



황규태



PIX

EL

PI

XIE

Hwang, Gyutae

지난 5월 처음 선을 보인 <월간사진>의 '새로운 실험 혹은 도전' 제2탄이다. 주지하다시피, 앞으로 펼쳐질 페이지는 '사진작가의 카탈로그 레조네(Catalogue Raisonné)'를 만든다면 어떤 형식이 될까?라는 상상에서 시작된, 작가의 작업세계를 압축해서 보여주는 기획이다. 5월호에서 밝혔듯, 이 기획은 무심코 흘러보낸 기억과 시간을 종이에 박제하고픈 욕심을 원동력으로 한다. 오랜 시간 꾸준히 작업해온 결과물임에도, 유독 사진이라는 매체에서 '온오프라인 전시 소개란에 잠시 머물다가 휘발되는 느낌'이 강하게 느껴졌기 때문이다. 기실, 여건상 편집부가 카탈로그 레조네를 제작해 잡지에 게재한다는 건 불가능에 가깝다. 그래서 그 대안으로 작업 이미지와 노트, 비평가의 글, 작가 인터뷰, <월간사진> 아카이브 등을 모아 한곳에 응축하기로 했다. 이러한 '새로운 실험 혹은 도전'이 독자 여러분 곁에 오래 남아 작가가 구축한 세상에 깊이 들어갈 수 있는 교두보 역할을 하길 바란다. 부디.

두 번째 주인공은 한국의 대표적인 포스트모더니즘 원로작가로 손꼽히는 황규태다. 황규태는 리얼리즘 경향이 짙었던 1960-70년대, 아날로그 프로세스를 통해 몽타주, 이중 노출, 합성 같은 파격적인 시도를 했던 작가다. 또한, 디지털카메라가 등장한, 그러나 그다지 큰 관심을 받지 못했던 1980년대에는 누구보다 먼저 디지털 실험을 진행했다. 이러한 과정에서 황규태는 디지털 이미지를 이루는 가장 작은 단위인 '픽셀'을 발견했고, 픽셀이 가진 무한한 가능성과 시각적 유희에 매몰돼 지금까지 작업을 이어오고 있다. 여기서 더 나아가, 얼마 전에는 최근 핫이슈라 할 수 있는 NFT 아트의 문을 두드리기까지 했다. 원로작가의 내공에 MZ 세대의 감각이 더해졌다고 해도 과언이 아니다. '무한도전'이라는 말이 이토록 잘 어울리는 작가가 또 있을까. 현재에 안주하지 않고, 계속해서 자신만의 길을 개척하는 황규태에게 후배로서 경의를 표한다.

황규태의 사진인생 60년을 돌아보는 작업은 꽤 어려운 일이었다. 이를 어떻게 풀어낼까 고민하다가 '실험'이란 키워드에 맞춰보기로 했다. '상상력, 실험력, 유희력' 하면 가장 먼저 떠오르는 인물이 바로 황규태 아니던가. 그의 초기 사진은 어땠는지, 본격적으로 '사진적 실험'이 태동한 시기는 언제인지, 이러한 실험이 오늘날 작업으로 어떻게 이어져 왔는지 등을 정리해보았다. 페이지를 찬찬히 넘기다 보면, 황규태 작업 기저에 있는 생각이 무엇인지를 이해할 수 있을 것이다. (사진) 인생을 대하는 그의 마음가짐을 본받는 건 덤이다.

도움 | 눈빛출판사, 문혜진, 박상우, 박평중, 스페이스 55, 아라리오갤러리, 이안북스, 한미사진미술관

황규태 동국대학교 정치학과 졸업 후 경향신문 사진기자로 활동했다. 1965년 도미, 사진현상소를 운영하며 흑백/컬러사진 작업을 진행했다. 이후 컴퓨터와 스캐너, 포토샵을 접하면서 작업 세계가 크게 전환됐다. 우리 눈으로 포착할 수 없는 컴퓨터 모니터, TV 화면을 근접 촬영한 황규태의 이미지는 대상을 기록하는 사진의 본질적인 역할을 고수하면서 동시에 새로운 기술 매체에 관한 탐구로 작품 영역을 확장했다는 평을 받고 있다.

