일반인 사진을 크게 확대해 자본주의 산업의 모델이나 유명한 사진에 대응하는 사회학적 프로젝트”인 셈이다. 이 프로젝트를 향한 바르다의 시선은 클로즈업의 미학을 세부(detail)와 규모(scale)라는 이중적 성격으로 규정하며 풍부한 영화이론의 역사 속에서 고찰한 매리 앤 도앤(Mary Ann Doane)의 관점에서 생각해볼 수 있다. 도앤은 할리우드 중심의 내러티브 영화에서 클로즈업이 카메라와 대상의 밀착된 거리와 동일시, 즉 친밀성과 소유라는 페티시적 환상을 불러일으키는 반면, 프랑스(그리고 소비에트) 영화의 맥락에서 클로즈업은 이미지의 질, 규모, 거대한 것에 대한 경외심에서 비롯된 (포토제니적 경험의 특권적 장소로서의 얼굴) 것이라고 말한다(Doane, 2003). 즉 허구적 이야기 내부에서 클로즈업은 언제나 부분(디테일)인 반면, 관객의 공간에서 클로즈업은 언제나 자족성을 갖는 총체인 것이다. 인과적 내러티브를 배제한 「얼굴들」에서 바르다에게 각각의 얼굴들과 풍경들, 이미지의 단편들은 모두가 자율성을 가진 영도의 이미지다. 바르다는 그 이미지를 사진적 클로즈업과 프랑스 영화적 클로즈업의 상호미디어적인 관계로 프레임링한다. 이와 동시에 「얼굴들」은 이 프로젝트가 즉석 사진의 생산 메커니즘과 거리 전시의 방법으로 향유되는 관객 참여형 퍼포먼스 예술 프로젝트와의 협업에 대한 다큐멘타리를 지향한다. 이를 통해 사진, 영화, 공공미술 각각이 가진 고유한 속성들을 관객에게 동시에 환기시키는 한편 성찰하게 한다.

III. 유일한 영화와 다수의 영화들: 설치 작품들과 디스포지티프

2장에서 영화와 회화, 사진 등 다른 예술이 결합할 때 ‘재현’의 개념을 둘러싼 상호미디어성을 주로 바르다의 영화를 중심에 두고 살펴봤다면, 3장에서는 이본느 스피لمان이 상호미디어성의 본질적인 요소라고 강조한 서로 다른 매체의 통합을 넘어서 ‘변형(transformation)’을 염두에 두면서, 프란체스코 카세티(Francesco Casetti)가 포스트 시네마 현상을 설명하는 개념인 ‘이주(relocation)’를 통해 바르다의 설치작품들의 상호미디어성을 고찰한다. 카세티는

영화의 구성요소가 극장을 벗어나 다른 장소 또는 인터페이스에 자리잡을 때 영화적 경험이 부분적으로 보존되는 동시에 고유한 새로운 경험과 행위들이 부가되는 이중적 작용을 하게 된다고 말한다(Casetti, 2015). 이렇듯 영화적인 것을 포함하는 설치작품 속에서, 영화적인 것과 설치작품의 고유성, 다른 예술적 특징이 혼종적으로 상호작용 하게되는 관점으로 바르다의 주요 설치작품들과 그 방법론을 드러내는 자기반영적 디스포지티프(dispositif)⁶⁾를 분석할 것이다.

