

## 자기반영적 파운드 푸티지 필름

- I. 들어가며
  - II. 시각예술에서의 '발견'
  - III. 자기반영성과 파운드 푸티지 필름
  - IV 파운드 푸티지 필름의 방법론
- 참고문헌  
ABSTRACT

서영주

### 초 록

오늘날의 급변하는 매체환경 속에서 파운드 푸티지 필름메이킹은 영화를 포함한 시각예술 분야에서 주목받고 있는 영상제작 방식이다. 기존의 필름 푸티지들을 전유하여 새로운 의미와 맥락을 만들어 내는 파운드 푸티지 필름은 영화 스스로 자신의 매체를 검토하고 성찰하는 자의식적 장르이다. 본 논문에서는 파운드 푸티지 필름에서 중요한 지점을 담당하는 발견의 의미를 규정하고 그 기원을 원시 시대의 예술적 충동에 이어 다다와 초현실주의의에서 찾았다. 또한 파운드 푸티지 필름의 중요한 특징을 자기반영성으로 보고 이를 파운드 아트와 연계하여 논의를 진행시켰다. 덧붙여 유희적이거나 도발적으로 환영주의적 예술의 허점과 결함, 그리고 봉합 자국에 주의를 환기시키며 스스로를 드러내는 모더니즘적 자기반영성의 특징을 고찰하고, 파운드 푸티지 필름메이커들이 취하였던 다양한 방법들 중 세 가지 방식을 축으로 텍스트 분석을 하였다. 이는 첫째, 필름의 물질적 구조를 드러내어 환영성을 폭로하고 탈신비화 시키는 방식, 둘째, 소멸되어가는 셀룰로이드의 유한성을 강조하여 필름의 물질성과 역사성을 환기시키는 방식, 셋째, 시간 구조를 변형시킴으로써 과거의 기록과 기억에 관여하며 새로운 지각을 환기시키는 방식들로 나누어 제시되었다. 셀룰로이드가 역사적, 예술적 매체로 보존되어야만 하는 작금의 시기에 필름을 재사유하고 재생산하는 자기반영적 파운드 푸티지 필름에 대한 고찰은 시각매체연구에서 필요한 작업이 될 것이다. 시네마와 미술의 경계에 서있는 파운드 푸티지 필름에 대한 본 연구가 과거와 이어져있는 우리의 현 위치를 성찰하고 영상 문화를 이해하는데 부분적으로나마 도움이 되기를 기대한다.

주제어 : 파운드 푸티지, 자기반영성, 파운드 아트, 셀룰로이드

## I. 들어가며

파운드 푸티지 필름메이킹(found footage filmmaking)은 기존의 푸티지들을 전유하여 새로운 의미와 맥락을 만들어내는 제작 방식이다. 이는 필연적으로 자신의 매체 스스로를 성찰하는 자기 반영성<sup>1)</sup>을 지니고 있으며, 영화의 구성요소에 대한 존재론적 질문을 던진다. 디지털 매체의 급속한 확장과 인터넷을 통한 이미지 범람, 편집 소프트웨어와 카메라 기술의 발전은 오늘날의 영상 예술에 상당한 변화를 가져왔다. 이 중 파운드 푸티지 필름메이킹은 1980년대 이후 더욱 역동적으로 이루어지고 있으며, 이들의 방법론은 영화와 시각예술 양쪽 모두에서 주목을 받고 있다.<sup>2)</sup> 원본의 의미를 재해석하거나, 셀룰로이드와 비디오, 디지털 이미지 등 매체적 특성을 성찰하거나, 전통적 시네마의 고정관념과 장치들을 드러내거나, 매스미디어의 속성을 폭로하거나, 정치적 주장을 펼치거나, 시적인 서정성을 만들어 내는 등 그 목적은 다양

---

1) 로버트 스태프, 오세필, 구중상 역, 『자기 반영의 영화와 문학』 한나래, 1998, pp.11-20.

자기반영성(self-reflexivity)을 따르는 소설, 희곡, 영화는 문학 및 영화 관습들에 의문을 던지고, 매혹으로서의 예술과 결별하며, 또한 텍스트 구축물로서 스스로의 인공성을 강조한다. 즉, 예술이 투명한 커뮤니케이션 매체이자 세상을 향한 창문이며, 공로를 따라 유유히 걸어가는 거울이 될 수 있다는 전제를 뒤집어 버린다. 문학 및 영화 생산의 특정 수단들을 표면에 드러내기 위하여 내러티브의 단절, 작가의 개입, 에세이적인 방만함, 파격적인 스타일 실험들의 전략을 사용하며, 그림으로써 허구 및 허구에 대한 우리의 믿음을 탈신비화 시키고, 이러한 탈신비화를 새로운 허구의 재료로 삼는다.

2) Glöde, Marc, "A Different Re-Discovery of Something (Lost) - The Dynamics of Found Footage Film After 1990", *Found Footage: Cinema Exposed*, Amsterdam University Press, 2012. p.107.

파운드 푸티지에 대하여 지난 20년간 필름과 예술 사이의 관계에서 도출되고 자라나고 있는 질문은 많은 출판물과 전시에서 논의되고 있다. 로스앤젤레스에서 열린 "1945년 이후 거울-예술과 필름의 넓은 장(Hall of Mirrors-Art and Film since 1945)" 로부터 지속되어지는 런던의 "스펠바운드(Spellbound:매혹)", 아인트호벤(Eindhoven:네덜란드 남부 도시)의 "시네마 시네마(Cinema Cinema)", 라이프치히(Leipzig:독일 중동부 도시)의 "무빙 이미지(Moving Images)", 뉴욕의 "빛속으로(into the Light)", 비엔나의 "X-스크린(X-Screen)", 파리의 "이미지의 운동(Le Mouvement des images)" 과 베를린의 "프로젝션의 기법(Die Kunst der Projektion)" 은 가장 중요한 예들 중 몇 개이다.

하지만 공통적으로 자기반영적 성격을 지닌다. 이는 셀룰로이드에서 디지털로 급변하고 있는 매체 환경 속에서 무빙이미지가 스스로를 성찰하고자하는 필연적 결과로 보인다. 때문에 동시대의 파운드 푸티지 필름 제작에서는 셀룰로이드 필름 외에도 텔레비전과 비디오, 그리고 인터넷에서 수집된 이미지들을 확장적으로 사용하며, 재료적인 측면에서 거의 무한에 가까운 풍요로움을 지닌다. 이들은 홈 무비에서 헐리우드 고전 영화, TV 방영물에서 사회 정치 문화 역사적 다큐멘터리, 교육용 영상물과 광고, 인터넷 이미지 등 무척이나 방대하다.

