

한국영화에 표현된 회색의 기능과 의미 : 기억과 망각

김 종 국*

Function and Meaning of Color Gray in Korean Films : Memory and Oblivion

Jong-Guk Kim*

Abstract

The color gray in the cinema expresses the private or public memory and oblivion in the reminiscence scenes. The aesthetic function and meaning of gray that interacts with other elements in cinematic time and space are expanded in various ways. This study was analyzed the cases in which gray was used as the main visual style by limiting the scope to Korean films. Based on the traditional cultural symbolic meaning of gray, I analyzed how it was applied and transformed in films, and interpreted the cultural-social meaning by the interaction between gray and other elements. In film history starting from monochrome, gray has been used as a visual device suitable for realizing cinematic or imaginary reality. Gray is adopted when dreams or recollections are visualized as imaginary reality, and it is used when dreamy imaginations of daydreaming are demonstrated. Gray, which reproduces the dreamlike reality of imagination, is the concrete and realistic way of expression. First, in Korean films, gray is a flashback visual device that recalls the past, and is an intermediary visual form that materializes the imaginary. In films such as *Ode to My Father (2014)*, *Dongju (2015)*, *A Resistance(2019)* and *The Battle : Roar to Victory (2019)*, the gray of the past is a visual device for cultural memory that builds the homogeneity and identity of the group. In the era of hyper-visibility, gray in black and white images is intended to be clearly remembered by unfamiliarity rather than blurry oblivion by familiarity. Second, in genre films with disaster materials such as *Train To Busan (2016)* and *Ashfall (2019)*, the grays of rain, fog, clouds, shadows and smoke highlight other elements, and the gray color causes anxiety and fear. In war films such as *TaeGukGi: Brotherhood Of War (2003)* and *The Front Line (2011)*, gray shows a more intense brutality than the primary color. In sports films such as *4th Place (2015)*, *Take Off (2009)* and *Forever The Moment (2007)*, gray expresses uncertainty and immaturity. Third, gray visualizes the historical memory of *A Petal (1996)*, the oblivion in *Oh! My Gran (2020)* and *Poetry (2010)*, and the reality of daydreaming *Gagman (1988)* and *Dream (1990)*. At the boundary between imagination and reality, gray is a visual form of dreams, memories and forgetfulness.

Keywords : Korean Film, Film Color, Gray, Dream, Memory, Oblivion

Received : 2021. 02. 22. Revised : 2021. 03. 23. Final Acceptance : 2021. 06. 23.

※ This work was supported by the Ministry of Education of the Republic of Korea and the National Research Foundation of Korea (NRF-2018S1A5A2A01039547).

* Corresponding Author, Professor, Division of Culture & Arts, BaekSeok University, Dongnam-gu, Cheonan-si, Chungnam, 31065, Tel : +82-41-550-2418, e-mail : wir@daum.net

1. 서 론

서구문헌에서의 색채 서술은 아리스토텔레스의 시기까지 거슬러 올라간다(Kim, 2008). 아리스토텔레스는 고대의 학문 체계에 물, 불, 공기에 관한 색채 관념들을 포함시켰고, 일부가 국내에 번역되어 소개된 비극의 작법에서 확인할 수 있다. 고대 비극에서 서사의 구성요소로서 색채는 지나치게 부각되어서는 안 된다는 원칙이 세워졌다(Kim, 2002). 서사의 하위 요소로 종속되어야 하는 색채 활용은 연극사에서 사실주의적 작법으로 여전히 주류로 통용되는 전통적인 규범이다. 한편, 신역사주의적 관점에서 비주류의 예술사적 흐름 가운데, 즉흥적인 통속희극 같은 대중적 양식에서는 아리스토텔레스의 규범이 무시된다. 코메디아 델라르테의 인물유형이나 가면 등에 생활 색채가 형식에 얽매이지 않고 자유롭게 활용된다(Kim, 2005). 20세기에 이르면 몬드리안과 칸딘스키로 대표되는 상징주의의 현대회화(Moon, 2019)와 자연주의, 초현실주의, 표현주의, 구성주의를 표방하는 현대극이 색채를 시각의 중심에 배치한다(Patterson, 2014). 영화에서는 에이젠슈타인이 연극과 회화에서의 예술 경향을 수용하면서 색채미학을 적극적으로 실험한다(Kim, 2013). 비슷한 시기에 영화의 색채와 사운드미학을 완성해가던 할리우드는 색채를 아리스토텔레스식의 서사에 재배치하여 영화적 사실주의를 기술적으로 완전하게 한다. 60년대에 이르면 고다르를 기점으로 확산된 새로운 예술을 내세우는 대안적 영화들이 색채의 전위적이고 혁신적인 실험을 지속한다(Kim, 2002). 현재의 한국영화는 대중적이거나 예술적인 범주 내에서 이전의 전통을 따르거나 이탈하면서 색채를 창의적으로 활용한다. 영화예술에서 색채는 더 이상 특수하지 않은 자연주의적 양식이다(Kim, 2020). 어떤 이야기를 시각화할 때, 색채는 그것의 의식적인 시각 여부와 관계없이 당연한 것으로 보여진다.

문화적으로 회색은 망각과 과거를 표현하는 것으로 활용된다(Heller, 2002). 순수한 하양에 때가 묻거나 암흑의 검정이 약화된 중도의 회색이기도 하지만, 다른 맥락에서는 아무것도 아닌 중간이기도 하다. 회색은 주변색과의 상호작용에 따라 그 자체로 밝거나 어둡게 보이고, 주변색을 부각시키거나 완화시킨다. 검정과 하양처럼 무채색인 회색은 따뜻하거나 차갑지도 않고, 정신적이거나 물질적이지도 않은 모호한 색

이다. 회색지대, 하얗게 센 머리 같은 표현처럼, 회색은 우울한 감정이나 노년을 상징한다. 비, 안개, 구름, 그림자의 회색이 우울하고 불행하지만, 도서관 같은 공간에서는 차분하고 이성적이다. 영혼의 세계에서는 망자가 하얗고 악마가 검으며, 연옥이 회색이다. 밤의 회색은 범죄소굴의 공간을 은밀하게 만들지만, 동물에게는 보호색이다. 노년의 회색은 반대로 경험, 존경, 현명함을 보여준다. 마찬가지로 망각을 상징하는 거미줄은 기억이기도 하다. 회화에서는 교회가 가르치는 가장 위험한 일곱 가지 죄악으로 교만, 시기, 분노, 나태, 탐욕, 탐식, 정욕을 회색으로 표현한다. 그리스도, 수도자, 순례자, 농부의 염색하지 않은 회색 의복은 겸손, 청빈, 빈곤을 의미한다. 색채과학에서 물질색의 감산혼합은 색을 섞을수록 어두워지며, 비물질적인 빛의 가산혼합은 하양으로 수렴된다. 물질색의 검정과 빛의 하양이 형성되는 과정에 회색이 위치한다. 무지개색이 칠해진 팽이를 돌릴 때 보이는 회색(Goethe, 2003)은 반대색을 혼합하여 조화시키는 보색대비의 원리가 된다. 뉴턴의 프리즘을 통과한 빛의 일곱 가지 무지개색이 현실에서는 파랑, 빨강, 하양, 초록, 노랑, 검정의 체계로 구성되며, 보라, 주황, 분홍, 밤색, 회색이 중간색으로 분류된다(Pastoureau, 2020).