샹탈 아커만(Chantal Akerman), 크리스 마커(Chris Marker), 하룬 파로키(Harun Farocki) 등 많은 예술영화 및 에세이 영화 감독들이 영화적 비디오 설치작품을 통해 극장이라는 공간을 벗어나 표준적 영화가 아닌 혼종적 미디어 실천을 시작했던 1990년대 이후 바르다도 2000년대 초 세계적인 큐레이터 한스 울리히 오브리스트(Hans Ulrich Obrist)의 제안으로 베니스 비엔날레에 참여하게 되면서 이같은 시도에 합류한다. 바르다는 「해변」을 만들고 가진 한 인터뷰에서 “픽션 영화는 더 힘들 것이라며, 끝까지 영화가 포함된 설치 예술을 해 나갈” (Kline, 2020: 367) 것이라는 계획을 밝힌다. 이는 바르다에게는 대작 35mm 필름영화 작업이었던 영화탄생 100주년 기념작 「시몽시네마의 101의 밤」(1995)의 실패 이후, 정반대 스타일의 실험이자 반영적 놀이였던 디지털 에세이 영화 「이삭」의 작업에 만족하면서 든 결심이기도 하고, 글쓰기 도구(카메라)의 변모와 더불어 자전적 후기작들로 이행하는 예술적 패러다임 전환의 계기가 되었던 것으로 보인다. 더욱이 「이삭」에서 파생된 첫 설치작품 「감자유토피아」의 제작과정을 통해 현실에 대한 감각과 ‘공유와 참여’의 상호미디어에 대한 열정이 새로운 세기의 예술의 확장된 씨네크리튀르 전략으로 자각되었기 때문일 것이다. 「아네스가 말하는 바르다」에서 바르다는 2003년 당시 베니스 비엔날레의 한 섹션을 기획했던 오브리스트를 만나면서 자신이 비주얼 아티스트 대열에 동참하게 되는 계기와 영역을 확장해가는 과정을 설명한다. 「감자유토피아」는 단일 스크린의 공간에서 벗어나 세폭화의 변형인 세 개의 스크린을 활용하면서 처음으로 멀티스크린으로 확장한 첫 시도인데, 바르다는 그간 영화

6) 보통 ‘장치’로 번역되기도 하는 ‘디스포지티프’는 1970년대 ‘스크린 이론을 비롯한 영미권 영화 연구에서 ‘apparatus’로 번역되었고, 이는 영화 이미지의 현실 효과 및 그 이미지가 특정한 관람성을 구축하는 방식을 형성하는 기술적, 담론적, 제도적 요소들의 복합체를 가리킨다. 그러나 이와 같은 의미를 가리키는 ‘apparatus’가 사실상은 내부의 구성적 이질성과 구성요소들의 다양한 결합 가능성, 그리고 비-영화적 요소들과의 혼합 가능성을 함축함에도 불구하고 이를 균질화하는 일반적 영화로 귀결된다는 비판이 2000년대 이후부터 제기되었다. 이에 따라 2000년대 이후 영화미디어연구에서는 장치(apparatus)라는 번역어 대신 ‘디스포지티프’로 원어 표기함으로써 영화의 내적 이질성과 다양한 변주 및 확장 가능성을 강조하는 경향이 늘어 가고 있다(Martin, 2020. 5.1. 검색). 이와 같은 경향에 따라 ‘장치’ 및 ‘디스포지티프’ 개념의 변화를 추적하고 이를 영화적 무빙 이미지 설치 작품의 미학적, 기술적 전략 및 관람 경험을 설명하는데 적용한 연구로는 김지훈(2018)의 연구를 참조하라.

를 통해 가져왔던 화면 영역과 외화면 영역(champ/hors-champ)의 관계나 재현과 현실에 대한 한계를 해소하는 즐거운 작업이었다고 회상한다. 「감자유토피아」는 가운데 화면에 「이삭」에 등장했던 애정이 깃든 대상인 하트감자 영상을 상영하고, 양쪽 화면에 싹과 뿌리가 자라나며 늙고 시들었지만 생명력을 품은 감자들을 상영하며, 화면 아래 바닥에는 상품성 미달로 버려진 감자 700kg를 전시한 설치작품이다. 관객은 세 개의 스크린 속에서 시간의 흐름을 통해 감자의 변화를 환기시키는 영화적인 경험과 과잉소비사회에 대한 비판이 깃든 감자 더미들의 전시를 물리적으로 감각하면서 영화와 설치미술 차이를 미학적으로 경험하게 된다.