필름에 기입된 역사의 흔적과 기억을 다시 읽도록 하는 파운드 푸티지는 방법론적으로도 다양하다. 리듬을 빠르거나 느리게 조절하거나, 새로운 연결과 병치를 만드는 등의 편집 외에도, 재촬영하여 확대 또는 축소시키거나, 화학적 처리를 가하여 또 다른 텍스처를 만들어내거나, 새로운 사운드트랙, 문자 등을 첨가하는 등의 방법을 통해 새로운 지각과 의미를 생산해낸다. 이렇게 재창조된 파운드 푸티지 필름은 원본의 내러티브 구조를 해체시키고, 이미지의 다른 컨텍스트를 탄생시키며, 시네마의 상투적 장치들을 폭로하고, 원본에 기입된 내재적 힘을 드러낸다. 간추려 말하자면, 어떻게 제시되느냐의 형식에 따라 파운드 푸티지 필름은 새로운 문맥을 탄생시킨다. 이러한 전개들은 전복적, 대안적 전통이라는 폭넓은 주제를 다루게 된다. 이들은 자연주의적 환영성을 구축하기를 거부하고 탈내러티브, 탈신비화 전략을 취하게 된다.

본 논문에서는 시각예술로서의 파운드 푸티지 필름에서 중요한 지점을 담당하는 ‘발견’의 기원을 원시시대의 예술 충동과 모더니즘 예술에서 찾고 이를 규명하고자한다. 이어 포스트모더니즘 시대에까지 핵심 개념으로 일컬어지는 영화의 자기반영성의 계보를 살펴보고 이와 연관된 파운드 푸티지 필름의 역사적 흐름을 살펴볼 것이다. 마지막으로 작품 스스로가 자신의 매체적 특성 자체를 탐구하는 모더니즘적 배경 하에서 채택되었던 방법론을 다룰 것이다. 이는 첫째, 필름의 물질적 구조를 드러내어 환영성

을 폭로하고 탈신비화 시키는 방식, 둘째, 소멸되어가는 셀룰로이드의 유한성을 강조하여 필름의 물질성과 역사성을 환기시키는 방식, 셋째, 시간의 수축과 팽창을 통해 영화적 기억에 관여하며 현재와 이어지는 과거에 대한 새로운 지각을 탐구하는 방식들로 나뉘어 제시될 것이다. 본고에서 다루는 텍스트들은 대부분 셀룰로이드 작품들을 중심으로 이루어짐을 밝혀둔다.

## II. 시각예술에서의 ‘발견’

### 1. 파운드 아트

고생물학자 안드레 르루와-그란(Andre Leroi-Gourhan)에 의하면 인류의 예술적 충동은 네안데르탈 문화까지 거슬러 올라간다. 기원전 30,000경 남유럽 동굴에서 발견된 동굴벽화 이전, 인류의 조상들은 그들의 거주지에 특이한 돌이나 화석, 광물들을 모았다. 이 수집물들에게는 어떤 실용적 목적도 없었으며, 단지 ‘발견’에 가치를 부여하였다. 이는 인류 최초의 예술적 행위가 장식이나 제작이 아니라, 무언가를 발견하고 의미를 부여하며 수집하는 것이었다는 사실을 보여준다.<sup>3)</sup>

이러한 예술의 발견과 수집의 역사적 전통은 1910년대 중반 다다(dada)에서 다시 출현한다. 다다이스트의 반예술(anti-art)에서 기원을 찾을 수 있는 현대 미술이 일상에서 발견된 재료들의 사용을 통해 예술의 가치와 본성에 대한 질문을 제기한 것이다. 대표적인 다다이스트인 마르셀 뒤샹이 공산품으로 제작된(ready-made) 남성용 변기에 “R.뮈트(R.Mutt)”라고 서명한 후 “샘(Fountain)”이라 명명한 작품을 전시장에 출품하여 충격을 가져온 1917년 이후, 천재적인 창의성과 이상적인 아름다움을 추구하던 전통적인 예술관은 종말을 선고했다. 뒤샹의 전복적인 실천 이후 어떤 것도 예술이 될 수 있었으며, 이는 20세기 예술에 많은 논란을 불러일으켰다. 또한 예술계의 새로운 담론인 파운드

---

3) Gunning, Tom, "Finding The Way - Films Found on a Scrap Heap", *Found Footage: Cinema Exposed*, Amsterdam University Press, 2012. p.51.

아트(found art)를 제시하는 계기를 만들었다. 더 나아가 많은 파운드 푸티지 필름은 부분적으로 뒤샹의 레디메이드에서 영감을 받았다고 할 수 있다. 파운드 푸티지 필름에 사용된 재료들은 이 필름메이커들에 의하여 촬영되지 않았으며, 심지어 이렇게 사용되리라 의도치 않았던 것들이다.

이후 다다의 전통을 이어받은 초현실주의자들은 예술적 전통에 대하여 파괴적이고 전복적이었으며, 예상치 못한 경험과 우연한 조우를 추구하였다. 이러한 초현실주의 운동의 중심에 있었던 앙드레 브레통(Andre Breton)은 사물이 원래의 기능에서 벗어나 발견한 사람에 의해 제 3의 의미를 생산할 수 있음에 주목하였다. 예를 들어, 그는 파리의 한 장터에서 기시감이 드는 물건을 수집하고 명명하였다. 이후 파운드 아트는 아상블라주(asmblage), 포토몽타주에 이어 개념미술의 흐름 속에서 맥을 이어가며, 탈장르적이며 탈신화적인 현대미술의 실험에서 면면히 발견되고 있다.

파운드 아트의 전통은 단지 니힐리스트들의 전복적인 제스처어만이 아니라, 가장 근본적인 예술적 각성과 충동을 회복시키는 행위이다. 이는 세계와 물질들과의 화해이며 협력이다. 원래의 재료들에 가공과 재배치가 이루어지더라도 오브제의 원천이 명확히 남아있기 때문이다. 이는 만든이와 원재료(original object/material)들 사이의 상호존중이다. 이러한 감각이 파운드 아트에서는 핵심적이며, 이러한 원본에 대한 존중과 재발견은 파운드 푸티지 필름에도 적용된다.

## 2. 파운드 푸티지 필름

파운드 푸티지의 필요조건에 대하여 정의하는 일은 그 방법론의 방대함 때문에 쉽지 않다. 어떤 파운드 푸티지 필름메이커들에게는 ‘발견된’ 필름이어야만 한다는 사실이 매우 중요하다. 그들에게는 파운드 푸티지 필름의 재료는 다락이나 장터, 쓰레기통에서 우연히 습득된 필름이어야만 한다. 켄 제이콥스(Ken Jacobs)는 그의 <퍼펙트 필름(Perfect Film)>(1986)의 재료를 뉴

옥 거리의 고물상에서 발견하였고 이를 그대로 복원하여 전시하였다. 이는 말콤 X의 암살을 다룬 텔레비전 뉴스이며, 그가 부여한 제목에 함의되어 있듯이 발견된 필름의 미학을 극단적으로 제시하고 있다. 제이콥스는 “이 필름은 그 자체로 완벽하다. 나는 단지 발견한 것이 아니라 이를 알아보고 이것의 완벽함을 선언하였다” 라고 말했다.<sup>4)</sup> 그러나 많은 필름메이커에게 이는 지나치게 한정적인 조건이다. 파운드 푸티지 필름의 재료는 반드시 무엇을 발견할지 모르는 상태에서 찾다가 만나게 되는 조우이어야만 하는가? 그렇다면 ‘발견된’ 의 의미는 ‘무작위’ 로 채택됨을 뜻하는가? 그렇다면 TV를 보며 우연히 맞닥드린 이미지들과의 차이는 무엇인가? 더 나아가, 모든 필름메이커는 언제나 그들의 흥미와 의도에 따라 재료를 선택한다. 이런 관점에서 재료를 찾아가는 행위는 결국 사용하고자 하는 어떤 것을 의식적으로 발견하고자 하는 과정이다. 그러므로 파운드 푸티지 필름에서 ‘파운드(found)’ 는 다른 사람에 의해서 촬영된 이미 존재하는 재료를 어떻게 사용하느냐에 대한 상대적인 개념이며, 이들을 통해 어떻게 새로운 관점을 제시하는가이다.