이 글의 주제인 영화색채에서의 회색은 검정과 하양 사이에 위치하는 흑백에서 논의를 시작할 수 있다. 컬러필름 도입 이전의 흑백영화는 진하거나 옅은 회색의 시각미학을 구성했다. 초기의 모노크롬 필름은 눈에 보이는 실재보다 더 현실처럼 보이는 영화미학을 완전하게 만들었고, 검정과 하양 사이의 회색 그 자체가 영화적 현실로 지각되었다(Kim, 2014). 흑백필름 시기에 실재의 색이 아닌 회색이 현실을 재현하는 유일한 수단이었고, 기술의 완전성이 회색을 현실로 믿게 만들었다. 흑백영화에 삽입되는 색채 장면은 판타지의 스펙터클을 위한 시각장치였고, 모노크롬의 회색이 현실을 재현하는 것이었다(Kim, 2019). 대부분의 영화가 컬러필름으로 제작되면서부터는 색채 장면이 현실이 되고, 모노크롬의 회색 장면은 과거를 재현하거나 꿈과 환상 같은 비현실을 재현하는 시각요소가 되었다. 색채영화 시대에 회색은 주로 기억과 망각을 표현하는 요소로 활용된다. 사적이거나 공적인 기억, 회상 장면 등에 회색이 활용되고, 주변의 유채색과 구별되는 무채색 회색의 배치는 망각을 환기시킨다. 이 같은 기억과 망각이라는 키워드를 중심으로 한국영화에서 표현된 회색의 시각적

기능과 의미를 분석하는 것이 이 글의 목적이다. 흑백영화에서 컬러영화로 전환된 색채의 기술적 미학적인 흐름에서 회색은 기억과 회상, 망각과 환상을 표현하는 시각양식이며, 영화적 시공간에서는 다른 요소들과 상호작용하면서 그 의미를 확장시킨다. 연구대상은 한국 영화에 한정하여 회색을 시각양식의 주요 장치로 활용한 사례들을 분석한다. 회색이 활용된 모든 한국영화를 살펴볼 수 없기 때문에, 양식화된 특성에 따라 분류된 대표적인 사례 분석을 통해 한국영화에 표현된 회색의 특성을 제시하고자 한다. 연구방법은 회색에 관한 전통적인 문화적 상징을 바탕으로 한국영화에 어떻게 적용되고 변형되는가를 분석하고, 회색과 영화적 요소들 간의 상호작용에 따른 문화사회적 의미를 찾아본다. 물리적, 화학적, 생리적 특성을 갖는 색채[Goethe, 2003]는 문화적 차이에 따라 서로 다른 의미를 표현하며[Pastoureaux, 2020], 이념을 응축시킨 색채의 의도된 의미[Kristeva, 1995]는 문화사회적 관점에 따라 다양하게 해석된다[Eco, 1985].

2. 회색 이미지, 문화적 기억

일반적으로 과거를 회상하는 플래시백 장면에서 흑백의 회색이 사용된다. 사적인 추억이나 공적인 역사를 재현하는 회색의 밝거나 어두운 명도 차이가 영화의 시공간을 구성한다. <국제시장>(2014)에서 흥남철수, 파독광부, 월남파병, 이산가족찾기 같은 장면에서 사용된 회색 표현이 눈물, 슬픔, 무기력, 우울, 불안, 절망, 공포 등의 감정을 시각화하면서, 영화가 목표한 소위 아버지 세대의 역사를 회고한다. 역사적 사실을 배경으로 허구의 영화적 현실을 통해 눈물을 자아내는 회색은 흐릿한 잿빛 이미지로 나타난다. 덕수(황정민)의 피난길에 아버지와 동생을 잃는 장면에서의 회색이 다음에 이어지는 현재의 덕수와 명도 차이에 의한 대비로 시공간을 전환시킨다. 대중기억(Joo, 2018)을 환기시키는 회색은 아버지의 기념비적 과거와 노년의 현재를 연계시키는 방식으로 활용된다. 회색에 포함된 푸른빛은 전쟁을 비롯한 차갑고 혹독한 역사적 기억을 기록하기 위한 배경으로 기능한다. 후반부에 아버지가 어린 덕수를 끌어안는 장면과 아버지의 오래된 두루마기를 감싸 안고 우는 현재의 덕수가 오버랩되는 장면에서의 회색은 눈물과 슬픔을 유발하는 편집 감정[Kim, 2015]을 통해 한국 현대사의 통사적 재서술

[Joo, 2018]을 위한 시각장치로 활용되면서 아버지 세대를 기념하고 기억하고자 한다. 판타지/멜로/로맨스 장르의 <뷰티인사이드>(2015)에서는 우진(김대명)이 다른 사람의 얼굴이 된 순간이 회색이며, 이미지와 대상이 맺는 관계를 매개하는 회색이 매일 다른 모습으로 변하는 우진의 판타지를 시각화한다. 과거의 기억으로서의 추상 이미지인 회색이 부재자를 현전시켜 관계의 시선 속 주체의 생명과 능동성을 가능하게 한다.[장원, 2018]. <사라진 시간>(2019)에서는 형구(조진웅)가 거리를 걷는 장면을 도입부에서는 흑백으로, 후반부에는 컬러로 보여준다. 포스터의 회색빛이 의도하는 것처럼, 영화는 꿈과 현실, 기억과 망각 사이에서 시간이 사라질 때의 불연속성을 통해 미로 속의 정체성을 탐구하고자 한다. <울드보이>(2003)에서 회색은 갈등, 슬픔, 분노 같은 감정과 연결된다. 우진(유지태)의 살인 행위에서 컴퓨터 화면의 회색빛이 분노와 슬픔을 강조한다. 우진의 복장이 짙은 회색으로 일관되고, 오대수(최민식)를 향한 복수 이후에는 엘리베이터 내부의 회색이 그의 감정을 대변하며, 그는 과거를 회상하면서 자살한다. 오대수가 최면술사를 찾아가 기억을 지우고자 할 때의 배경이 밝은 회색이다[Kim, 2020]. 우진의 엘리베이터 공간과 마찬가지로, 오대수의 검정과 회색이 피의 빨강을 선명하게 부각시키면서 기억의 망각을 표상한다.