카르티에 재단 현대미술관에서의 첫 개인전 “섬(그)과 그녀”(L'île et elle, 2006)는 자크 드미와의 추억을 떠올리게 하는 중의적 제목과 포스터의 빈 의자에서 짐작되듯, 바르다의 자전적 이야기와 삶과 죽음을 환기시키는 영화/예술에 대한 풍부한 성찰이 담긴 반영적 작품들로 채워져 있다. 이들 중 관람객이 섬을 실제 방문하는 듯한 투어리즘의 아이디어를 구현한 설치작품 「구아로 가는 길」(*Le Passage du Gois*, 2006)은 누아르무티에의 깊은 상실의 세계로 들어서는 관문의 장치와도 같다. 이 작품은 방문자가 썰물 때만 입장하도록 차단기가 설치되어 있고, 조수 변경을 기다리는 동안 공업용 비닐로 만든 커튼 위에 펼쳐지는 영상을 6분간 감상하게 된다. 시간이 경과해 커튼을 찢으면 짐작했던 이미지들을 통과하는 행위를 통해 아래 층의 바르다의 세계-섬과 만나게 된다. 바르다는 다리가 놓이기 전까지 이 섬에 도달하는 유일했던 이 방식을 관람객이 직접 체험해 봄으로써 섬의 고립감을 공감하는 것을 중요하다고 생각했다. 썰물을 기다리는 동안 섬의 영상을 고정된 자리에서 감상하는 것이 영화적 경험에 가깝다면, ‘이미지(커튼위 영상)를 통과하며’ 물리적, 감각적 체험을 한다는 점은 설치작품 특유의 ‘움직이는 관람성’을 경험하게 한다. 이처럼 영화적인 공간의 경험과 갤러리 공간에서의 경험의 상호작용은 「누아르무티에의 미망인들」에서는 더욱 정교하고 복합적인 장치로 전개된다.

17세기 플랑드르 화가 얀 반 케셀(Jan Van Kessel)의 「4대륙 연작」(*The Four Continents*, 1666)(그림 4)에서 영감을 받아 제작한 15개의 멀티스크린 설치 작품 「누아르무티에의 미망인들」(그림 5)은 「카이에 뒤 시네마」의 평론가 장 미셸 프로동의 지적처럼 “타자들-여성들-의 언어, 복잡하지만 위압적이지 않은 디스포지티프적 상상력, 기술적 요소들의 결합에 대한 관심을 절정으로 보여주는”(Frodon, 2019: 35-36) 걸작이다. 가운데의 대형 스크린엔 촬영 기사 에릭 고티에가 찍은 35mm영상에서 남편을 잃은 여성들이 검은 장례식 복장을 하고 해변에 놓인 탁자 주위를 도는 이미지가 제시된다. 이 영상 주위를 14개의 작은 스크린이 둘러싸고 있고, 각 스크린에는 바르다가 새로운 디지털 소형 카메라를 가지고 친밀한 신뢰관계를

쌓으며 미망인들과 인터뷰한 비디오가 상영된다. 전시공간에는 14개의 의자와 헤드폰이 설치되어 있다. 중앙의 영상이 모두가 같은 화면을 응시하는 전통적 영화관람의 형태를 보여준다면, 헤드폰을 끼고 들을 수 있는 작은 화면의 영상들은 남편의 부재에 대한 그리움과 고독을 털어놓는 한 사람의 사연만 각자 듣도록 설계되어 있다. 영화관에서는 보는 극장용 다큐멘터리라면 관객이 14명의 인터뷰를 순차적으로 보게 되지만, 개별적으로 선택해 비디오를 감상하는 방식은 설치작품에 고유한 형식으로 두 미디어간의 관람성의 차이가 드러난다.



