

<http://dx.doi.org/10.17703/JCCT.2022.8.3.399>

JCCT 2022-5-49

## <타오르는 여인의 초상>의 시선과 젠더의 동학

### Gaze and Gender Dynamics of *Portrait of a Lady on Fire*

권은선\*

Eunsun Kwon\*

**요약** 셀린 시아마는 동시대를 대표하는 여성감독이다. 그녀는 꾸준히 여성에 관한 주제로 작품을 만들고 있으며, '여성서사'를 개척해왔다고 할 수 있다. 특히 성장기 소녀의 성적 정체성 형성을 둘러싼 복잡성과 또래 문화가 개인들에게 미치는 영향들을 다루는 데 있어 독보적인 시각을 보여주고 있다. <타오르는 여인의 초상>에서 감독은 가부장적 부재하는 해방된 공간에서 '아가씨', '화가', '하녀' 간의 여성 연대를 보여주면서, 여성주의적 고전 해석과 여성 역사 기록에 대한 자기반영적인 의식을 보여준다. 이 영화는 '그림 그리기'라는 설정을 토대로 시각예술 전반의 역사를 통해 구축된 시선의 젠더화, 응시와 대상화, 본다는 것과 권력의 문제 등을 탐사한다. 영화 속에서 엘로이즈와 마리안느의 초상화 작업은 '보는 자로서의 남성 화가와 남성의 시선을 경유하여 자신을 응시하는 여성 모델'이라는 공식을 해체하고 응시를 주고받음의 상호작용 과정으로 진화시킨다. 응시를 주고받는 과정은 엘로이즈의 몸에 마리안느의 얼굴이 겹쳐지는 누드화로 인장된다. 이는 서구의 회화 역사에서 보기 방식의 양식화를 통해 남성 관객 위치를 이미지 안에 새겨 넣는 지배적 형식으로서의 누드화를 레즈비언의 에로틱한 시선으로 일순간에 전복시킨다.

**주요어** : 타오르는 여인의 초상, 젠더, 시선, 여성연대, 이미지

**Abstract** Céline Sciamma is a leading female director of her time. She is constantly making works on the subject of women. It can be said that it has pioneered a 'female narrative'. In particular, it shows a unique perspective in dealing with the complexities surrounding the formation of a girl's sexual identity and the influence of peer culture on individuals. In *Portrait of a Lady on Fire*, 'The Handmaiden', 'The Painter', and 'The Maid' show the solidarity of women without hierarchies in a liberated space where the patriarch is absent, showing a feminist interpretation of classics and a self-reflecting consciousness of women's historical records. Based on the setting of drawing, this film explores the genderization of gaze, gaze and objectification, issues of seeing and power, etc. constructed throughout the history of visual arts. The portrait work of Heloise and Marianne in the film deconstructs the formula of 'a male painter as a viewer and a female model who gazes at herself through the male gaze' and turns the gaze into an interactive process of giving and receiving. The process of exchanging gazes is sealed with a nude painting in which Marianne's face is superimposed on Heloise's body. This overturns the nude painting as the dominant form of engraving the male audience's position in the image through the stylization of the viewing method in the history of Western painting with the erotic gaze of a lesbian in an instant.

**Key words** : *Portrait of a Lady on Fire*, Gender, Gaze, Sisterhood, Image

\*정희원, 중부대학교 연극영화학전공 조교수 (제1저자)

접수일: 2022년 4월 30일, 수정완료일: 2022년 5월 6일

게재확정일: 2022년 5월 9일

(본 논문은 2019년 12월 한국영상자료원 데이터베이스 (KMDB) Dept. of Theater & Film, Joongbu University, Korea에 실린 글을 토대로 논문 주제에 맞춰 수정, 보완한 것이다.)