1960s



b&w

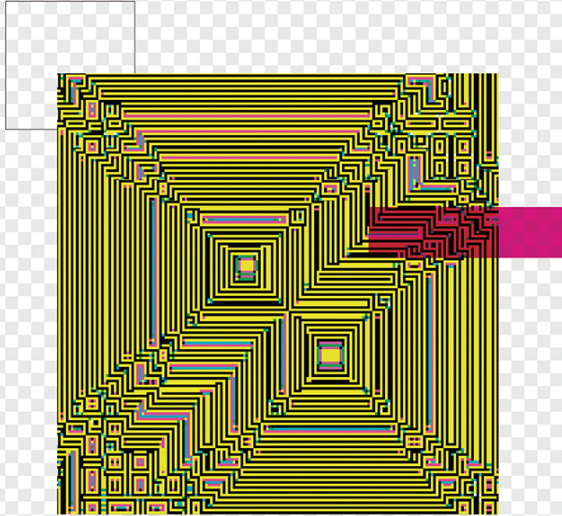
straight

pictorialism



◀ 여고시절, 남산
▶ 나룻배사공, 독섬

2010s



pixel

kazimir malevich

post hard edge

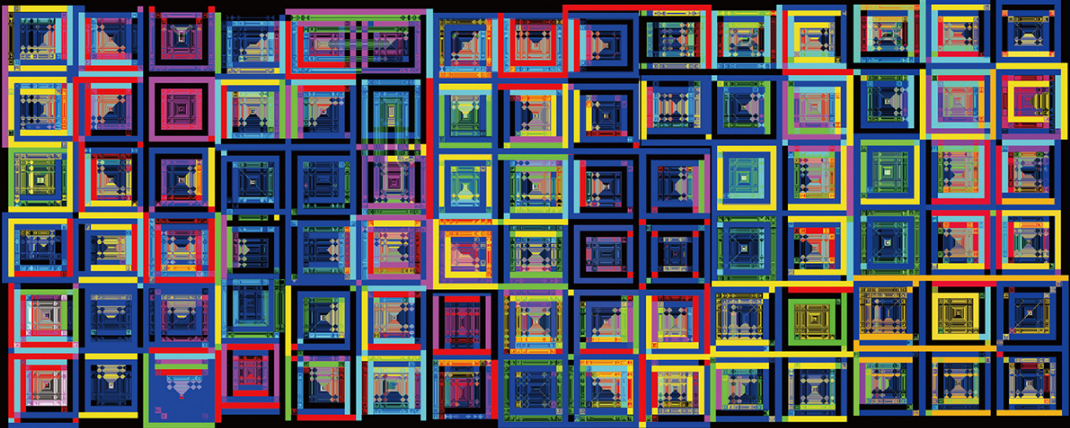
[Statement]

1980년대부터 시작된 디지털 이미지에 관한 관심은 디지털 몽타주, 콜라주, 합성 등의 다양한 실험으로 이어졌다. 그 긴 과정의 끝에서 황규태는 이미지를 이루는 가장 작은 단위인 네모 모양의 작은 점들을 일컫는 '픽셀'을 디지털 이미지들 속에서 발견했고, 그 기하학적 이미지들의 무한한 가능성과 시각적 유희에 매몰되었다. 그렇게 <픽셀> 시리즈가 시작되었다.

<픽셀> 시리즈에는 사진의 기본인 '촬영' 과정이 기본적으로 부재하거나 현저히 부족하다. 대신 '선택'과 '확대'가 존재한다. 다시 말해, 황규태의 작품은 어느 사진 작품처럼 대상을 카메라로 촬영해 그 현상을 감광막 위에 나타나도록 하기보다는, 다른 목적으로 이미 존재하는 이미지나 모니터 등을 자유자재로 선택하고, 확대할 때 발견되는 다양한 형태와 색상의 픽셀을 집요하게 발견하고, 기록, 그리고 여러 방식으로 시각화, 물질화하는 것이 기본 골자다. 그 과정에서 전통 사진의 주요 쟁점인 '지표성'의 가치는 희소해지고, '선택'과 '확대'라는 방법의 특성상 원본 이미지에서 파생되는 결과물들은 무한해진다. 이 모든 과정을 사진으로 보느냐 마느냐는 문제의 핵심이 되지 않는다. "나는 만들지 않았고, 픽셀들을 선택할 뿐"이라고 말하는, 그의 전방위적 작품들은 '예술'의 전통적인 범주나 양식사적 접근으로 축소해서 볼 게 아니라, '이미지' 연구의 관점에서 조금 더 넓게 살펴볼 필요가 있기 때문이다.