<그림 4> 안 반 케셀, 「4대륙 연작」 그림



<그림 5> 바르다, 「누아르무티에의 미망인들」, 35mm 필름 및 비디오, 15채널 비디오 설치

카르티에 현대미술재단의 건축가 장 누벨(Jean Nouvel)로부터 빛이라는 모티프의 영감을 받은 「내 실패의 오두막」(*Ma Cabane de l'échec*, 2006)은 바르다의 이전 영화 「피조물들」(1966)의 35mm 필름스트립을 멀티미디어와 혼합해 빛의 예술인 영화를 재탄생시킨 작품이다. 「이삭」 이후 '재활용'은 바르다에게 중요한 예술적 화두가 되었고, 폐기된 사물들에 '두 번째 삶'을 부여하는 작업은 35mm 필름영화에 대한 향수를 재활용에 대한 열정으로 변모시켰다. 바르다의 오두막은 '재활용'이라는 주제와 함께 이후 전시들에서도 지속되는데, 바르다는 이를 영화 상영의 실천이 2000년대 이후 디지털 영사로 이행하면서 필름 프린트가 더 이상 필요하지 않게 된 상황에 대한 대응이라고 말하면서 이후 이 작품의 제목을 「영화의 오두막」(*La Cabane de cinéma*)으로 바꾼다. 즉 이는 상업적으로 실패한 영화가 설치작품으로 재탄생함으로써 그 영화가 더 이상 실패로 머무르지 않게 됨을 바르다가 의도했음을 뜻한다. 「해변」의 마지막에서 바르다가 바로 이 「오두막」집의 필름 통들 더미 위에 앉아 '영화란 무엇인가'에 대해 답변하며 마무리하는 장면은 이와 같은 제목 변경의 이유를 다른 각도에서 시사한다. 이 장면에서 바르다는 “오두막이 꼭 영화 속처럼 느껴진다”라고 말하면서 “영화는 나의 집”이고, “영화란 어디선가 새어드는 빛 속에서 흑백과 칼라의 이미지를 붙드는 일”이라고 정의한다.

영화를 집과 동일시하는 바르다의 생각은 자신의 영화관용 영화 및 설치작품에서 반복되고 변주된 자기반영적 씨네크리튀르의 한 단면이다. 길 페리(Gill Perry)는 바르다의 “오두막(cabane)”이라는 주제가 바르다의 영화와 설치작품 모두에서 눈에 띄게 다층적이고 때로는 유머러스하며 자기반영적인 모티프를 제공”(Perry, 2016: 157-158)한다고 말한 바 있다. 이제는 용도 폐기된 재료인 「피조물들」의 필름스트립에 인화된 1960년대의 스타 카트린느 드뇌브와 미셸 피콜리의 아름다운 얼굴이 새로운 집의 벽지가 되고 조명이 되어 관객의 눈높이에 맞춰 전시된다. 이 필름스트립의 위상은 상호미디어적이다. 한편으로 이 필름스트립은 스크린 상에는 실제적으로 존재하지 않고 도달할 수도 없으며 만질 수 없는, 시네필에게 강력한 기억 이미지로 남는 영화의 스펙터클 이미지를 환기시킨다. 다른 한편으로 표준적인 영화의 경험을 가능하게 하지만 관객이 체험할 수는 없는 매체인 필름스트립은 갤러리에 재배치됨으로써 관객이 보고 만질 수 있는 조형적 오브제이자 건축의 구성요소로 변환된다. 바르다는 이 작품에 대해 “클로즈업과 필름을 투과한 햇빛이 새로운 형태의 영화를 만들었다”(Fondationcartier, 2020. 5. 25. 검색)고 말하는데, 이는 영화와 영화적 설치작품의 상호미디어적 관계 모두를 가리킨다는 점에서 시사적이다. 즉 전시장에서 체험 가능한 밝은 빛은 갤러리에서 설치작품으로 체험되는 ‘새로운 형태의 영화’이기도 하지만, 필름스트립의 존재로 인해 이 빛은 영화관의 어둠 속에서 영사되는 빛 또한 연상시키기 때문이다.

이처럼 영화의 연장이자 설치 디스포지티브의 형태로 변환되고 확장된 영화이기도 한 바르다의 오두막은 2000년대 이후 바르다의 미술관 실천에서 중요한 비중을 차지하며 변주되었다. 「해변」에서 파생된 설치작품 「해변의 오두막」(*Cabane de Plage*, 2009-2010)은 관객이 앉아서 체험할 수 있는 모래사장을 갤러리 내부로 옮기면서도 「아네스의 해변」이 상영되는 별도의 천막 상영 공간을 겸비함으로써 전시 공간을 잠정적인 영화관으로 재편한다. 2018년 갤러리 나탈리 오바디아에 소개된 ‘오두막’ 시리즈의 마지막 설치작품 「영화의 오두막: 행복의 온실」(*Une Cabane de Cinéma: La serre du Bonheur*, 2018)에서는 바르다의 대표작 중 하나인 「행복」의 프린트와 이를 보관한 필름 캔이 재활용된다. 그리고 「영화의 오두막」(첫 개인전 당시 「실패의 오두막」이었던)과 마찬가지로 필름스트립은 빛을 받아들이는 온실과 같은 집의 재료가 되고, 그 내부에는 「행복」을 대표하는 해바라기가 마련되어 있으며, 필름 캔은 온실로 향하는 대문과도 같이 아치 모양으로 설치되었다. 영화관의 경험을 집의 경험과 동일시하며 영화에 대한 성찰을 혼합미디어 설치의 디스포지티브로 확장한 바르다의 실험은 이 작품에서 마침표를 찍는다. 그 실험은 다른 ‘오두막’ 작품과 마찬가지로 관람자에게 “영화의 두 번째 삶의 영역”⁷⁾을 마련한다.