Received: April 30, 2022 / Revised: May 6, 2022

Accepted: May 9, 2022

\*Corresponding Author: eskwon@joongbu.ac.kr

## I. 들어가는 말-셀린 시아마의 작품세계

셀린 시아마 (Céline Sciamma)는 동시대를 대표하는 여성감독이다. 그녀는 장편 데뷔작인 <워터 릴리스> (Water Lilies, 2007) 부터 꾸준히 여성에 관한 주제로 작품을 만들고 있다. 최근 한국영화의 화두로 등장한 ‘여성 서사’를 개척해왔다고 할 수 있다. 특히 성장기 소녀의 성적 정체성 형성을 둘러싼 복잡성과 또래 문화가 개인들에게 미치는 영향들을 다루는 데 천착해왔다. <워터 릴리스>와 더불어 <툼보이> (Tomboy, 2011), <걸후드> (Girlhood, 2014)는 그녀의 ‘성장 3부작’으로 불린다.

그녀의 경험이 투영된 <워터 릴리스>는 수면위로 드러난 모습은 정결하고 일말의 흐트러짐도 없으나 수면 아래에서는 균형을 잡기위해 쉴 새 없이 다리를 움직여야하는 싱크로나이즈드 스위밍을 빗대 십대 소녀들의 위태롭고 때론 고통스런 성장의 과정을 그린다. 이 영화의 다른 소녀를 향한 소녀의 열정, 동성애적 욕망과 우정의 실천이 중첩된 관계들은 이후 발표될 그녀의 작품들의 주요한 특성들로 자리 잡게 된다.

두 번째 작품인 <툼보이>는 새로 이사 간 마을에서 소년인척 생활하는, 즉 젠더 패싱(Gender Passing)하는 소녀가 주인공이다. 영화는 한 소녀의 모험과 사랑을 통해 아동기의 성적 주체성 구성의 유동성과 사회적으로 제도화된 젠더 재현 체계를 충돌시킨다. 한편 <걸후드>(2014)는 하층계급 흑인 소녀를 주인공으로 중층적으로 주변화 된 소녀가 성장하며 겪는 고통과 억압적인 사회 제도의 대안으로서 또래 소녀 집단의 문화를 섬세하게 그려낸다. 이 영화는 또한 지하 조직에 가담하는 소녀 주인공을 통해 배타적으로 남성 주인공이 주도하는 장르인 갱스터 영화의 젠더 구성을 전복시킨다.

흥미로운 것은 이 ‘성장 3부작’이 모두 대도시가 아닌 근교를 배경으로 한 성장담이라는 것이다. 이에 대해 셀린 시아마는 인터뷰를 통해 성장담은 “연대기, 자연주의, 신체적인 변화, 그리고 판타지까지 모든 것이 녹아 있는” 이야기이기에 흥미로우며, “교외는 지루하고 짜증나기 때문에 오히려 도발적인 행동을 취해 재미 있는 일이 벌어질 수” 있는 공간이라 선택한다고 설명한다 [1].

소녀들을 주인공으로 등장시킨 ‘성장 3부작’과는 달리, 그녀의 네 번째 장편 연출작인 <타오르는 여인의

초상>은 18세기 중후반을 배경으로 두 여인의 짧은 기간 동안의 사랑과 그 기억을 다룬다. 그녀의 필모그래피에서 유일하게 성장 과정에 있는 소녀가 아닌 여성들이 주요 인물로 등장하는 작품이며 처음으로 시도된 시대극이기도 하다. 이 작품으로 셀린 시아마는 2019년 제 72회 칸국제영화제에서 각본상을 수상하였다.

그러나 비단 이 작품의 빼어남이 각본, 즉 서사적 측면에만 국한되는 것은 아니다. 초상화를 둘러싼 여성 화가와 여성 모델의 로맨스를 색채감이 풍부한 아름다운 화면 속에 다루고 있는 이 영화는, 그림 그리기를 선화하는 설정을 토대로 시각예술 전반의 역사를 통해 구축된 시선의 젠더화, 응시와 대상화, 본다는 것과 권력의 관계 등의 문제를 탐사 한다. 아울러 계급에서 해방된 여성연대 등 다양한 층위에서 여성 이슈를 서사 속에 녹여내고 관객에게 말 걸며 그에 따른 성찰을 유도하고 있다.

본 글은 셀린 시아마가 현재 진행형의 감독이라는 전제하에, 지금까지의 대표작으로 꼽을 수 있는 <타오르는 여인의 초상>을 여성주의적 관점에서 읽어냄으로써 여성 서사와 여성적 미학의 가능성을 모색해 보고자 한다. 그렇게 했을 때 이 영화의 진정한 가치가 자리를 잡을 수 있을 것이다.