옛 것에 관련된 회색은 인물의 표정과 감정에 집중시키는 효과를 준다. 반대로, 유채색 가운데 배치되는 무채색 회색은 가학적이고 잔혹한 장르영화들에서 시각적 강렬함을 순화시키기도 한다. 시각의 양식적 차이를 부각시키는 하양과 검정의 극단적인 명암대비에서 양극의 사이에 위치하는 회색의 기능과 의미는 양면적일 수밖에 없다. <오! 수정>(2000), <북촌방향>(2011), <그 후>(2017), <풀잎들>(2018), <강변호텔>(2019) 같은 모노크롬의 회색은 사물이나 배경에 방해받지 않는 인물의 표정과 감정에 집중시키는 기능을 수행한다. 현대영화에서 모노크롬의 선택은 낯선 시각효과를 의도한 영화제작의 경제적 차원에서 이뤄지는 전략적 선택이지만, 색채 과잉의 시대에 빛이 바래고 순화된 회색이 역설적이게도 스펙터클의 효과를 준다. <동주>(2016)와 <항거>(2019)는 피의 이미지가 선명한 고문 같은 잔혹 장면에서 흑백의 회색을 배치한다. 역사적 사실을 기억하기 위한 장치로 회색은 명암 대비에 의한 빛과 그림자를 강조한다. 빛의 회색이

미래에 대한 희망이며, 그림자의 회색이 암울한 시대의 절망을 표현한다. <항거>에서 유관순(고아성)의 회상과 가족이 색채이고, 옥중 공간이 흑백이다. 회색은 좁은 공간을 답답하게 만들지만, 인물에의 몰입을 높인다. 색을 뺀 고문 장면에서 피의 빨간이 검게 보이고, 잔혹성을 완화시킨 회색이 역사 그 자체를 기억하게 만든다. <항거>의 회색이 역사적 사실에 집중한다면, <동주>에서는 영화적 현실의 가상성을 실재화한다. 수감 중인 윤동주(강하늘)가 고등형사의 질문을 받으며 삶을 회고하는 회색이 예술적 상상을 재구성한다. 모노크롬이 아닌 <암살>(2015), <밀정>(2016), <봉오동 전투>(2019)에서는 대항하는 인물과 공간에 비밀스럽고 은밀한 회색이 활용된다. <봉오동전투>의 주요 시각을 차지하는 회색이 허구와 역사적 사실을 연계시키는 기능을 수행하면서 동시에 일제 강점기 만주지역의 경계성(Kim, 2018)을 반영한다. 중립의 회색지대는 선택을 강요받지 않는 무심의 영역이다. 장소로서의 회색은 경계, 유목, 이산 등의 의미와 연결되며, 역사 기억장치로서의 의도된 관점들을 나열한다. 회색은 할리우드식의 스펙터클을 성취하지 못하고, 회색지대로 구획된 역사적 관점을 느슨한 에피소드로 소개하는데 그친다.

물질색의 과잉은 자본과 소비 관계에서 맺는 사회적 과시를 반영하며, 영화색채는 문화사회적 과잉과시를 직접적으로 표현한다. 모노크롬 시기에 흑백의 회색이 사실적인 것이었고, 컬러필름의 도입 이후에는 유채색이 현실을 닮은 회색을 대체하였다. 실제로는, 빛의 반사를 이용한 스크린이나 자체 발광의 모니터에 나타나는 이미지는 모두 현실과의 유사성에 기반한다. 화소수를 늘리고 저장 용량을 키우는 기술이 태양계의 모든 색을 재현할 수 없고, 현미경보다 뚜렷한 화질의 개선이 생리적 눈의 한계에는 의미가 없다. 일정 수준 이상의 화질에서 인간의 생물학적 특성은 그 구별에 차이를 지각하지 못하기 때문이다. 색차의 지각은 인간의 생물학적 능력 내에서만 가능하다. 일반적인 시지각의 차원에서 디지털의 4K나 8K에 의한 색재현에는 큰 차이가 없다는 것이다. 영화의 기계적 움직임이 인간의 불완전한 눈을 이용하는 것과 마찬가지로, 모노크롬이나 컬러는 실재와의 유사성에 기댄 재현 이미지일 뿐이다. 자연이고 현실이라는 믿음에서 비롯된 물질색의 과잉과시는 소비 촉진의 결과이며, 심리적, 기술적, 경제적인 이유에서 시각의 그럴듯한 익숙함이

다. 역설적으로, 자극색의 과잉과시가 익숙한 상황에서는 흑백의 회색이 낯설고 스펙터클하다. <기생충>(2019)의 유채본보다 흑백본이 영화적 가상을 더 현실처럼 보이게 하는 이유이기도 하다(Kim, 2020).

<국제시장> 같이 과거를 재현하는 영화는 회색을 문화적 기억의 장치로 활용한다. 옛 것의 이미지를 양식화한 회색이 과거를 기념하고, 영화적 판타지로 기억한다. <사라진 시간>과 <올드보이>처럼, 꿈과 현실, 기억과 망각 사이의 시공간에 배치되는 회색은 감정의 통로를 거쳐 주체의 정체성을 환기시킨다. 시각효과의 집중과 완화라는 극단적 효과를 위한 흑백 모노크롬의 회색을 활용하는 영화들은 과잉과시된 물질색의 세계에 낯설거나 역설적인 스펙터클의 효과를 의도한다. 영화기술은 스펙터클의 역사이며, 판타지로서의 색채가 시각양식을 구성한다. 모든 것이 스펙터클에 가려지는 색채 과잉 가시의 어떤 지점에서 회색은 서사, 인물, 감정 같은 영화의 다른 요소들을 부각시킨다. 잔혹성 같은 물질색의 과잉을 순화시키는 모노크롬의 사실적 효과는 역사적 사실을 기억하는 방식에 채택되어 영화적 가상의 현실성을 강화시킨다. 과거를 회상하는 내면적 플래시백에서의 회색이 역사를 기념하는 시각양식으로 활용되고, 디지털 색보정을 통한 블리치 바이패스 방식을 채택한 색감이 예술적 상상을 극대화하는 문화적 기억 장치로 채택되고 있다. 역사에 관한 비판적 기억하기의 시각양식인 회색이 물질색의 과잉과시된 가시적 효과를 역설적으로 활용하여 영화적 상상력을 표현한다. <장사리: 잊혀진 영웅들>(2019) 같은 역사 소재의 영화들이 화려한 물질색이 아닌, 빛바랜 회색을 사용하여 스펙터클을 만들고 영화적 상상을 실재화한다. 회색이미지가 사회정치적 비유의 문화적 기억하기에 채택되는 이유는 그 특유의 모호성 때문이다. 가짜의 유사 세계에서 가상실재를 믿고 의탁하는 삶은 꿈결의 시공간적 이미지 회색에 가장 근접한다. 컬러필름 이전의 스펙터클은 화려한 유채색을 선호했지만, 디지털 생성 이미지는 픽셀의 흐릿하고 모호한 가상성에 기반한다. 꿈과 가상의 회색이 모호한 스펙터클의 세계를 표현한다.