또 한가지 흥미롭게 살펴볼 지점은 <픽셀> 시리즈와 러시아 미술과 카지미르 말레비치(Kazimir Malevich) 작품과의 연결고리다. 자신이 찾아낸 전자 이미지들 속에서 말레비치가 손수 그린 극한의 미니멀한 하드엣지 작품과의 유사성을 발견함으로써, 백 년의 간극을 넘어 디지털 시대에서 절대주의 조형성의 철학을 다시 논한다. 구상적 재현의 흔적을 모두 제거함으로써 사각형, 원 등의 기본적인 형태와 색채만의 순수한 구성에 도달한 말레비치의 절대주의 회화처럼, 원본 이미지에서 확대에 확대를 거듭해 도달한 픽셀들의 미니멀한 추상 색면의 세계는 디지털 시대에 가능한 이미지의 무한 시공간을 현시하고 순수 추상을 탐구한다. 이러한 맥락에서 황규태는 자신의 작품을 '포스트 하드엣지'라 일컫는다.

* <PIXEL>(2019.03.07-04.21, 아라리오갤러리) 보도자료 발췌
** 작업 이미지 제공: 아라리오갤러리, 이안복스



pixel the rite of bit, 280x670cm

발견에서 구성으로: 황규태 픽셀 사진의 전개

글 | 문혜진(미술비평)

언젠가 황규태는 “사진 행위는 예술이 아니라 사진을 통해 실상의 다양한 가능성을 보여주는 행위”라는 말을 한 적이 있다.¹⁾ 실제로 그는 사진가로서는 이례적으로 초지일관 실재를 재현하는 것이 아니라 실재를 재료 삼아 새로운 시각 이미지를 만드는데 관심이 있었다. 비교적 전통적 다큐멘타리에 가까웠던 도미(渡美) 이전의 1960년대의 흑백 사진에서도 이중노출 혹은 몽타주 기법이 시원적으로 활용되고, 미국으로 건너간 이후인 1960년대 중후반의 흑백 스트레이트 사진의 경우에도 그의 관심사는 사실의 기록이 아니라 사진의 세부가 자아내는 기이한 분위기나 정서였다.²⁾ 1970년대에 컬러 사진을 찍기 시작하면서 황규태의 실험 혹은 유희는 붓물 터지듯 경계 없이 확장된다. 이 시기 그는 포토몽타주, 다중노출, 필름 태우기, 확대, 차용, 왜곡 등 사진을 조작해 원하는 이미지를 얻을 수 있는 온갖 실험적 기법들을 동원했고 바야흐로 찍는 것이 아닌 만드는 사진의 즐거움에 흠뻑 빠졌다. 도시의 스카이라인 밑에 거대한 눈을 병치시켜 현대 사회의 감시나 탐욕을 연상케 하거나(도시의 인상)(1969)), 지구 이미지가 담긴 필름을 태워서 블랙홀을 만든 작업(블랙홀)(1993))은 황규태가 사진을 대하는 태도를 짐작케 한다. 혹자는 “유희하는 정신”(이영준)이라 부르고 혹자는 “탐

미적(유희한)”(박상우)이라 부른 이 자세는 사진을 마음껏 가지고 노는 즐거움에 다름 아니다. 어린 아이가 재미난 대상을 발견했을 때 아무런 고정관념 없이 가능한 모든 방식을 탐색하며 대상에 편견 없이 빠져드는 그 태도가 바로 황규태가 지금껏 사진을 대한 방식이다.