## II. 계급 없는 여성연대

영화는 화실에서 초상화 수업을 하던 마리안느가 학생들을 위해 모델로 포즈를 잡는 데에서 시작한다. 한 학생이 화실 한 귀퉁이에서 발견한 ‘치맛단에 붙어 붙은 한 여인’을 묘사한 그림을 마리안느가 보게 되고, 그림이 환기시키는 추억을 마리안느가 회상하는 내용이 영화의 중심이다. 추억의 한 장면이 그림의 액자 속에 간혀 있듯이, 마리안느는 이제 기억의 프레임에 간혀 있던 추억을 의식의 수면 위로 끌어낸다. 마리안느는 한 백작 부인으로부터 밀라노에 있는 정혼자에게 보낼 그녀의 딸 엘로이즈의 초상화를 그려줄 것을 청탁받고 외딴 섬에 도착한다.

그런데 레즈비언 로맨스로서, 이야기의 중심은 엘로이즈와 마리안느의 사랑과 이별의 과정에 있지만, 엘로이즈와 마리안느의 동성애적 관계의 서사적 진전은 더디게 진행되고 지연된다. 이전에 초상화 모델이 되기를 거부했던 엘로이즈와 산책 친구로 가장하여 몰래 초상화를

그러야 하는 마리안느 사이의 긴장과 서로를 향한 관심이 서서히 차곡차곡 화면을 채워가지만, 영화는 하녀 소피를 포함한 세 여자의 유대내지는 연대적 관계 묘사에 집중한다.

에당초 여자들만 있는 공간이었지만, 엘로이즈의 어머니가 잠시 집을 비운 후, ‘집’은 다른 공간으로 전환된다. 성별과 무관하게 엘로이즈의 어머니는 가부장적 가치를 내면화하고 가정 내부로 그 가치를 투영하는 가부장제의 대리인이기 때문이다. 그녀가 집을 비우자 그곳은 신분도 계급도 ‘아버지’도 없는 해방의 공간이 된다. 귀족 ‘아가씨’, 중간 서민 계층 ‘화가’, ‘하녀’는 서로에게 살가운 친구가 된다. 하녀는 수를 놓고 아가씨는 음식을 장만한다. 하녀는 앉아 있고 아가씨는 서서 가사 노동을 한다. 셋이서 나란히 식탁에 앉아 음식을 장만할 때, 삼각대형으로 둘러앉아 카드놀이를 할 때, 바닷가로 산책을 나갈 때, 정확하고도 세심하게 계산된 화면 구도는 어떤 각도에서도 각자의 균형이 흐트러지지 않는 삼각형과 원형 형태의 도상으로 세 사람을 배치시킨다. 카메라는 또한 그들의 동등함을 강조하기 위해 수직적인 움직임이 아닌 수평적인 운동성을 강조한다.

이 해방적 공간에서 흥미로운 장면은 ‘아가씨’ ‘하녀’ ‘화가’, 이 세 여자가 함께 책을 읽는 부분이다. 셋은 오르페우스 신화의 절정 부분을 읽고 있다. 그러니까 친신만고의 여정 끝에 사랑하는 아내를 지상으로 데려가 계곡 허락 받은 오르페우스가, 지상에 거의 다다랐을 때 ‘절대 뒤돌아보면 안 된다’는 금지 명령을 어기고 에우리디케가 걱정스러워 뒤 돌아보는 장면이다. 그로 인해 에우리디케는 다시 하테스의 세계, 지하의 세계로 끌려 들어간다. 이 지점에서, 세 여성은 각자 다른 자신만의 고유한 해석과 의견을 제시한다.