3. 물질의 회색, 잿빛 묵시록

회색의 사전적 의미는 재의 색처럼 하얀 빛이 도는 검정을 말하며, 스펙트럼 상에서 하양과 검정 사이에

위치한다. 회색은 아무것도 없는 무를 연상시키며, 차분하고 세련되어 보이지만 활력 없이 모호하다. 은색의 밝은 회색은 지성의 의미를 가지며, 어두운 회색은 우울하고 불안하다. 특성 없는 수동적 회색은 오래되어 잊혀진 망각을 표현한다. 회색의 긍정적 관념으로 안정, 보호, 구원이 있고, 부정적으로는 불안, 공포, 파멸이 있다. 중간, 사이의 회색은 중용, 중도, 중립 같은 용어와 병치되고, 침묵의 회색 은둔자는 은밀하고 모호하다. 자연에서 비, 안개, 연기, 그림자의 회색이 친환경 생태와 연결될 수 있지만, 도시에서는 불길한 재난의 전조이며 해롭다. 회색은 색이 없거나 명암만 있는 무채색으로 분류된다. 보색잔상의 하양과 검정이 혼합되어 물질계의 절대적 소멸을 암시하는 회색은 낚이라는 개체를 통해 탄생한다(Kim, 2005). 은과 낚의 동일한 물질색이 회색의 양면성을 대표한다. 회색지대에서, 이렇지도 저렇지도 못하는, 애매하고, 모호한, 특색 없는, 회색분자 같은 관용어가 쓰이고, 세련되고, 도회적인, 회색인 등이 인물과 상황을 묘사한다(Cho, 2017).

영화의 회색은 우울, 공허, 공포, 좌절, 슬픔의 감정을 표현한다(Kim and Kim, 2017). 재난영화에서 무너져 폐허로 변하는 혼돈의 도시가 회색 연기로 가득 찬다. 비, 안개, 구름, 그림자의 회색이 유채색의 화려함을 압도하고, 악령 같은 바람의 흐름이 공포를 생성한다. <백두산>(2019), <엑시트>(2019), <부산행>(2016), <감기>(2013), <타워>(2012) 등에서의 잿빛 연기가 공포와 불안을 대표하는 표상이다. 사회적 참사와 재난 현실을 정치화하는 영화들에서 회색은 감정 기억을 소환하여 다가올 묵시록적 사건에 불안을 가중시킨다. 영화적 상상력의 회색은 종말 의식을 재현하면서 우울한 감정과 재난 현실을 정치적으로 결부시킨다. <부산행>, <창궐>(2018), <#살아있다>(2020), <반도>(2020)에서 불안과 공포의 원천인 좀비의 회색은 감각과 의식이 없는 신체를 표현하는 방식이며, 묵시록적 서사에 초현실주의의 그로테스크한 외연을 구성한다. 한편, <남산의 부장들>(2019), <돈>(2018), <재심>(2017) 같은 현실주의의 영화들에서 권력, 자본, 계도가 회색과 연관된다. 중앙정보부장(이병헌), 주식 브로커(류준열), 변호사(정우)의 복장이 회색이며, 시대의 불안을 표현하는 회색이 좀비영화들의 무감각과 무의식을 내포한다.

하양과 검정 어디에도 속하지 않는 회색은 무의

중도적 의미를 갖는다. 선악의 극단적 혼재와 갈등이 넘치는 도시 공간에서 회색은 중도의 균형을 지향한다. 그 외연의 한 쪽에 절제가 있고, 다른 쪽에 도시인의 허무가 자리한다. <8월의 크리스마스>(1998)의 회색이 절제와 허무의 중도적 경계에 배치되어 인물 감정의 균형을 찾고자 한다(Shin, 2010). 다림(심은아)을 기다리는 정원(한석규)의 절제된 감정이 초원 사진관에서 빛바랜 회색 필름의 이미지로 표현되고, 흑백의 균형을 이루는 명암이 사실적 서사구조에 삶의 허무를 담아낸다. 절제와 상실의 특성은 스포츠영화에서 갈등과 해소로 표현된다(Yoon and Cheon, 2020). 국수주의와 민족주의에 기댄 <코리아>(2012)에서 현정화(하지원)와 리분희(배두나)의 회색이 남북 단일 탁구팀의 신화를 재구성하며, <4등>(2016)에서는 수영 코치 광수(박해준)의 회색이 승리에의 의지와 폭력을 상징한다. <킹콩을 들다>(2009)에서 역도부 코치 이지봉(이범수)의 회색이 <4등>과 유사한 방식으로 활용되며, 상황이 아픈 영자에게 건넨 진통제는 스포츠에서 일반화된 폭력과 승리주의의 고통을 마비시킨다. 지배적 양식의 규범을 만들어내는 국채영화의 상징적 패턴을 따르는 <국가대표>(2009)는 선한 눈물에, <우리 생애 최고의 순간>(2008)은 승부의 감동에, <말아톤>(2005)은 장애의 극복에 회색을 배치한다. 역사적 비애의 코미디 드라마 <2002>은 선비 이호창(송강호)의 회색을 통해 반봉건적, 반식민적 이념의 갈등 양상을 시각화한다.