파운드 푸티지 필름메이커들 중 순수주의자는 단지 발견된 필름 조각(fragment)을 사용하는 것만으로도 충분하다고 믿는다. 원본 필름이 다른 시대에 다시 재사용됨은 그 자체가 또 다른 새로운 의미를 창출시키기 때문이다. 그러나 대체적인 파운드 푸티지 필름 커뮤니티에서는 추가된 무언가가 첨가되어야한다고 믿는다. 원본 푸티지가 그대로 의미를 유지하며 사용되는 것은 컴필레이션(compilation) 필름으로써 다소 혁신이 부족한 전통적 다큐멘터리 테크닉에 가깝다고 여기며, 이를 파운드 푸티지 필름과 구별한다.<sup>5)</sup>

파운드 푸티지 필름메이커들은 다양한 방법으로 원본 푸티지에 새로운 숨을 불어넣는다. 서로 다른 필름 푸티지를 병치(juxtaposition)시키거나, 속도를 조절하거나, 재촬영하여 재프

---

4) Gunning, Tom, 앞의 책, p.51.

5) Guldemond, Jaap, 앞의 책, p.10.

레이밍(reframing)을 하는 외에도, 화학적 처리를 가하여 다른 텍스처를 만들거나, 새로운 사운드트랙, 음악, 문자 텍스트, 자막 등을 첨가하는 등은 탈/재코드화를 위해 자주 쓰이는 방식이다. 많은 파운드 푸티지 필름에서 원본의 내러티브 구조는 해체되고, 이미지는 원본의 맥락에서 제거되어 재조직되고, 대체된 사운드 층위에는 새로운 의미가 첨가된다. 또한 시네마의 상투적 장치가 폭로되고, 매체 자체가 가지는 내재된 힘과 물리적 성질이 새로운 함의를 발생시킨다. 어떻게 제시되느냐에 따라 파운드 푸티지 필름은 새로운 맥락을 탄생시킨다. 이러한 전개들은 전복적, 대안적 전통이라는 폭넓은 주제를 다루게 되며, 환영주의를 거부하고 대신 자기반영적이거나 이야기 초월적인 탈신비화 전략을 지니게 된다.

### Ⅲ. 자기반영성과 파운드 푸티지 필름

모든 예술은 환영주의와 자기반영성 사이의 영원한 긴장 관계를 통해 발전해왔다. 모든 예술적 재현은 스스로 현실임을 자처할 수도 있고, 아니면 재현으로서 스스로의 지위를 솔직하게 시인할 수도 있다.<sup>6)</sup> 환영적 예술이 시공간적으로 통일된 인상을 주려고 노력하는 반면, 파운드 푸티지 필름은 유희적이거나 도발적으로 환영주의적 예술의 허점과 결함, 그리고 봉합 자국에 주의를 환기시키며 스스로를 드러낸다. 자기반영성은 예술이 투명한 커뮤니케이션 매체이자 세상을 향한 창문이며 거울이라는 전제를 뒤집어버린다. 미국의 모더니즘 미술이론가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)에 의하면 다른 예술과 구별되는 회화의 특징은 평평한 2차원의 표면에 물감을 바른다는 것이다. 사실적인 재현을 추구하던 전통적인 회화는 20세기 모더니즘을 맞아 회화 매체의 본질적인 특성을 탐구하며 자연주의적 전통에서 벗어나 회화적 진실 즉, 캔버스의 평면성과 색채에 주목하기 시작하였

6) 로버트 스템, 오세필, 구종상 역, 앞의 책, p27

다. 이러한 변화의 중요한 계기로는 사진술의 탄생을 들 수 있다. 카메라에 의한 현실의 광학적 복사 능력에 대응하여 리얼리즘을 추구하던 전통적 회화는 회화만이 할 수 있는 전략을 찾아간 것이다. 이때부터 회화는 회화가 고유하게 지니고 있는 속성인 캔버스와 물감의 관계, 즉 자신의 매체를 소유하는 자기반영적 성격을 지니게 된다. 이렇게 자신의 매체를 소유하는 자기반영적 경향은 새로운 매체(new media, 여기서는 사진술)가 도입되면서 기존의 매체(old media, 여기서는 회화)가 스스로의 본질적 속성을 성찰하게 되는 필연적 과정이다.

영화의 역사에서 자기반영적인 움직임의 기원은 초기 유럽 아방가르드에서부터 찾을 수 있다. 1896년 영화의 탄생 이후 초기 영화들이 지녔던 움직임에 대한 근원적인 매혹, 즉 탐 거닝(Tom Gunning)이 초기 영화에서 발견한 매체에 대한 경이감은 시간이 지남에 따라, 그리고 내러티브 구조가 확립되면서 점차 약화되었다.<sup>7)</sup> 그러나 이는 순수한 형태의 이미지의 움직임을 다루는 아방가르드 영화를 통해 이어졌다. 1920년대 유럽에서는 이야기 구조를 전달하지 않으며 조형적 운동성을 강조한 추상 애니메이션이 비킹 에겔링(Viking Eggeling), 발터 루트만(Walter Ruttmann), 한스 리히터(Hans Richter), 오스카 피싱거(Oskar Fischinger)등에 의해 제작되었다. 또한 러시아 필름메이커인 지가 베르토프(Dziga Vertov)는 그의 영화 <카메라를 든 사나이(The Man with a movie camera)>(1929)에서 연극과 문학으로부터의 해방을 주창하며 순수한 지각 활동을 유도하는 영화를 지향하였다. 다시 말해 이는 영화 언어에 관한 영화인데, 대개의 영화에서 은폐하려는 영화적 생산 수단들을 공개하고 영화의 재현 행위와 창작 과정을 보여 줌으로써 스스로의 인공성을 강조한다. 이러한 비환영적, 탈신비화적 전략은 1940년대에서 50년대에 이르는 미국의 아방가르드 필름들과 이후의 구조영화에서 꾸준히 발견된다. 이들은 빛에 반응하는 물질인 필름이 연사되며 이루어내는 연속적

---

7) Gunning, Tom, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", *Wide Angle* 8, no 3-4 (1986), pp.63-70



인 이미지의 긴장관계에 주목하였다. 여기서 필름은 영화에서 가장 기본적인 물질이다. 디지털 시대 이전에는 필름의 물성을 다루는 촉각적 체험이 필수적인 필름메이킹 과정이었다. 이들을 직접 만지고, 빛에 비추어보고, 자르고, 붙이는 과정은 외과의가 신체를 해부하고 들여다보는 그것과 유사하며 자기성찰적이고 자의식적이다.