소피는 지상의 입구에 도달하기까지 뒤를 돌아보아서는 안 된다는 약속을 어긴 오르페우스의 행동에 분노한다. 마리안느는 소피의 입장에 동의하면서도 추억을 간직하려는 시인의 선택일 수 있다고 말한다. 반면 엘로이즈는 에우리디케가 운명에 순응하고 자신의 방식으로 사랑을 지키기 위해서 오르페우스를 불러 뒤를 돌아보게 함으로써, 그녀의 의지로 지하세계로 돌아간 것이라고 주장한다. 요컨대 소피의 해석과 주장은 로맨스의 성공을 중심으로 두면서 오르페우스의 행동을 윤리적으로 비판하는 해석 태도라면, 마리안느의 해석은

예술가로서 예술가의 입장에 대한 동일시 통해 이루어지는 것이다. 마지막으로 엘로이즈의 해석은 원본에 각인된 선택된 독해 위치를 완전히 전복시키는 것이다. 이것은 구출 플롯이 가지고 있는 공식, 즉 ‘행위하는 남성 영웅 구출자와 구출 대상으로서의 여성’ [2]을 뒤엎고 남성의 행동을 기다리는 수동적 위치에 정박되어 있던 여성의 행위 주체성을 살려내는 것에 다름 아니다.

이 장면이 흥미로운 것은, 그것이 시네-페미니즘의 주요 개념 범주인 여성 관객성에 대한 자기반영적 성찰로서 보이기 때문이다. 로라 멀비 (Laura Mulvey)는 기념비적 논문 「시각적 쾌락과 내러티브 시네마」에서 사회에서의 성별분업이 스크린의 영역에서도 그대로 이어지고 있다고 논하며, 그것을 ‘시선의 담지자로서의 남성, 보여지는 자로서의 여성’으로 정식화하였다. 이렇듯 대부분의 지배적 서사영화는 남성영웅이 주도하는 서사의 진행에 따라 남성 인물의 시선과 카메라의 시선을 일치시킴으로써 남성중심적인 시선을 만들어내고, 관객은 그 시선에 동일시하도록 유도된다 [3]. 「시각적 쾌락과 내러티브 시네마」 이후 치열하게 전개되어온 여성 관객성 이론에 따라 여성 관객성은 극장에서 일시적으로 남성의 옷으로 갈아입는 트랜스젠더/복장도착으로 규정되기도 하고, 일종의 가면무도회에 참여하는 것이기도 하였으며, 인종, 성적 정체성 등에 따라 다중적 동일시가 가능한 것으로 설명되기도 하였다.

결국 우리가 압도적으로 가부장적인 텍스트들로 둘러싸여 있을 때, 여성관객/독자가 선택할 수 있는 한 가지 유용한 독해 전략은 ‘결을 거슬러 읽기 Reading Against Grains’이다. 작품의 결을 따라 읽는 것은, 마치 작품의 초대에 응하듯이 작품이 유도하는 대로 해석을 전개하는 것인 반면, 결을 거슬러 읽는 것은, 텍스트 자신도 의식하지 못했을 텍스트 내부의 요소들을 분석하는 것이다. 결을 따라 읽으면 저자가 보여 주려 한 것을 발견하지만, 결을 거슬러 읽게 되면 저자가 의도하지 않았고 인지하지도 못한 부분을 발견할 수 있게 된다 [4]. 예컨대 멜로드라마에 대한 여성주의적 결을 거슬러 읽기는 멜로드라마가 억지스럽게 봉합시켜 놓은 가부장적 텍스트 표면의 틈새에서 그 모순과 실패를 발견하는 것이다.

엘로이즈가 한 것처럼 텍스트에 저항하고, 결을 거슬러가며 독해하고, 행간을 채우고, 의미를 전유하는 과정은, 압도적으로 가부장적인 텍스트들에 둘러싸여 있는

여성들이 자신들의 경험과 분노, 지성을 이용하여 쾌락을 만들어 가는 여성주의적 여성 관객성의 핵심을 관통한다. 또한 “결국 서사적 해결은 시인의 선택”이라는 마리안느의 말을 통해, 스토리텔링 장치의 남성중심적 위치와 그 이데올로기적 지지대를 소환한다.