전쟁영화 <태극기 휘날리며>(2003)에서 회색은 재난영화의 묵시록적 공간을 채우고, 민족주의적 분단서사의 비극성을 고조시킨다. 회색으로 표현된 회상에서의 가족 서사가 민족주의 담론과 결합되고, 전장에서 생사 같은 회색 주검들이 시각적 잔혹성과 공포를 유발한다. <더 테러 라이브>(2013)에서는 회색이 극적 긴장을 이끄는 시각장치로 쓰인다. 테러범의 협박전화를 받고 의자에 앉아 극적 상황을 끌고 가는 국민 앵커 영화(하정우)의 복장이 회색이며 시각의 중심에 위치한다. 회색은 앵커의 지위와 성격을 규정하는 설정이지만, 테러범과의 전화통화에서 목소리의 정체에 집중하게 한다. <건축학개론>(2012)에서는 과거의 인물이 유채색이고 활동적이지만, 현재는 저채도의 회색으로 정적이다. <씨니>(2011)에서도 원색의 화려한 과거와 차분하고 도회적인 현재가 교차된다. 판타지로서의 문화적 기억을 양식화하는 향수영화(Tae, 2013)의

과거를 재현하는 방식에서 화려한 원색이 옛 것으로 설정되고, 회색이 도회적이고 모던한 새 것으로 채택된다. 모노크롬에서 회색은 유채색의 분산된 정보를 최소화하여 다른 요소로의 몰입을 의도하기도 한다. 〈항거〉(2019), 〈춘몽〉(2016) 같은 흑백영화의 회색이 채색에 의한 불필요한 정보를 생략하며, 〈기생충〉의 흑백본(2020)은 명도대비에 의한 회색 공간에 인물의 감정을 입체화한다.

괴테의 『파우스트』에 등장하는 네 명의 여자가 근심, 결핍, 죄, 곤경에 해당하는데, 이들이 회색으로 묘사된다(Heller, 2002). 선거개표에서 득표를 보여주는 도표에 당선이 확정되지 않은 지역이나 인물이 회색으로 표시된다. 또한 도시의 우범 지역이 회색으로 칠해진다. 회색은 확정되지 않은, 성숙되지 않은, 불안정한 상태를 표시한다. 〈타짜〉(2006)에서 회색은 미성숙을 표현한다. 고니(조승우)가 평정장(백윤식)을 떠나 정마담(김혜수)에게 갈 때의 회색이 후반부에서는 하양으로 바뀐다. 도박판을 떠나고 싶지만 그럴 수 없는 어리고 미성숙의 회색이 복수 이후에는 백조처럼 자유롭게 성장한 하양이 된다. 실제로 어린 고니는 회색이며 성장하면서 하얗게 변한다. 〈관상〉(2013)은 김종서(백윤식)와 수양대군(이정재)의 대립 관계에서 역모를 검정으로, 지키려는 자를 하양으로 대비시키고, 흑백 대립의 가운데에 배치되는 내경(송강호)의 회색이 시대의 변화에 희생되는 민중의 삶을 표현한다(Kim, 2019). 재난영화에서와 마찬가지로, 〈괴물〉(2006)에서 회색 안개가 불안과 공포를 조성하며, 〈과주〉(2009)에서는 은모(서우)의 회색이 형부 중식(이선균)의 영혼을 잠식하는 불안의 근원이며(Kim, 2010), 마지막에 미애(한예리)가 모는 오토바이에 매달려 과주의 철거민촌에서 멀어지는 은모를 휘감은 회색 안개가 불안하고 불확실한 미래를 예표한다. 〈고지전〉(2011)에서는 전투와 폭격에 의한 회색 고지의 마지막 전투에서 병사들이 부르는 전선야곡이 회색 안개 속에 스며든다. 〈8월의 크리스마스〉에서는 정원(한석규)의 회색으로 변하는 사진이 불안 속에서 삶과 죽음을 대하는 태도를 형상화한다. 비 내리는 밤의 사진관에서 다림을 기다리는 정원의 회색 시공간이 다가올 부재를 암시한다. 사진의 회색 이미지와 빛이 들지 않는 회색 방 같은 정원의 영화적 시공간은 기다림의 엇갈림을 통해 존재와 부재의 의미를 돌아보게 한다.

회색을 이용한 사랑과 불안, 삶과 죽음, 존재와 부재

를 보여주는 영화적 표상은 〈히말라야〉(2015)의 중심적 시각장치이다. 회색은 콘크리트 질감처럼 차갑고 딱딱하다. 기본 배경이 되는 회색은 다른 색을 부각시키고, 과거와 현실의 구분을 모호하게 만든다. 괴테가 모든 색을 섞으면 하양이 아니라 중립적인 회색으로 보인다고 언급한 것처럼(Pastoureau and Simonnet, 2015), 〈히말라야〉에서 눈은 회색으로 보인다. 산악등반에 관련된 자본과 권력적 위계 등의 의미를 보여주면서 인간과 자연 간의 대립구조를 축으로 진행되는 서사에서 회색이 주요한 시각장치로 활용된다. 서사와 결합된 회색의 상징을 살펴보면, 전반적으로 엄홍길(황정민)이 오르는 산의 풍경이 회색이다. 보다 구체적으로, 훈련이 끝난 후 수영(정유미)과 다투는 무택(정우)이 빨강 후드에 회색 셔츠를 입고 수영의 복장이 빨강이다. 크레바스를 건너는 무택의 불안한 시선은 알 수 없는 깊이의 회색 공간을 향하고, 눈보라 속의 산을 오르고 해가 뜨는 정상에 이르면 회색빛이 사라진다. 라디오 인터뷰를 마친 홍길이 넘어진 계단이, 캠핑장에서 홍길의 귀환을 기다리는 무택의 복장이, 무택을 히말라야로 보내는 수영이 회색이고, 불길함의 복선으로 사용된다. 계속해서 무택의 실종을 알게 되는 홍길의 자켓이 회색이고, 절벽의 밧줄에 매달린 재현의 회색 암벽이 절망적이다. 홍길이 집에 돌아가는 중에 걸터앉은 계단과 벽의 회색 시각이 무기력하고 고독하다. 홍길이 입은 회색 배경의 주황은 그의 강한 의지를 표현한다. 이와 같이, 〈히말라야〉는 다른 색들과 상호작용하는 회색을 시각의 중심과 배경에 배치하여 서사를 진행시킨다.