황규태가 사실주의 사진만을 정통 사진이라 간주하는 한국 사진계의 오랜 전통에 구애받지 않고 항상 새로운 길을 갈 수 있었던 것은 아마도 자신의 즐거움에 충실했기 때문일 것이다. 황규태의 흥미를 자극한 것은 선대의 미학을 개념적으로 전복시키거나 사진을 이론적으로 비틀기보다 이미지의 재구성성을 통해 예상치 못한 시각적 효과나 의미의 반전이 발생하는 지점이었다. 그렇기에 그에게 시각적 새로움만 줄 수 있다면 사진의 소재나 기법은 무엇이든 상관없었던 듯하다. “카피와 찍음의 차이를 구분함이 무의미하다”³⁾는 작가의 말처럼 그에게는 직접 촬영한 것과 남이 촬영한 것, 찍는 사진과 만드는 사진의 구분이 없었기에 전과는 비할 바 없이 조작이 편리해진 디지털 장비의 등장은 황규태에게 물 만난 고기와도 같은 자유로움을 선사했을 것이다. 상이 필름에 고정되어 있어서 변형에 제한이 있는 아날로그 사진과 달리 디지털

[Critique]

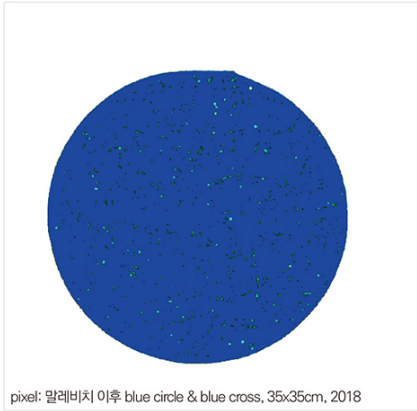
탈화된 이미지는 원본적으로 무한한 조작이 가능하여 실제의 지표라는 사진의 오랜 전제에 구애받지 않으므로, 만드는 사진을 선호하던 황규태의 지향에 더할 나위 없이 부합하기 때문이다.⁴⁾ 황규태 작업에서 컴퓨터나 포토샵, 스캐너가 활용되기 시작한 것은 대략 1990년대 중후반으로 보이는데, 실로 이 시기부터 원본 사진에 변형을 가하는 정도가 아니라 사진 이미지를 재료로 아예 새로운 이미지를 만드는 경향이 강화된다. 목가적인 전원 풍경에 소와 개, 새 등의 동물을 배치하고 한우의 부위별 용도 다이어그램을 병치한 〈나비들의 이동〉(2010)에 이르면 실상 실재를 전제한 ‘사진’이라는 분류가 그다지 의미가 없다.

픽셀 작업이 시작된 시기는 디지털 장비를 활용하기 시작한 시기와 일치한다. 1990년대 후반 작가는 우연히 브라운관 TV 모니터를 루페(확대경)로 들여다보고 육안으로 보지 못했던 픽셀의 세계를 발견한다. TV 모니터의 픽셀은 제조사에 따라 원, 사각형, 타원형 등 다양한 형태를 지니고 있었고 표면 이미지의 색에 따라 색 조합이 무궁무진했다. 이 새로운 발견에 작가는 흠뻑 빠져든다. 흥미로운 것은 초창기 픽셀 작업은 조작을 가하지 않은 스트레이트 사진이었다는 점이다. 2001년 아트선재센터 개인전 《황규태》에 선보인 〈놀이〉(2001)라는 제목의 사진들은 여러 가지 TV의 픽셀들을 대형카메라로 접사 촬영한 것이다. 이 시기 작가는 문자 그대로 사진적 발견을 만끽했던 것 같다. 갖가지 색깔의 원형 픽셀을 찍는 동시에 알약을 확대해 캡슐 안의 알록달록한 입자들을 찍기도 하고 문방구에서 파는 스티커를 스캔해 커다랗게 프린트하기도 했다. 실제 크기보다 훨씬 확대된 원형 이미지를 보는 관객은 그것의 출처가 픽셀인지 스티커인지 무엇인지 알 수 없다. 여기서 작가가 쥐고 흔드는 것은 익숙한 것을 낯설게도 만들고 다른 것을 비슷하게도 만드는 사진의 광학적 무의식이다. 여러 가지 색깔의 출력물들이 쌓여 색 띠를 이룬 모습을 찍은 또 다른 작업 〈놀이〉(2001) 역시 선 모양의 픽셀을 찍은 사진과 외경상 연결된다. 박상우의 지적처럼, 실제로 ‘사진’이었던 초기 픽셀 작업들은 사진의 본질에 대한 고찰에서 출발한 것이 아니라 무심코 무언