그리고 엘로이즈의 결을 거슬러 읽는 해석은 영화의 의미화 층위에서 이후 그녀가 마리안느와의 관계에서 행할 선택에 반향한다. 요컨대 엘로이즈는 마지막에 마리안느와의 기억을 선택하며 그녀와 헤어질 때 “뒤돌아봐”라고 말함으로써 본인이 해석한 에우리디케 된다. 결을 거슬러 읽는 해석의 행위가 실천적 행동으로 이어지는 것이다. 그리고 이러한 해석은 영화의 에필로그에 등장하는 마리안느의 그림, 즉 오르페우스 신화 장면을 새롭게 재현한 그림으로 또다시 공명한다.

세 사람의 유대는 소피의 임신중절 과정을 함께 하는 것으로 확장된다. 원치 않은 임신에, 세 여성은 여성들 사이에 구전으로 전해지는 민간요법에 대한 지혜를 모아 시행하지만 실패한다. 영화의 표제가 된 미술 작품이 탄생하는 밤의 해변 장면은 고풍적이고도 아름답다. 밤에 여성들이 해변에 모이고 이야기를 나누고 노래를 하는 장면은 신비로운 비의적(秘意的) 아우라에 쌓여 있다. 이곳에서 여성들은 그녀들만의 비밀스런 정보를 알음알음 교환하고 고통을 나눈다.

셀린 시아마는 여성들의 모임의 비의적 하모니 속에 관객들을 참여시킨다. 그리고 바로 그곳, 여성들만의 비밀의 세계에서 엘로이즈의 치마에 불이 붙는다. 즉 그녀의 욕망이 타오른다. 소파시술 장면은 지금의 관점에서 놀라움을 주는 것으로서 여성 이슈에 대한 시아마의 깊은 탐구심이 드러나는 장면이다. 지금이나 두 세기 전이나 여성들은 때로는 목숨을 걸고 위험을 감수하며 아이를 유산한다. 가려지고, 기록되지 않고, 재현되지 않은 여성의 역사에 대한 시아마의 소명 의식은, 집에서 엘로이즈가 소파시술 장면을 재연하고 마리안느에게 그리라고 할 때, 자기반영적으로 드러난다.

### III. 여성이 여성을 바라볼 때

무엇보다 <타오르는 여인의 초상>은 시선 그 자체에 대한 영화이다. 영화는 질문한다. 여자가 여자를 그린다면, 여자가 여자를 응시한다면, 어떤 변화가 생길까. 셀린 시아마가 한 인터뷰에 밝혔듯이, 1770년대 당시

여성 화가는 거의 존재하지 않거나 혹은 마리안느처럼 아버지의 이름으로 그림을 발표하였다. 여성 화가들에게 초상화는 배타적으로 여성을 대상으로 하는 한에서 허용되었다. 예술사적으로 초상화는 남성 화가의 전유물이었다. 초상화에는 초상화가의 시선이 구조적인 형태로 자리 잡게 된다. ‘정혼 초상화’라는 분명한 목적은, 보는 자(화가와 관객)의 위치를 남성으로 못 박는다. 즉 정혼 초상화라는 것은 그것을 보는 남자의 성적 욕망을 불러일으키기 위해 그려지는 것이다. 그녀의 성적 욕망과는 아무 관련이 없다.

이 때 포즈를 잡는 여성은, 남성의 시선을 경유하여 자신을 바라본다. 정혼자의 마음에 들만큼 예쁘게, 정혼자의 성욕을 불러일으킬 수 있도록 에로틱하게, 몸을 비틀고 ‘적당히’ 노출하도록 요구받는다. 이에 대해 미술 사학자 존 버거(John Berger)는 여자들의 사회적 존재가 제한된 공간에서 보호, 관리를 받는 것으로 여겨지던 시대에 여성들의 자아는 두 갈래로 찢겨 갈라진다고 논한다. 여성은 그녀를 따라다니는 이미지 때문에 늘 스스로를 감시하고 감독해야 했다. 그리하여 여성으로서의 정체성은 감시하는 부분과 감시당하는 부분이라는, 서로 분명히 구별되는 두 구성요소로 이루어져 있다고 생각하게 된다. 여성의 자아에서 감시자의 역할을 하는 부분은 감시당하는 부분에 대해, 타인들로부터 어떻게 대접받고 싶어 해야 하는지를, 그렇게 하기 위해서는 자신의 이미지를 어떻게 구성해야 하는지에 대해 가르친다 [4]. 그리하여 초상화를 그리는 장소에서 남성 화가는 바라보고 행위하고, 여성 대상은 자신(의 이미지)을 바라본다. 그녀는 남성의 응시를 내면화함으로써 자신의 이미지를 구성한다.