필름메이커들이 기존에 있는 푸티지들을 재활용하는 행위는 영화 역사의 초창기부터 시작되었다. 에디슨 회사나 빠떼 프레르(Pathe Freres) 등의 초기 영화사들은 이미 상영되었던 필름들을 재사용하였으며, 헐리우드의 많은 스튜디오들은 그들이 제작한 것 뿐 아니라 다양한 고전시대 필름 푸티지들을 수집하는 자료실을 유지하였다. 실제로 헐리우드 B급 영화들 중 일부는 세르게이 에이젠슈테인(Sergei Eisenstein)이나 프리츠 랑(Fritz Lang)의 영화 일부를 사용하기도 하였다. 이렇게 필름을 재활용을 했던 시절에는 기존의 푸티지를 사용했다는 사실을 숨겼으나 이후의 파운드 푸티지 필름들은 그들이 다른 필름을 차용했다는 사실을 의도적으로 강조하고 드러낸다. 더 나아가 차용한 푸티지가 원본 필름으로부터 새로운 의미와 문맥을 만들어가길 원했다.

파운드 푸티지 필름에서 중요하게 사용되는 것은 물론 몽타주이다. 몽타주는 1920년대 러시아에서 발전한 편집 이론이다. 레프 쿨레쇼프(Lev Kuleshov)의 모주킨(Mozhukin) 실험은 편집의 효과를 증명하기 위한 유명한 예이다. 이는 파운드 푸티지 필름의 출발을 알리는 계기로 볼 수도 있다. 쿨레쇼프는 이미 촬영된 무비스타 모주킨의 얼굴 클로즈업 푸티지와 죽은 아기, 수프가 담긴 접시, 나신의 여자를 이어 배치하는 실험을 하여, 이렇게 병치된 편집이 각각 다른 의미-슬픔, 배고픔, 성적유혹-를 생산한다는 것을 발견하였다. 이는 영화 특유의 시공간 구축 방식을 통한 이야기 전달법이 되었고, 현재 지배적인 영화의 미학적 초석이 되어버린 관행을 만들었다. 즉, 그것은 내적인 통일성 및 시공간적 연속성으로 특징지어지는 허구 세계의 구축이다. 연속성의 관습은 단선적인 이야기, 그럴듯한 인과 관계, 그리고 심리

적 리얼리즘을 의미한다. 영화가 리얼리즘적 정서의 힘과 허구적 권위를 획득할 수 있었던 것은 바로 이런 몽타주를 통해서였다.

이러한 몽타주는 컴필레이션 다큐멘터리에서도 공통적으로 사용되었지만, 이미 존재하는 필름 푸티지를 재활용하였다는 조건 때문에 파운드 푸티지 필름에 속하기에는 무리가 있다. 앞서 말했듯이 파운드 푸티지 필름은 기존의 쇼트들의 재활용을 넘어 예상치 못한 효과와 맥락을 발생시켜 허구에 대한 우리의 순진한 믿음을 탈신비화 시키고 전복적이기를 선호하기 때문이다. 이러한 기준에서 최초의 파운드 푸티지 필름메이커는 조셉 코넬(Joseph Cornell)이다. 그는 아상블라주 기법을 그의 인스톨레이션과 영화 두 영역에서 성공적으로 활용하였다. 코넬은 장터나 고물상에서 발견한 골동품이나 오래된 사진, 책자들을 하나의 상자에 배치하는 방식으로 알려진 미술가이다. 그는 이러한 전략을 영화에도 도입하였고 이렇게 만들어진 <로즈 호바트(Rose Hobart)>(1936)는 ‘뜻밖의 행운(trouvailee)’에 의해 만들어진 파운드 푸티지 필름의 좋은 예이다. 코넬은 뉴저지의 한 고물상에서 발견한 1931년의 저예산 영화 <보르네오의 동쪽(East of Borneo)>로부터 여배우 로즈 호바트가 등장한 장면을 발췌하여 재편집하였다. 코넬은 로즈 호바트라는 스타 여배우에 대한 개인적 욕망을 드러내며, 그녀의 몸짓과 표정이 담긴 장면을 병치시켜 애로틱하고 신비스런 분위기를 만들어냈다. 또한 코넬은 연관성 없는 과학용 자료 필름 쇼트를 추가하여 원본에 있었던 내러티브 구조를 해체하였으며, 원본에 있던 사운드와 대사를 제거하는 대신 네스터 애머럴(Nestor Amaral)의 “브라질에서의 휴가(Holiday in Brazil)”라는 이국적인 재즈를 첨가하여 멜랑콜리하고 신비스런 욕망의 풍경을 자아냈다.<sup>8)</sup>

또 다른 파운드 푸티지 필름메이커의 대부로 일컬어지는 부르스 코너(Bruce Corner)는 <영화(A Movie)>(1958)에서 관련성이 없는 푸티지들-서부영화에서부터 자동차 경주나 핵폭발 장면, 전

---

8) 서현식, 「카메라를 버린 사람들」, 『영화연구』, Vol.30(2006), pp.144-5.

쟁을 다룬 뉴스릴과 제3세계 여성의 이미지, 영화의 끝장면(The End) 등-을 병치시켰다. 이러한 재배열은 원본으로부터 탈맥락화시키는 동시에 흥미로운 감각과 다른 독해를 불러일으킨다.



그림 1. 조셉 코넬 <로즈 호바트>



그림 2. 부르스 코너 <영화>

이렇게 연속성의 관습에 대한 일련의 게릴라식 공격은 영화적 리얼리즘이 감추었던, 혹은 은폐되었던 규칙들을 직접적으로 명시하는 셈이 된다. 또한 변증법적 효과로 이루어지는 제 3의 의미를 획득하며 인류의 폭력적 역사와 종말의 뉘앙스를 전달한다.

이러한 관습적 시퀀스의 전횡에 대항하여 끝없는 투쟁의 몽타주 효과를 사용한 컨템퍼러리 필름메이커로 독일 태생의 마티아스 뮐러(Mattias Muller)를 들 수 있다. 그는 잘 알려진 장편영화를 정교하게 재편집하여 구성된 복잡한 인스톨레이션 작업을 함께 하곤 한다. 그의 관심사는 영화적 고정관념(cinematic stereotypes)과 헐리우드의 상투성(Hollywood cliches)을 폭로하는 것이고, 다른 한편으로는 이미지의 권력과 발견된 이미지가 제공하는 새로운 의미의 가능성에 대한 성찰이다. 뮐러는 그의 1990년 작품인 <홈 스토리(Home Stories)>에서 라나 터너(Lana Turner), 티피 헤드런(Tippi Hedren), 도로시 멜론(Dorothy Malone), 그레이스 켈리(Grace Kelly) 등 헐리우드 여배우들의 얼굴, 몸동작, 공간을 가로지르던 방법들 -걱정스럽게 침대에서 나오거나 들어가거나, 문을 열거나 닫거나, 또는 드라마틱하게 창문 밖을 응시하는 등- 을 섬세하게 배열하였다. 이 몽타주는 주류 헐리우드 영화들이 전통적으로 사용하는 장면들을 시각적이

고 청각적으로 강화시키면서, 관객으로 하여금 물러에 의해 재발견된 무빙이미지를 감상하도록 촉발한다. 즉, 영화에서 반복적으로 소비되어지는 이미지들을 제시하고, 비연속성을 표면에 내세우며, 탈신비화 시키는 동시에, 이렇게 다시 발견된 이미지들에서 가려져있는, 또는 상실된 이미지의 역사에 대한 질문을 불러일으킨다. 우리는 필름에서 무엇을 보고 무엇을 기억하는가? 무엇을 잃었고, 무엇을 재발견하는가?