『색채론』에서 괴테는 뉴턴의 광학론을 반박하면서, 모든 색의 혼합이 회색, 즉 뿌연 것에서 나온다고 생각했다(Heller, 2002). 그는 뉴턴이 밝힌 무지개색의 색채 팽이를 돌려 회색으로 보이는 현상을 증명하고자 하였다. 뉴턴은 빛의 가색법으로 태양의 백광을 입증한 것이며, 괴테는 모든 색을 섞을수록 어두워지는 감색 혼합에 의한 물질색의 특성을 지적한 것이다. 그는 뉴턴의 과학보다는 색채의 감각적, 심리적, 문화적, 상징적 의미에 가치를 부여하였다. 뉴턴의 광학을 부정한 괴테에게 하양이나 검정이 아닌 회색이 근원적인 색이었고, 이는 과거 지향적인 고전주의의 경향을 반영한 것이었다. 색채조화의 차원에서 회색 배경은 다른 모든 색을 부각시키고 강조한다. 재난 소재의 장르영화들에서 비, 안개, 구름, 그림자, 연기의 회색이 시각의 중심에서

움직이는 일체의 색을 돋보이게 만든다. 잿빛 자체의 시각적 의미는 공포, 불안, 고독 등이며, 전쟁영화에서는 빨강 같은 원색보다 더한 잔혹성을 불러일으킨다. 일상에서는 중립 내지 중도의 회색이 땀으로 범벅된 노동의 색이며, 시대의 변화에 상관없이 존재하는 항상적 색이기도 하다. 일상의 평범한 회색이 영화 같은 예술의 영역에 채택되면서는 그 어떤 색보다 서사의 기능에 충실하며, 시각의 모든 색을 통제하기도 한다. 흑백이 미지에서 아무 것도 아닌 것처럼 보이는 회색이 영화적 현실과 스펙터클을 구성한다.

4. 영화적 현실, 백일몽과 망각

꿈에서 사랑하는 이와 나누는 대화처럼, 회색은 환상의 몽환적인 무의식 세계를 표현한다. <춘몽>(2016)에서 회색은 인물들의 꿈과 현실의 모호한 경계에 위치한다. 누구의 꿈이라도 상관없다(Kim, 2018)는 <춘몽>의 회색은 몽환적인 추억을 회상한다. 낮과 밤의 구분을 모호하게 만드는 명도대비는 차갑고, 회색은 꿈과 현실의 경계를 흐리게 만든다. 꿈의 회색은 슬픔과도 연관된다. 꿈은 현실이 아니다. 사라지는 허상일 뿐이다. 기억에 오래 남지도 않는다. 기분 좋은 꿈에서 깨면 슬픈 현실만 남는다. <귀향>(2015)의 회색은 현재와 과거를 연결한다. 혼백을 치유하기 위한 곳 장면의 회색 배경에서 나비가 영혼을 위로한다. <꽃잎>(1996)에서는 겁 많은 소녀가 광주의 처참하고 비극적인 잿빛에 연결되고, 시대의 슬픔이 사실적으로 재현된다. <웰컴 투 동막골>(2005)에서는 생기 넘치는 초록의 동막골이 인공의 시대 배경과 대비된다. 유토피아적 동막골은 현실의 전쟁이라는 괴물을 만나면서 낮은 채도의 이미지로 전환된다. 순수하고 따뜻한 여일(강혜정)의 노랑과 분홍의 알록달록한 색상이 추락한 비행기의 회색에 압도된다. 그러나 동막골의 시간은 비행기의 회색을 초록으로 뒤덮는다. 피난과 폭격이 회색이며, 미군을 구하기 위해 마을로 들어오는 군대가 회색이다. 개인과 집단의 관계에서 회색은 주로 전체에 부여되어 개인을 시각적으로 압도한다.

도시 배경의 영화들에서 회색이 상상의 현실을 표현한다. <조작된 도시>(2017)에서 출소한 후의 권유(지창욱)와 여울(심은경)이 회색이다. 이들의 존재를 숨기기 위한 회색 지대는 은밀하다. 허가과 금지 사이의 불분명한 영역에서 회색은 동물세계의 박쥐처럼 보

호색이기도 하며, 밤의 회색은 보이지 않는다. <사냥의 시간>(2020)에서 회색 도시는 암울한 미래의 공포와 불안이고, 회색이 지옥 같은 사냥의 시간과 희망 없는 디스토피아적 공간을 통합한다. 건달의 세계에서 선악을 구분하지 않는 <신세계>(2012)는 회색을 시각의 중심에 두고 남성성의 판타지를 구축한다. 변절한 이자성(이정재)이 회색이고, 그는 경찰과 골드문 사이에서 정체성을 고민하는 인물이다. 선악의 경계에서 갈등하는 시각장치로 회색 복장의 이자성은 골드문의 회장 자리에 앉게 될 때 검정으로 바뀐다. 강과장(최민식)의 페냐시터에서는 회색의 콘크리트와 조명이 혼탁한 고인 물에 반사되고, 강과장은 썩은 물에서 아무 것도 낚을 수 없는 회색 인간으로 묘사된다. 출소한 이 중구(박성웅) 역시 철골이 들어난 회색의 콘크리트 건물에서 최후를 맞이한다. 도시 배경의 영화들에서 비밀스럽고 은밀한 회색 미장센은 알 수 없는 인물의 내면을 반영하며, 선악의 경계에서 무언가를 선택하도록 유도한다.

<죄 많은 소녀>(2017)에서 회색은 우울하고 은밀하다. 복장, 터널 등 회색의 인물과 공간에서 소리만 들리는 장면이 암담한 현실에서 결백을 증명하고자 하지만, 죄 많은 소녀가 된 영희(전여빈)에게는 공허하고 고독할 뿐이다. 과거와 현재를 오가는 <파수꾼>(2011)에서는 뿌연 하늘과 삭막한 건물이 무감각과 결핍을 보여 주고, 회색은 시공간의 조각난 회상을 연결하는 기능을 수행한다. 대사에 사용된 회색의 삶은 고독하고, 미래는 희망이 없고, 메일을 통한 소통은 불안하다. 회색은 과거와 현재의 시간을 구분하지 않고, 창밖을 바라보는 기태(이제훈)와 시멘트 바다의 회색이 삶의 마지막을 표현한다. <살인의 추억>(2003)에서 회색은 과거의 망각에 관한 비유적 장치이다. 살인이 발생하면서 파란 하늘이 잿빛으로 바뀌고, 인물과 보일러실 같은 공간에 부여된 회색이 은밀하고 잔혹하다. <오직 그대만>(2011)에서는 시력을 잃어가는 정화(한효주)의 회색 세상이 기억과 망각을 동시에 표상한다. <버닝>(2018)에서는 청년(유아인, 전종서)의 무기력과 분노, 진실과 거짓이 불명확한 현실에 회색이 사용된다. <아가씨>(2016)에서는 쇠골무의 회색이 숙희(김태리)의 꿈 같은 몽롱한 무의식을 상징하며, <신과 함께>(2017, 2018)에서는 일곱 번의 재판에 등장하는 업경이 이승의 과거를 회색으로 재현한다. <사도>(2014)에서의 회색은 갈등을 고조시키는 장치로 감각을 마비시키며, 돌바닥에