‘포즈’란 시선이 오고가고 부딪히는 과정이며 포즈를 체화하는 몸은 시선의 전쟁터이다. 엘로이즈가 이전 화가에게 포즈를 거부했던 것, 그리고 화가가 엘로이즈의 얼굴을 그리지 못하고 뭉개놓았던 것이 엘로이즈가 남성 화가의 일방향적 응시에 저항했기 때문이라는 것을 유추하는 것은 어렵지 않다. 화가는 자신의 응시의 좌절과 그 분노감을 그림의 구조 속에 새겨놓았던 것이다.

엘로이즈는 마리안느가 첫 번째 완성한 초상화에서 자신을 발견하지 못한다. 그녀는 그 초상화에 대해서 “이 초상화는 나랑 닮지 않았으며, 생동감과 존재감이 없다”고 말한다. 마리안느는 초상화 그리기의 규칙, 관습,

이념 등을 말하며 맞서지만, 그것이 곧 초상화 그리기의 남성중심적 권력을 지탱하는 것들에 다름 아님을 깨닫는다. 마리안느는 남성 화가의 위치에서 엘로이즈를 바라보았던 것이다.

두 번째 초상화 작업에서, 엘로이즈와 마리안느의 초상화 작업은 응시를 주고받음의 상호작용과정으로 전회화시킨다. 마리안느의 시선 뿐 아니라, 엘로이즈의 시선이 카메라와 대사를 통해 명료화된다. 엘로이즈는 마리안느에게 “네가 나를 바라보는 동안 나는 누구를 바라보고 있겠는가”를 질문함으로써 모델의 시선과 행위주체성을 살려낸다. 마리안느와 엘로이즈는 응시를 통해 서로의 미세한 표정의 움직임과 버릇, 그리고 사랑의 기미를 포착한다.

이때 쉘린 시아마가 전경화하고 있는 것은 시각문화 예술 전반에서의 시선의 문제 그 자체이다. 그것은 시선의 구조화를 둘러싼 영화 장치의 젠더 관계를 질문하고 드러내고 새롭게 구조화하는 것이다. 여자가 여자를 바라보고, 사랑의 눈으로 응시하고, 상호적으로 주고받는 과정은, 결국 엘로이즈의 별거벗은 몸에 마리안느의 얼굴을 그려 넣은 누드화로 인정된다. 성적 행위가 있는 후 엘로이즈는 마리안느를 기억할 수 있는 그림을 요구했던 것이다. 이에 마리안느는 엘로이즈의 별거벗은 몸에 거울에 비친 자신의 얼굴을 그려 넣은 것이다.

이는 서구의 회화 역사에서 보기 방식의 양식화를 통해 남성 관객 위치를 새겨 넣는 지배적 형식으로서의 누드화를 레즈비언의 에로틱한 시선으로 일순간에 전복시키는 순간이다. 이와 관련하여 이 누드화에 음모가 선명하게 있다는 그려져 있다는 것을 지적해야 할 것이다. 유럽의 전통에서 일반적으로 여인의 몸에는 음모를 그려 넣지 않는 관습이 있기 때문이다. 음모는 성적 능력 및 욕망과 관련이 있기 때문에 여성의 몸에서 지워지고 비가시화 되어야 했다. 그것은 그림을 보는 남자가 성적 욕망은 오로지 남자만의 전유물이라고 느낄 수 있도록 하기 위함 이었다 [5]. 귀족 가문의 거실에 놓일 엘로이즈의 초상화가 포지티브 이미지 (Positive Image) 라면, 그 누드화는 공격 초상화 밑면의 네가티브 이미지 (Negative Image), 즉 음화(陰畫)이자 레즈비언 음화(淫畫)인 것이다.