#### IV. 파운드 푸티지 필름의 방법론

##### 1. 시네마 구조의 노출

필름 비평가 프레드 캠퍼(Fred Camper)는 1966년 조지 랜도우(George Landow)가 제작한 <모서리글자, 스프라켓홀, 먼지들 등이 나타난 필름 Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc>(1966)을 뒤샹의 파운드 오브제와 비교하였다.<sup>9)</sup> 이는 6분가량의 중국 의상을 입은 소녀가 반복되는 테스트용 필름 조각으로, 현상소에서 색 보정을 위해 찍은 것으로 보인다. 붉은 색 중국옷을 입은 백인 소녀는 포즈를 취한 채 스크린의 왼쪽 편에 위치하고 필름 롤에 찍힌 이스트만 코닥 상표와 스프라켓홀 등은 오른쪽에서 반복적으로 보여진다.



그림 3. 조지 랜도우 <모서리글자, 스프라켓홀, 먼지들 등이 나타난 필름>

9) Gunning, Tom, 앞의 책, p.50.

이는 단지 랜도우 자신이 직접 찍지 않은 푸티지일 뿐만 아니라, 현상소 기술자만이 보도록 만들어진 테스트용 필름 조각이다. 즉, 대중 상영을 목표로 만들어진 필름이 아닌 것이다. 랜도우는 이 원본을 옵티컬 프린트하여 짧은 푸티지가 반복되도록 했을 뿐 아니라, 필름스트립의 전체, 즉 스프라켓홀(퍼포레이션), 필름 모서리에 찍힌 글자들 등 필름을 영사할 때 정상적으로는 보이지 않아야 하는 부분들을 보여주었다. 게다가 필름 표면의 먼지와 스크래치 등 일반적으로 필름의 결함으로 일컬어지는 것들이 그대로 노출시킨다. 이런 모든 장치들이 필름의 물질적 구조, 즉 이 필름이 테스트용으로 제작된 제품이라는 것을 그대로 드러내고 있다. 이는 뒤상이 기성품을 전시장에 놓아두었던 사건과 비유할 수 있으며, 이미지의 구성성분을 폭로하여 관람성에 대한 급진적인 시각을 제공한다. 더 나아가 잊혀지고 감추어졌던 영화의 순수한 본질적 측면들에 대한 독해를 촉발한다. 랜도우의 필름은 한편 유머러스하지만 동시에 관객의 기대를 일정 부분 저버리고 있다. (일설에 의하면 이 영화가 처음 상영될 때 과격한 관객의 난동으로 영사가 중단되었다고 한다.) 그러나 이 필름은 신선한 발견의 감각을 불러일으킨다. 이는 무작위적인 해프닝 이상의 것으로, 전통적 영화가 만들어내는 환영성을 파괴하고, 관객이 영화적 환영의 창출에 있어서 공모자라는 사실을 폭로하며, 허구를 만드는 기술적 과정을 드러내어 전복적 탈신비화와 결합된다.

어떤 파운드 푸티지 필름메이커들은 필름에 변형이나 조작을 가하는 것을 엄격하게 제한하며, 최소의 행위를 가하여 그들이 발견했을 당시와 거의 변화가 없도록 한다. 그러나 적극적인 편집과 화학적 처리, 재촬영하거나 새로운 사운드트랙을 첨가하는 등 그들의 의도에 따라 많은 변형을 가하는 필름메이커들도 있다. 오스트리아 필름메이커 피터 체르카스키(Peter Tscherkassky)는 역사에서 잊혀진 필름이나 오래된 초기영화에 주목하며, 이들 이미지를 플레이별로 증류하여 필름의 본질적 성격을 드러내고자했다. 그는 수작업으로 필름을 현상했을 때 불규칙하게 반복

되는 복잡한 패턴을 사용하여 고립된 시각, 고립된 인물, 고립된 배경이나 사물들을 포착한다. 그의 이러한 방식은 필름의 프레임이라는 물질적 기반, 그리고 이러한 공간적 단위가 간헐적으로 연동되면서 형성하는 시간과 이미지의 관계를 보여준다. 또한 필름 재료들 자체를 콜라주하거나 겹쳐놓거나 영사의 속도와 방법을 조절함으로써 필름과 시네마의 환영 구조를 드러낸다.

체르카스키의 1997-1998 필름 <도착L'Arrivee(The Arrival)>은 이 분여 가량의 즉흥연주 같은 작품이다. 이 짧은 필름에서는 세련된 광고의 한 장면처럼 기차가 도착하고 로맨틱하고 감성적인 분위기의 연인이 만나 뜨겁게 포옹한다. 그러나 이런 드라마틱한 동작은 정상적인 필름을 상영할 때 보이지 않는 필름의 외화면, 즉 필름의 물질적 구조물인 프레임의 구성과 스프라켓홀, 가장자리에 있는 사운드 트랙, 스크래치와 먼지들이 다채롭게 등장하여 기차역의 연인에게로의 몰입하는 것을 방해한다. 이는 앞서 언급한 랜도우의 필름을 연상시키기도 하지만 그 효과는 다르다. 랜도우의 확장된 프레임은 조용하고 거의 명상적인 반복적 리듬으로, 관습적으로 필름을 감상하는 방식으로부터 거리를 두게 하는 반면, 체르카스키의 이미지는 불안정하고 역동적이며 긴박하다. 그는 우리의 눈에 익은 상투적인 장면을 사용하여 로맨틱한 감정을 자동적으로 연상시키면서도, 혼란스러운 필름 프레임들의 운동과 침략적인 스프라켓 홀과 사운드 트랙의 개입을 통해 프레임 안의 서사적인 이미지를 압도시킨다.

이러한 형식은 원본 푸티지를 완전히 제거하지도 변형시키지도 않는다. 그러나 원본 푸티지는 스크린 위에서 일반적으로 보여지면 안되는 속도와 방식으로 노출된다. 이는 셀룰로이드에서의 프레임들간의 간격, 이미지 형성의 구조를 보여준다.