머리를 찢는 장면에서 사도세자의 무감각, 절망, 분노를 죽음으로 연결시킨다. <남한산성>(2017)에서 회색은 추운 겨울 조선의 고립을 시각화하며, 청의 위협에 새해인사를 하는 장면에서 인조(박해일)와 대신들을 칸과 교차시키는 회색이 불행한 슬픈 역사를 불러온다. <기생충>의 흑백본은 기존의 채색을 빼고 명도만 남기는 방식으로 인물의 표정과 감정에 집중시킨다[Kim, 2020]. 생일파티를 지켜보는 기우(최우식)의 표정, 인디언 분장을 한 기택(송강호)의 눈빛, 냄새에 반응하는 박사장(이선균)의 표정이 동경, 살기, 경멸 같은 의미를 전달한다. 명도 차이를 부각시킨 흑백의 회색이 표정과 감정에 집중되면서 시각의 스펙터클을 강화시킨다. 기택네와 문광네(이정은)의 균일한 회색 공간이 두 가족의 공동체적 연대를 상징하고, 영어과외, 생일파티, 미술수업, 컵스카우트 등 다양한 활동이 이뤄지는 박사장네의 회색은 인물들을 구별짓고 소외시킨다. 주로 밥을 먹거나 일을 하는 기택네의 회색은 연대와 공감의 강도를 높인다. 한편, 기택네와 문광네의 특성 없는 회색은 박사장네의 삶에 자연스럽게 기생할 수 있는 배경이 된다.

회색 배경의 스릴러 <죽이고 싶은>(2010)은 뇌질환이 있는 민호(천호진)와 기억상실에 전신마비된 상업(유해진)의 사투가 벌어지는 병실의 한정된 공간을 통해 기억과 망각을 시각화한다. 코미디액션 <조폭 마누라2: 돌아온 전설>(2003)에서는 조폭 은진(신은경)의 회색이 기억을 잃은 인물의 상황을 묘사하고, 노년(나문희)의 회색을 내세운 <오! 문희>(2020)는 기억과 망각에서 비롯된 사건과 갈등을 다룬다. <장수상회>(2014)도 알츠하이머로 망각의 삶을 살아가는 성철(박근형)에게 노년의 회색을 부여하고, <그대를 사랑합니다>(2012)는 노부부의 회색에 미화하지 않은 행복을 입힌다. <세상에서 가장 아름다운 이별>(2011)은 치매에 걸린 아내(배종옥)와 어린애가 되어버린 할머니(김지영)의 슬픔을, <시>(2010)에서는 강좌를 수강하며 시를 쓰는 알츠하이머를 앓는 미자(윤정희)의 아름다움을 회색으로 표현한다. <내 머리 속의 지우개>(2004)에서는 공허하고 무감각한 회색이 사랑의 기억을 잃어가는 알츠하이머의 수진(손예진)에게 부여된다. 그밖에 기억과 망각에 관한 <번지점프를 하다>(2001), <그해 여름>(2006), (2007)에서 회색이 시각의 중심에 채택되고, 꿈에 관한 <개그맨>(1989)과 삼국유사의 조신몽 설화를 원작으로 <꿈>(1990)이

연기 같은 시각에 회색을 활용한다. 두 영화에서 인물(안성기)을 대표하는 회색은 영화감독을 꿈꾸는 삼류 카바레의 채플린 복장의 개그맨 이종세와 승려 조신의 연기처럼 사라지는 한바탕 꿈의 순간을 응축한다. 조신의 백일몽 같은 회색의 일장춘몽은 신상옥의 흑백영화 <꿈>(1955)과 컬러영화 <꿈>(1967)에서도 비교 확인할 수 있다. 한편, 악몽에 관한 공포스릴러에서는 회색이 공포와 잔혹성을 표현한다. 기억과 망각, 꿈과 악몽을 표현하는 회색은 영화적 현실 내지 상상적 현실을 시각화한다. 경험이나 역사를 기록하고자 하는 영화가 문화적 기억의 구체적 행위인 것처럼, 백일몽의 회색은 상상과 현실의 경계에서 기억하고 망각하는 비유적 장치이다.

5. 결 론

색채영화의 회색은 회상 장면에서 사적이거나 공적인 기억과 망각을 표현한다. 영화적 시공간에서 다른 요소들과 상호작용하는 회색의 미학적 기능과 의미는 다양하게 확장된다. 이 연구는 범위를 한국영화에 한정하여 회색을 주요 시각양식으로 활용한 사례들을 분석하였다. 회색에 관한 전통적인 문화적 상징 의미를 바탕으로 영화에서 어떻게 적용되고 변형되는가를 분석하였고, 회색과 다른 요소들 간의 상호작용에 따른 문화사회적 의미를 찾아보았다. 모노크롬에서 출발한 영화역사에서 회색은 영화적 또는 상상적 현실을 구현하는데 적합한 시각장치로 활용되었다. 꿈이나 회상이 상상적 현실로 시각화될 때 회색이 채택되고, 백일몽의 몽환적 상상이 실현될 때도 회색이 사용된다. 꿈 같은 상상의 현실을 재현하는 회색은 구체적이고 사실적인 표현 방식이다. 첫째, 한국영화에서 회색은 과거를 회상하는 플래시백의 시각장치이며, 상상계를 실재화하는 매개적 시각양식이다. <국제시장>, <항거>, <동주>, <봉오동전투> 같은 영화들에서 과거 지향의 회색은 집단의 동질성과 정체성을 구축하는 문화적 기억을 위한 시각장치이다. 색채 과잉가시의 시대에 흑백이미지의 회색은 익숙함에 의한 흐릿한 망각보다는 낯설음에 의한 또렷한 기억하기를 의도한다. 둘째, <감기>, <타워>, <부산행>, <엑시트>, <백두산> 같은 재난 소재의 장르영화들에서 비, 안개, 구름, 그림자, 연기의 회색이 다른 요소들을 부각시키고, 잿빛은 불안과 공포를 유발한다. <태극기 휘날리며>, <고지전> 등의 전쟁