IV. 영화의 두 번째 삶과 그 ‘너머’-다시, 영화란 무엇인가?

아네스 바르다의 ‘씨네크리튀르’는 ‘영화란 무엇인가’라는 존재론적 질문에 대한 자기반영적 탐색과 미학적 결정들의 총체성이다. 이는 고전적 영화이론이 추구한 매체특정성에 대한 구별짓기의 담론이라기보다는 바쟁의 『영화란 무엇인가』 2권 ‘영화와 그 밖의 예술들’의 관점이 시사하듯, 인접예술들과 공존하고 협상하면서 매체성을 재정의하고 재규정하는 과정인 것이다. 특히 2000년대 디지털 기술의 사용 이후, 바르다에게 ‘영화란 무엇인가’라는 포스트-시네마적 질문은 영화의 ‘특정성’이나 ‘순수성’ 규명을 위한 시도로서 보다는 상호미디어성의 매체로서 ‘혼종성’의 시각으로 확장할 때 더욱 생산적일 것이다. 장르와 매체, 형식의 경계를 넘어선 영화미디어의 ‘탐구자’ 아네스 바르다에 대한 국내에서의 주목은 아직 충분하지 않거나 표준적인 영화에 국한되어 있다. 반면 이 논문은 에세이 영화적 다큐멘터리나 공유와 참여를 중시하는 설치미술 프로젝트가 중심이 된 바르다의 2000년대 이후 작업이 상호미디어성에 기반한 자기반영적 성찰성을 확장시키는 과정이었음을 밝히고자 했다.

바르다의 유작인 「아네스가 말하는 바르다」는 ‘영화란 무엇인가’에 대한 21세기의 탁월한 교과서 같은 작품이다. 이 작품에서 바르다는 자신이 오랜 세월동안 영화를 만들도록 이끌어 준 세 가지 요소로 ‘영감, 창작, 공유’를 꼽는다. 왜 영화를 만드는가가 ‘영감’에 해당할 것이고, ‘어떻게’에 대한 고민이 ‘창작’이라면, 2000년대 이후 바르다에게 더욱 중요하게 된 ‘공유’는 대중이 공유하고 참여하는데, 진정한 의미가 있다는 미디어의 ‘경험’적 차원에 강조점이 있다. 본 논문은 바르다의 작고 1주기를 추모하며 자기 성찰적인 다큐멘터리와 국내에 소개되지 못한 ‘공유와 참여, 재활용’을 모티브로 한 설치작품들을 제한적으로나마 분석해 보았지만, 영미권 중심의 자료로 주로 접근했고, 프랑스어권의 자료들은 충분히 활용하지 못한 한계가 있다. 영화의 물질적 조건에서부터 영화기술, 제도나 관객성의 차원까지 영화를 둘러싼 정의 자체가 끊임없이 변모하고 재규정되는 뉴미디어의 시대에, 풍요로운 질문과 답변을 제시해온 바르다의 온전한 작품세계(표준적 영화만이 아닌 설치작품과 사진 및 TV영화, 단편 등을 포함한 전작전)를 국내에서 만날 수 있기를 기대한다.

7) 바르다는 갤러리 나탈리 오바디아 전시에 대한 자신의 글을 다음 문장으로 맺는다. “우리는 영화의 두 번째 삶의 영역으로 들어간다(On entre dans le royaume de la seconde vie des films)” (Nathalieobadia, 2020. 5. 15. 검색).