<외부 공간Outer Space>(1999)에서는 체르카스키의 이러한 실험이 더욱 강화된다. 우연히 구입한 헐리우드 공포영화 <실체The Entity>(1981)의 필름 푸티지를 사용한 이 작품은 전복적인 프레임의 구성과 빛의 효과를 통해 폐쇄공포를 유발한다. 그는 경매에서 구입한 35mm 필름 스트립을 수작업을 통해 다양한 방법으로



그림 4. 피터 체르카스키 <외부 공간>

밀착인화 시켰는데, 각각의 프레임을 하나하나 손으로 현상처리한 이 작업은 공포영화 특유의 심리적 불안감을 시각적으로 배가시킨다. 히스테리적으로 움직이는 빛과 흔들리는 필름 스트립 전체, 이탈하는 프레임들은 내용만이 아니라 시각적인 구조의 바탕을 흔들어버린다. 여기에 밀착인화 된 사운드는 프레임안의 가시적 영역과 함께 복사되었는데, 수작업의 불완전성에 의한 결함으로 인하여 기괴한 소리를 만들어낸다. 이는 공포와 매혹을 동시에 발생시키는 기묘한 장치로 작용하여 원본으로부터 완전히 새로운 지각적 체험을 탄생시킨다.<sup>10)</sup>

2010년 제작된 <다가오는 매력들Coming Attractions>에서 역시 체르카스키는 영화의 환영성을 해체하고 공격하면서도 동시에 묘한 매력으로 시선을 사로잡는 그의 스타일을 발전시켰다. 화면 한 가득을 메운 수수께끼같은 여인의 측면 얼굴은 이윽고 정신분열적으로 겹쳐지고 팝프과탈적으로 변화하며 기괴하고도 숨막힐 듯한 속도로 움직인다. 지극히 형식적이면서도 심리적인 뉘앙스를 자극하는 이 작품에서 체르카스키는 필름 이미지의 연금술적인 매혹을 고취시킨다. 이렇게 체르카스키는 필름의 물질성 자체를 발견하여 보여준다. 그러나 오늘날 셀룰로이드 필름은 그 물질적 유한함과 디지털 매체로의 전환으로 인하여 심각한 위기를 맞았다.

10) 서현석, 앞의 논문, p.148

## 2. 셀룰로이드의 물질적 유한성

앞서 언급했듯이 디지털 테크놀로지는 무빙이미지와 관련된 매체에 큰 변화를 가져왔다. 이는 아이러니하게도 필름 아카이브를 촉진시키는 결과를 가져왔는데, 이로써 셀룰로이드 필름을 다시 성찰하고 재해석하는 계기가 되기도 하였다. 파운드 푸티지 필름의 중요한 가치는 시각예술의 역사에서 보존되어야 하는 필름의 고유성과 그 필름을 통해 역사가 해석되는 방식 둘 다에 대하여 질문하고 있다는 것이다. 또한 이들 필름 재료들의 잠재적이고 유한한 물질성은 시간에 의해 침식되고 붕괴되어가기 때문에 더욱 강조되고 있다.



그림 5. 피터 델푸 <서정적 질산염>



그림 6. 빌 모리슨 <데카시아>

필름메이커이자 필름 아카이브에 중요한 역할을 한 피터 델푸(Peter Delpout)는 <서정적 질산염(Lyrical Nitrate)>(1991)을 기획할 당시 필름 역사를 다룬 다큐멘터리를 만들려고 하였다. 그러나 이 작업을 위하여 다양한 종류의 수많은 무성 영화 필름들을 아카이브하며 델푸는 애초의 의도와는 다른 서정적인 영상 시로 <서정적 질산염>를 완성하였다. 그가 사용한 필름들은 낡고 바래고 붕괴되어가는 초기 질산염 필름으로 제작된 단편들, 다큐멘터리, 여행기 등이다. 당시 그가 고대의 유물과도 같은 필름들을 아카이브하며 자주 언급한 말은 “질산염<sup>11)</sup>은 기다리지 않

11) 질산염(Nitrate): 빛이 닿으면 색이 변하는 성질 때문에 초기 영화 필름의 베이스(base)를 구성하는 재료로 사용되었다. 미국의 한니발 굿윈이 1887년 질화면(cellulose nitrate)을 갖는 롤필름을 개발한 데 이어, 2년 뒤에 조지 이스트만은 유연한 질화면의 롤필름을 개발하여 상품화시켰다. 본문에서의 질



는다 (Nitrate can't wait)"<sup>12)</sup> 이었다고 한다. 몇 십년동안 닫혀 있던 필름 캔을 열면 세월에 의해 퇴화된 필름이 가루가 되어 먼지처럼 날아올랐다. 그들은 끈적끈적했고 이미지는 알아보지 못할 정도로 얼룩지고 희미하게 바랬다. 그러나 아주 오랜 시간동안 잠자고 있던 이 필름들에는 과거에 분명히 존재했던 권투 챔피언, 직공들, 선원들, 남장 여성들의 모습과 돌이킬 수 없는 과거, 그리고 잃어버린 지각이 있었다. 델푸는 이들을 들여다보며 시대에 대항하며 투쟁하는 듯한 존재감을 온 몸의 감각으로 느꼈다고 말한다. 이는 그에게 잊을 수 없는 경험이었고 이런 이유로 인하여 <서정적 질산염>의 마지막 시퀀스는 거의 형체를 알아볼 수 없는 필름의 소멸로 끝을 맺는다. 델푸는 이 화염에 그을린 듯한, 한편으로는 스펙터클 하기까지 한 마지막 시퀀스의 이미지들이 참을 수 없이 아름다운 파멸의 모습이며, 영원성의 소망에 대한 정직한 상실을 대표한다고 말했다. 이는 “무엇을 잃고 있는지 보아라” 라고 뚜렷이 경고하는 듯하다.<sup>13)</sup>

셀룰로이드의 쇠퇴와 물질의 불가피한 붕괴, 그리고 소멸에 관한 작품으로 빌 모리슨(Bill Morrison)의 <데카시아(Peter Delpout)>(2002)를 들 수 있다. 모리슨은 필름의 물리적 붕괴(decay) 자체가 작품에서 주된 역할을 수행하도록 하였다. <데카시아>는 정교하게 선택되어지고 세심하게 편집된 필름 조각들의 연속으로 이들은 모두 낡고, 변색되고, 변형되었다. 모리슨에게는 이러한 셀룰로이드의 물질적 유한함이 아름다움의 중심을 차지한다. 이러한 퇴화된 이미지의 탐구는 매체의 물질적 특성을 그 자체로 탐구하는 자기반영적 모더니즘 특성과 관련되어있다. 한편에서는 쇠퇴하고 있는 필름의 몰락을 그대로 드러내는 형상

---

산염은 니트로셀룰로오스(Nitrocellulose 또는 질산염 nitrate) 필름을 의미한다. 이는 휘발성이 극도로 강하고 급속도로 분해되는 단점이 있어 1951년부터 셀룰로오스 아세테이트(cellulose acetate)로 대체되었는데, 이 물질은 상대적으로 휘발성은 적었으나 아주 쉽게 변질되는 성질이 있었다.

12) Delpout, Peter, "An Unexpected Reception - Lyrical Nitrate Between Film History and Art", *Found Footage: Cinema Exposed*, Amsterdam University Press, 2012, p.220.

13) Delpout, Peter, 위의 책, p.223.