시각화와 관련하여, <타오르는 여인의 초상>에서 가장 인상적인 비전은, 초상화처럼 포착된 결혼식 드레스를 입은 엘로이즈의 이미지이다. 그 비전은 모순적 상황과

내적 갈등이 깊어지는 순간들에 마리안느에게 출몰한다. 검은 어둠을 배경삼아 정면에 시선을 둔 채 서있는, 엘로이즈의 전신을 담은 그 ‘초상’은 흡사 유명 같다. 깊은 어둠이 엘로이즈의 형상을 허공에 매단 듯한 느낌을 자아낸다. 이 비전은 마지막 장면에서 이야기의 실제 안으로 봉합됨으로써 일종의 플래시포워드(Flashforward)로 재위치화 되는데, 이 이미지 역시 결혼 초상화의 밑면에 자리한 네가티브 이미지이다. 이 유명 신부의 이미지는 여성들의 생기, 여성들의 성애적 관계의 죽음으로서의 결혼의 의미를 드러낸다. 가부장제 사회 안에서 결혼 제도 속으로 들어간다는 것의 의미는 유명으로서의 삶이다.

#### IV. 나가는 말

꽤나 긴 길이의, 내레이션이 동반된 에필로그는 일반적으로 진부하기 마련이다. 그런데 <타오르는 여인의 초상>의 에필로그는 떨리는 화표면의 진동을 통해 보기 드물게 감동적인 영화적 순간을 만들어 낸다. 두 사람의 이별 후 다른 화가의 시선과 손으로 그려졌을 엘로이즈의 초상화를 보며 관객들은 그 시각화의 과정을 예측하게 된다.

결혼 이후 엘로이즈와 그녀의 딸을 담은 초상화는 엘로이즈가 마리안느와 만남 이후 자신의 삶을 어떻게 정의 내리고, 어떻게 재현되기를 원하였으며, 초상화와 어떤 시선의 협상을 하였는지를 의미화 한다. 아울러 그것은 여성 섹슈얼리티의 한 측면을 강력한 힘으로 증언하는데, 이성애 실천 가운데 말소 되지 않는 동성애적 욕망의 존재가 그것이다. 그것은 마지막 장면에서 가장 ‘영화적인’ 방식으로 전달된다. 비발디의 음악을 매개로 한 엘로이즈의 얼굴 클로즈업은 기억의 한 챕터에 넣어두었던 여성성애의 주이상스의 현현(顯現)이다.

그녀를 국제적인 영화 신(Scene)에 확실하게 각인시킨 <타오르는 여인의 초상> 이후 쉘린 시아마는 후속작 <쁘띠 마망> (Petite Maman, 2021)으로 우리를 찾아왔다. 어린 소녀가 할머니의 유품을 정리하기 위해 찾은 할머니의 집에서 어린 시절의 엄마를 만나 우정을 쌓는 이야기이다. 그녀가 성장 서사의 장점으로 언급했던 자연주의, 신체적인 변화, 판타지까지 모든 것이 녹아 있는 영화이다. 그런데 지금껏 집중했던 소녀들, 혹은 또래 여성들의 관계의 연대기가 이 영화에서는 세대 간

여성의 연대기로 확장된다. 앞서 언급했듯이 켈린 시아 마는 가장 주목받는 현재진행형의 감독이다. 앞으로 그녀의 작품 세계와 창의적 대화를 주고받는 담론들이 더 많이 생산되기를 기대한다.

### References

- [1] S. Y. Lim, "The Girls We Loved," *Cine 21*, [http://www.cine21.com/news/view/?mag\\_id=94902](http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=94902)
- [2] B. Tobias, Ronald, S.M. Kim (trans), *20 Master Plots and How to Build Them*, Pulbit, 2015.
- [3] Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*, New York: Routledge, pp. 47-57, 1988.
- [4] Tyson, Roys, *Critical theory today. 2/E*, Alpi, pp.36-38, 2012.
- [5] Burger, Jhon, M. Choi(trans) *Ways of Seeing*, Youhwadang Publishers, pp. 53-55, 2017.
- [6] Burger, Jhon, M. Choi(trans) *Ways of Seeing*, Youhwadang Publishers, p. 65, 2017.