【참고문헌】

- 김무규·배상준·이지혜·이혜경·이호은·정동환·정태섭(2013), 『영상과 상호미디어성』, 서울: 한울.
- 김지훈(2018), “다큐멘터리의 확장된 디스포지티프: 동시대 다큐멘터리 설치작품과 이주 및 재분배 작용”, 『영화연구』, 78: 5-67.
- 로버트 스태م(Robert Stam) 저, 오세필·구종상 옮김(1998), 『자기 반영의 영화와 문학』, 서울: 한나래.
- 박제철(2008), “인터미디어성(intermediality)을 통한 영화의 특정성(specificity) 재발명”, 『영상예술연구』, 12: 113-115.
- 변재란(2019), “아녜스 바르다, 여성의 역사, 영화적 실천”, 『순천향 인문과학논총』, 38(2): 121-142.
- 심은진(2011), “기다림, 변화, 사유: 아녜스 바르다의 <5시에서 7시까지의 끌레오>”, 『프랑스문화예술연구』, 35: 673-696.
- 앙드레 바쟁(André Bazin)저, 박상규 옮김(1998), 『영화란 무엇인가』, 서울: 시각과언어.
- 여금미(2017), “유토피아적 글쓰기로서의 자화상 영화: 아녜스 바르다의 2000년 이후 작품을 중심으로”, 『서강인문논총』, 49: 154-180.
- 자크 오몽(Jacques Aumont) 저, 심은진·박지희 옮김(2019), 『멈추지 않는 눈』, 서울: 아카넷.
- 장 미셸 프로동(Jean-Michel Frodon) 저, 김누리 옮김(2019), “아녜스 바르다: 위대한 삶”, 『필로』, 8: 106-125.
- 장미화(2019), “아녜스 바르다의 디지털 에세이 영화에 나타나는 촉각성, 상호작용성”, 『문학과 영상』, 20(2): 321-341.
- 제퍼슨 클라인(Jefferson Kline) 엮음, 오세인 옮김(2020), 『아녜스 바르다의 말』, 서울: 마음산책.
- 주수정·김진아(2019), “영화 「바르다가 사랑한 얼굴들」 속 사진벽화의 특징과 의미: ‘스트리트 아트’와 ‘뉴 장르 공공미술’ 개념을 중심으로”, 『현대영화연구』, 37: 169-194.
- Casetti, F.(2015), 『The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come』, New York: Columbia University Press.
- Conway, K.(2015), 『Agnès Varda』, Chicago, IL: University of Illinois Press.

- DeRoo, R. J.(2018), 『Agnès Varda: Between Film, Photography, and Art』, Berkeley, CA: University of California Press.
- Doane, M. A.(2003), “The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema”, 『Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies』, 14(3): 89-111.
- Henderson, B.(1970-71), “Toward a Non-Bourgeois Camera Style”, 『Film Quarterly』, 24(2): 2-14.
- Perry, G.(2016), “Les Cabanes d’Agnes”, In M-C Barnet (Ed.), 『Agnès Varda Unlimited: Image, Music, Media』, 147-158, UK: Modern Humanities Research Association.
- Pethö, Á.(2010), “Intermediality as Metalepsis in the “Cinéécriture” of Agnès Varda”, 『Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies』, 3: 69-94.
- Peucker, B.(2007), 『The Material Image: Art and the Real in Film』, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Rajewsky, I. O.(2005), “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, 『Intermédialités』, 6: 43-64.
- Spielmann, Y.(2001), “Intermedia in Electronic Images”, 『Leonardo』, 34(1): 55-61.
- 시네-타마리스 홈페이지, <<https://www.cine-tamaris.fr/exposition-triptyques-atypiques> (2020. 5. 23. 검색)>.
- 갤러리 나탈리 오비디아 홈페이지, <https://www.nathalieobadia.com/show.php?show_id=3604&showpress=1&language=2&p=1&g=3(2020. 5. 25. 검색)>.
- 카르티에 현대미술재단 홈페이지, <<https://www.fondationcartier.com/en/exhibitions/agnes-vara-lile-et-elle>(2020. 5. 15. 검색)>.
- Martin, A.(2011), “Turn the Page: From Mise en scène to Dispositif”, 『Screening the Past』, 31, <<https://www.screeningthepast.com/2011/07/turn-the-page-from-mise-en-scene-to-dispositif>(2020. 5. 1. 검색)>.