에 대하여 지나치게 비판적이라는 비판도 따랐다. 하지만 파운드 푸티지 필름은 21세기에 20세기의 지나간 과거의 필름들을 다루며 과거와 현재가 마술적으로 공존하는 자리배치를 시도한다. 이로써 우리는 거부되거나 망각된 것, 혹은 억압되거나 폐제된 것들이 귀환하도록 한다. 이는 과거의 폐허가 되어가고 있는 듯한 매체를 다시금 들여다보고 시각예술에서 중요한 미디엄으로 역할 하였던 필름의 역사를 보존시켜야한다는 필요성을 환기시킨다. 이제 셀룰로이드는 제도적, 문화적으로 지켜야하는 대상이 되었다.

### 3. 시간구조의 지각적 경험

영화에서의 시간적 매커니즘은 인간 스스로는 지각할 수 없는 시간성의 차원과 대면할 수 있는 가능성을 제시한다. 시간을 팽창 또는 수축시켜 새로운 지각을 환기시키는 이 방식은 파운드 푸티지 필름에서 자주 사용되고 있는 전략중 하나이다. 대표적으로 켄 제이콥스(Ken Jacobs)의 <톰, 톰, 피리 부는 사람의 아들 (Tom, Tom, the Piper's Son)>(1969-1971)은 1905년 만들어진 단편 영화를 재촬영하여 시간을 늘리거나, 어떤 부분들을 반복 또는 확대하거나 하는 방식으로 완성된 2시간짜리 작품이다. 관객은 정지와 운동이 공존하는 팽창된 시간성을 통해 작품의 개념적 구조와 장치를 살살이 살펴보게 됨과 동시에, 명상적 시간의식을 체험하게 된다. 또한 카메라의 기록에 의거한 과거의 지표적 이미지의 관람을 넘어 현재의 시간성과의 접촉을 변화시킨다.

이러한 방법론은 이후 어니 거(Ernie Gehr)의 <유레카 (Eureka)>(1974)에서도 발견된다. 원본은 1906년에 밀 형제 (Mills brother)가 샌프란시스코 대지진 하루 전날 도시를 가로지르는 트램 앞에서 찍은 6분짜리 필름이다. 거(Gehr)는 이 연속 트랙킹 쇼트의 대부분을 원본 그대로 보여주며 열차가 가느다란 공간의 끝을 깊이 타고 내려가도록 하였다. 다만 <유레카>는 원본의 6배가 넘는 38분 동안 지속된다. 거가 오리지널 푸티지를 재촬영하는 방식으로 프레임을 8배가량 늘렸기 때문이다. 원작이

그러하듯이 무성으로 처리된 이 영화는 낮설고 기괴한 시간과 공간의 감각을 불러일으켰다. 백년이 넘게 흐른 거친 입자의 이미지는 지나가는 행인들과 그들의 행동, 거리의 풍광들을 해부하여 정밀조사 하듯 들여다보게 함으로써 현재에서 과거를 다시 읽는 명상적 사유를 촉발시킨다. 이렇게 거는 단순하게 시간을 늘리는 방식으로 우리의 주의를 보다 원본에 집중하도록 유도했다. 그는 원본을 변형시키기보다는 원작이 포함하고 있는 잠재적 본질에 접근하고자 한 것이다. 이러한 방식으로 움직임이 응결된 상태, 즉 영화의 정적인 상태로 돌아간다. 영화의 근본적 출발점이 되는 개별 프레임이 되살아나며, 정적인 이미지들이 오히려 완전한 정적인 상태를 유지하지 않고 진동한다. 이러한 진동은 셀룰로이드 촬영과 영사에서 필연적으로 존재하는 것이고, 빛은 화면상에서 그리고 공기 중에서 먼 과거와 현재를 이어가며 미세하게 변화를 일으킨다. 이는 예술 속에 우발적이며 결정불가능한 지대가 편입되었을 때 발생하는 잠재적 가능성을 보여주는 좋은 사례이다.

<유레카>는 제목에서 발견에 대한 은유적인 경로를 드러낸다. “유레카”는 과학자이자 연금술사였던 고대 그리스 학자 아르키메데스가 고민하던 문제의 해답을 발견하며 목욕탕에서 뛰쳐나오며 외친 전통적인 감탄사로 “알았다!” 라는 뜻의 그리스어이다. 영화의 끝부분에서 “유레카, 캘리포니아(Eureka, California)”라고 적힌 자동차가 지나가는데, 여기서 관객의 발견은 역사의 사소한 부분들을 발견하는 감독 자신의 태도와 관계한다.



그림 7. 어니 거 <유레카>



그림 8. 더글라스 고든 <24시간 사이코>

시간을 팽창시킨 다른 예로 파운드 푸티지 필름의 현대적 아이콘으로 여겨지는 더글라스 고든(Douglas Gordon)의 <24시간 사이코(24 Hour Psycho)>(1993)를 빼놓을 수 없다. 비디오세대 즉, 비디오와 비디오 가게가 그들의 주변에 아주 가까이 있던 고든에게 영화를 감상하는 태도는 과거의 그것과 달랐다. 그에게 영화는 극장에서 정해진 시간에만 볼 수 있는 것이 아니라, 집에서 비디오로 언제나 볼 수 있는, 그리고 원하는 순간과 장면에서 멈출 수 있고, 되감을 수 있고, 프레임 별로 분석할 수 있는 매체였다. 이러한 매체환경의 변화는 고든을 비롯한 신세대 시각 예술가들이 필름과 무빙이미지를 그들의 재료와 기술로 발견시키는 계기가 되었다. 그들은 고급예술(high art)에 대한 반대급부적 저항으로 예술로서의 필름의 잠재력을 사용하였고, 이러한 변화는 컨템퍼러리 예술의 흐름을 바꾸었다.

구조주의 필름을 연상시키기도 하는 더글라스 고든의 <24시간 사이코>는 알프레드 히치콕의 109분짜리 장편영화 <사이코>를 24시간으로 늘린 작품으로, 이는 극장이 아닌 미술관 갤러리의 중앙에 인스톨레이션 방식으로 설치되어 “걸려있는 조각”이 되었다. 시간을 늘린 이러한 형식의 인스톨레이션은 보통의 극장상영과 확연히 달랐다. 관객이 자유롭게 오고 가는 미술관이라는 공간에서 아주 느리게 저속으로 영화를 전시하는 방식은 우리에게 너무나 익숙한 원본의 스토리라인을 약화시켰고, 극장 안에서의 수동적인 관람자 조건을 무력화시켰다. 순식간에 프레임의 이미지들이 운동하는 방식 대신 거의 해부학적 방식으로 필름 이미지를 관찰하도록 하며, 한 번도 본적이 없는 듯한 필름을 감상하도록 작동하였다. 이러한 아이디어는 베를린의 뉴 내셔널 갤러리(New National galerie)의 프로젝트에서 더 멀리 확장되었다. 그는 <5년 주행(5 year drive-by)>에서 존 포드의 <수색자(The Searchers)>를 47일로 늘렸다. 또한 <이유가 있는 죄인의 고백(Confessions of a Justified Sinner)>(1995-1996)에서 비슷한 기법을 사용했다. 두개의 스크린에 시간을 늘린 쇼트의 양화와 음화 이미지를 각각 비추며 영화의 내재된 원리적 법칙을 보여주

었다. 이는 우리가 가지고 왔던 시네마에 대한 기억을 재구성하며 과거와의 연속성과 비연속성 사이에서 우리의 영화적 기억에 관여한다. 또한 생산과 소비의 전통적 관계를 지우고 예술과 비예술, 작가와 창작물에 대한 질문을 던진다.