영화에서 회색은 원색보다 강렬한 잔혹성을 보여주며, <4등>, <국가대표>, <우리 생애 최고의 순간> 같은 스포츠영화에서는 회색이 불확실, 미결정, 미성숙을 표현한다. 재난, 전쟁, 스포츠 소재의 장르영화는 대결적 갈등을 구조화한다. 대결 구도는 드라마투르기의 극적 긴장을 성취하기 위한 오래된 예술적 기교이다. 여기에 청각적으로 대결의 긴장을 조성하는 사운드와 함께, 시각적으로 압도하는 공포와 잠식하는 불안의 근원으로 물질색의 목시록적 잿빛이 있다. 셋째, 회색은 <꽃잎>의 역사적 기억, <오! 문희>, <시>에서의 망각, <개그맨>, <꿈>에서 백일몽의 상상적 현실을 시각화한다. 상상과 현실의 경계에서 회색은 꿈, 기억, 망각에 관한 시각양식이다. 영화는 기억을 예술적으로 저장하는 매체이다. 역사를 기록하는 영화는 결코 망각하지 않는다. 망각은 영화의 속성과 관련이 없다. 그런데, 엔터테인먼트로서의 영화는 관객 현실의 망각 여하에 따라 운명을 달리한다. 백일몽 같은 영화적 현실을 얼마나 잘 구현하느냐에 따라 관객 망각의 정도가 결정되며, 그에 따른 몰입도가 달라진다. 서사 내의 망각을 표현하는 시각장치로서의 회색은 동시에 관객 망상의 몰입을 유도하는 영화적 본질의 도구이기도 하다. 이 글에서 다루지 못한 한계는 영화에 관한 미시적 분석을 수행하지 않았다는 점이다. 한국영화에서 회색의 기능과 의미를 분류해 보는 것을 목적으로 하였기 때문에, 다양한 텍스트의 사례에서 거시적 특성을 소개하는데 그쳤다. 그 예로, 한국영화 <리틀 포레스트>(2018)에서 빛바랜 회색의 영화적 기능과 문화사회적 의미를 분석하는 미시적 접근은 향후의 과제로 남기고자 한다.

References

- [1] Chang, W., "A Study on the anthropological shape in Hans Belting's Bildwissenschaft", *The Korean Journal of Art and Media*, Vol. 17, No. 2, 2018, pp. 37-54.
- [2] Cho, J. Y., "The comedy tragedy that became more pronounced after the color was removed... 'Parasite' black and white version", *Yonhap News*, 2020. 5. 3.
- [3] Cho, Y. S., *The Association of Colors : a symbol of colors led by language and culture*, Guardian, 2017.
- [4] Eco, Umberto, "How Culture Conditions the Colours We See", Marshall Blonsky, ed., *On Signs*, The Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 157-175.
- [5] Goethe, Johann Wolfgang von, *Zur Farbenlehre*, Translated by Kwon Osang, Minumsa, 2003.
- [6] Heller, E., *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken 2*, Translated by Lee Younghee, Yedam, 2002.
- [7] Joo, E. W., "Fiction Films'(Re) Writing History in the Cases of Ode to My Father(Gukjesijang) and Forrest Gump", *Society and History*, Vol. 120, 2018, pp. 195-234.
- [8] Kim, C. J., *Comedia Delarte, Theater and Human*, 2005.
- [9] Kim, E. J. and Kim, G., "A Study of Color Image in the Film Stalker", *Journal of Digital Interaction Design*, Vol. 16, No. 2, 2017, pp. 33-44.
- [10] Kim, J. H., "The Correspondence of Colors in Bacovia's Poems", *East European and Balkan Studies*, Vol. 14, No. 1, 2005, pp. 1-17.
- [11] Kim, J. W., "Why did domestic directors make movies in black and white in an era when color is natural?", *Cine 21*, 2018.
- [12] Kim, J. G., "A Study on the Colour-Style of Film", *Film Studies*, Vol. 18, 2002, pp. 271-299.
- [13] Kim, J. G., "A Study of the Color Technology in Film", *Film Studies*, Vol. 19, 2002, pp. 141-170.
- [14] Kim, J. G., *Cinematic Color Aesthetics*, Communication Books, 2014.
- [15] Kim, J. G., "Perfume : The Story of a Murderer as Semiotique, Blue of Abjection", *Film Studies*, Vol. 35, 2008, pp. 171-190.
- [16] Kim, J. G., "A Study on Film Color of S.

- Eisenstein”, *Film Studies*, Vol. 58, 2013, pp. 87-109.
- [17] Kim, J. G., “Film Editing Style and Tears in the Audience”, *Locality and Communication*, Vol. 19, No. 1, 2015, pp. 87-113.
- [18] Kim, J. G., “Interactive Significance of Black in Film Color, Authority and Innovation”, *Cartoon and Animation Studies*, Vol. 55, 2019, pp. 395-418.
- [19] Kim, J. G., “Black in *Along with the Gods*, Interaction between (Non)Material and Perception”, *Cartoon and Animation Studies*, Vol. 57, 2019, pp. 563-581.
- [20] Kim, J. G., “The Style and Cultural Significance of Film Color White”, *Journal of KOEN*, Vol. 14, No. 4, 2020, pp. 187-198.
- [21] Kim, J. G., “Screen Performance of the Korean Actor Choi Min-sik”, *Journal of Korea Entertainment Industry Association*, Vol. 14, No. 8, 2020, pp. 131-140.
- [22] Kim, J. G., “Black God and White Devil in *Parasite(2019)*”, *Cartoon & Animation Studies*, Vol. 61, 2020, pp. 317-338.
- [23] Kim, J. Y., “An outsider of the border and the borderline,” *Journal of Studies on Korean National Movement*, Vol. 97, 2018, pp. 89-121.
- [24] Kim, T. H., “A Study of the Image-Cry-
stal in the Film Paju”, *Korean Association for Visual Culture*, Vol. 15, 2010, pp. 279-307.
- [25] Kristeva, J., “Giotto’s Joy”, *Semiotics and Visual Arts, Vision and Language*, 1995, pp. 147-180.
- [26] Moon, E. B., *People Who Brought Colors*, Ahn Graphics, 2019.
- [27] Pastoureau, M. and Simonnet, D., *Les couleurs expliquées : en images*, Translated by Go Bongman, *Art culture*, 2020.
- [28] Patterson, J., *A Concise history of theatre*, Translated by Shin Il-soo & Kim Jimyeong, Sigma press, 2016, pp. 243-247.
- [29] Shin, C. H., “Tone of Colors in Films-The Case of Christmas in August”, *Literary Criticism*, Vol. 38, 2010, pp. 291-311.
- [30] Tae, J. H., “A Study on the Method of Representation Proposed by Nostalgic Films as a Cultural Memory”, *Korean Journal of Journalism and Communication Studies*, Vol. 57, No. 6, 2013, pp. 417-440.
- [31] Yoon, G. and Cheon, H. J., “The History and Characteristic of Sports Movies in Korea”, *The Korean Journal of Physical Education*, Vol. 59, No. 3, 2020, pp. 33-45.

■ 저자소개



Jong-Guk Kim

Professor Jong-Guk Kim received the Ph.D. degree in the Department of Film & Theater from the Dongguk University.