## V. 나가며

본문에서는 셀룰로이드를 재료로 이들을 재발견하고 재탄생시킨 파운드 푸티지 필름에 대하여 살펴보았다.(다만 더글라스 고든의 작품은 예외로 한다) 결론적으로 성공적인 파운드 푸티지 필름은 영화가 영화 스스로를 사유하는 자기반영적 태도를 통해 현대 관객에게 새로운 지각을 불러일으키는 것이다. 보다 성공적인 사례는 내재된 독창적 미학과 영화적 가치, 기원을 존중하여 원본 재료들과의 대화를 시도하는 것이다. 새로운 컨텍스트를 제공함으로써, 그리고 원본 이미지를 존중함으로써 그들의 숨겨진 목소리를 듣는 것이다. 필름메이커는 재료의 물질성을 존중하고 그들의 본질과 의미를 표면으로 불러일으켜야한다. 또한 발견된 푸티지를 귀한 원석으로 여기고 이를 소중히 다듬을 질료로 여겨야한다. 그들을 과거에서 일으켜 세워 새롭게 탄생시키고 잠재된 영역을 되살리는 진정한 참여는 무빙이미지의 역사를 새롭게 써나가야하는 작금의 시절에 반드시 필요한 작업일 것이다.

소크라테스의 말 “너 자신을 알라”는 문법적, 철학적으로 자기반영성을 지닌다. 또한 데카르트의 “나는 생각한다. 고로 나는 존재한다”의 경우 역시 의식의 회의적 관찰, 즉 의식이 스스로의 의식 작용을 지켜보는 인식론에 관건을 두었다.<sup>14)</sup> 예술적인 측면에 있어서 자기반영성은 문화 생산물이 스스로의 생산과정과 구성요소를 성찰하고자 하는 방식을 말한다. 또한 방법론적 자기검토, 스스로의 조건 및 절차를 다시 읽어내고자 하는 징후이다. 셀룰로이드가 역사적, 예술적 매체로 보존되어야만 하는 작금의

---

14) 로버트 스태프, 오세필, 구종상 역, 앞의 책, p14

시기에 필름을 재사유하고 재생산하는 자기반영적 파운드 푸티지 필름에 대한 고찰은 시각매체연구에서 필요한 작업이 될 것이다. 급변하는 매체환경 속에서 시네마와 미술의 경계에 서있는 파운드 푸티지 필름에 대한 본 연구가 과거와 이어져있는 우리의 현 위치를 성찰하고 영상 문화를 이해하는데 부분적으로나마 도움이 되기를 기대한다. 또한 본고에서는 다루지 못하였으나, 이후 디지털 방식의 파운드 푸티지 필름메이킹에 대한 연구가 지속되길 바란다.

## 참고문헌

- 심혜련, 『20세기의 매체철학』, 그린비, 2012.
- 이용관, 『전위영화의 이해-멜리에스에서 백남준까지』, 예니, 1991.
- 진중권, 『진중권의 현대미학 강의』, 아트북스, 2003.
- A.L. 리스, 성준기 역 『실험영화와 비디오의 역사』, 커뮤니케이션북스, 2013
- 데이비드 노먼 로도윅, 정현 역, 『디지털 영화 미학』, 커뮤니케이션북스, 2012.
- 로버트 스태, 오세필 구종상 역, 『자기 반영의 영화와 문학』, 한나래, 1998.
- 마단 사립, 전영백 역, 『후기구조주의와 포스트모더니즘』, 서울하우스, 2005.
- 마이클 오프레이, 양민수·장민용 역, 『아방가르드 영화』, 커뮤니케이션북스, 2010.
- 마크 에론슨. 장성봉 역, 『도발: 아방가르드의 문화사』, 이후, 2002.
- 아담스 시트니, 박동현 외 역. 『시각영화-20세기 미국 아방가르드』, 평사리, 2005.
- 클레멘트 그린버그, 조주연 역, 『예술과 문화』, 경성대학교출판부, 2004.
- 토마스 엘세서·케이 호프만, 김성숙 외 역, 『디지털 시대의 영화』, 한나래, 2002.
- 페터 뷔르거, 최성만 역, 『아방가르드의 이론』, 지식을 만드는 지식 클

- 래식, 2009.
- 서현석, 「카메라를 버린 사람들」, 『한국영화학회』, Vol.30, 2006
- 서현석, 「다큐멘터리와 아방가르드의 접점에서」, 『한국영화학회』, Vol.43, 2010
- 전혜숙 「비디오아트에 나타난 변형된 시간성의 의미-더글라스 고든과 빌 비올라의 작품을 중심으로」, 『서양미술사학회』, Vol.29, 2008
- Giovanna Fossati, Jaap Guldmond, Marente Bloemheuvel, *Found Footage Cinema Exposed*, Amsterdam University Press, 2012.
- Steve Anker · Kathy Geritz · Steve Seid, *Radical Light*, University of California Press, 2010.
- Tom Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", *Wide Angle* 8, no 3-4 (1986)
- Catherine Russell, *Archival Apocalypse: Found Footage as Ethnography*, Durham: Duke University Press, 1999,

## ABSTRACT

### Found Footage Film of Self-Reflexivity

Suh. Yong Chu

Found Footage Film has been increasingly addressed between film and visual art world in the age of rapid media change. With regards to this self-conscious found footage filmmaking, narrative structures are unraveled to relate new stories, images are removed from their original context only to reappear in a different context, new layers that alter the meaning are added, stereotypes from Hollywood movies are exposed, and new montages are used to destroy the illusion of the medium itself. The physical properties of the original material are also emphasized or altered in order to add a new meaning. The starting point of this study is the recognition of the origin of found footage film. It traces back to the found object from primitive impulse and found art from Dada and surrealism. Many found footage films have been at least partly inspired by Duchamp's ready-mades. These films use footages that the filmmakers did not shot, and even footage that was never intended as art. This essay deals with the found footage practices and interrogates the aesthetic implications by the concept of self-reflexivity. Self-reflexivity means consciousness turning back on itself, and found footage film is about films which call attention to themselves as cinematic constructs. It breaks with art as illusionism and exposes their own factitiousness as textual constructs. Furthermore, the inevitable mortality of celluloid and temporal reconstruction of original film will be treated. Recently, many attention has been given to role of Found Footage Film. I hope to add the understanding of the artistic found footage film with this study.

Key Word : Found Footage, Self-Reflexivity, Found Art, Celluloid



서영주  
(121-837) 서울특별시 마포구 서교동 347-20  
Tel : 010-3120-2901  
sunkistland@gmail.com

논문투고일 : 2013.11.01  
심사종료일 : 2013.11.24  
게재확정일 : 2013.12.03