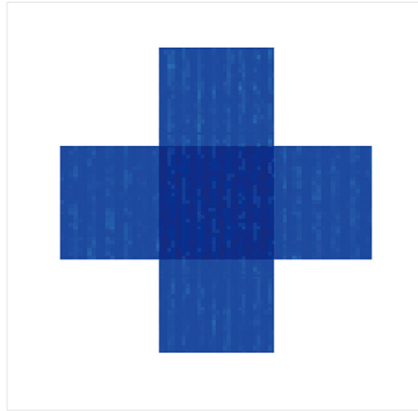
가를 확대했을 때 예기치 않게 발견한 작은 즐거움에서 비롯되었고, 눈에 보이는 것과 실제의 사물이 다른데서 오는 의외성, 서로 다른 대상을 확대했을 때 우연히 발생하는 유사성처럼 실제와 이미지의 괴리를 자아내는 카메라의 눈에 기반하고 있었다.⁵⁾

초기에 실재의 발견이었던 픽셀 작업은 이후 빠르게 대상에서 벗어나기 시작한다. 모니터에 비친 여성의 얼굴을 확대해서 찍은 〈픽셀 레이디〉(2000)처럼 구상의 형태가 남아 있는 경우도 있지만, 갈수록 대상의 흔적은 사라지고 픽셀 자체의 형태와 색의 조합만이 남게 된다. 원형 픽셀이 겹쳐지며 꼬리에 꼬리를 물고 이어지기도 하고(〈뽕놀이〉(2010-11)), 각각 픽셀이 몬드리안의 그림처럼 리듬을 이루며 격자를 만들기도 하며(〈pixel〉(2014)), 퍼즐이 맞물리듯 어우러져 패턴을 이루기도 한다(〈pixel〉(2017)). 이 시기 픽셀 작업은 기본 단위(unit)의 반복과 이것이 만들어내는 다양한 패턴에 집중하는 경향을 보이는데, 같은 시기 진행된 실사 사진의 변형 작업도 비슷한 양상으로 전개된다. 1990년대 한강을 찍은 사진의 일부를 떼내어 반복 배치해 추상적인 패턴을 만든 〈한강 컬렉션〉이나 금괴를 패턴화한 〈신〉(2010), 한국기를 중첩시켜 현혹적 무늬를 만든 〈멜팅 팻〉(2014) 등이 일례다. 여기서 중요한 것은 사진의 소재보다 그 소재가 지닌 색과 형태, 그것이 반복되면서 형성되는 무늬다. 작가 스스로 “컬러의 놀이”라고 칭하는 이런 색면 조합의 유희는 대단히 밝고 유희하고 탐미적이다.

1 신혜경, 「황규태: 생명의 시작과 끝을 잇는 휴머니스트」, 『월간미술』, 1998년 6월, 109쪽에서 재인용.
2 박상우, 「독시록 그 이후」, 『2018 동강 국제 사진제』, 동강사진박물관, 2018, 52-54쪽.
3 황규태, 「황규태」, 영화당, 2005, 134쪽.
4 최봉림은 불편하는 실재를 믿지 않는 황규태의 생각과 실제와 실제의 진실을 주장하지 않는 디지털 프로세스가 상응한다고 지적한다. 최봉림, 「디지털 시대에 보내는 색채 메시지」, 『월간미술』, 2004년 4월, 140쪽.
5 박상우, 「탐미적 아방가르드 작가」, 『월간미술』, 2014년 8월, 124쪽.



pixel: 말레비치 이후 blue circle & blue cross, 35x35cm, 2018



주목할 점은 처음에 스트레이트 사진이었던 픽셀 작업이 점차 복잡해지면서 속성이 변화한다는 사실이다. 이제 더 이상 이미지는 실제의 끈에 매이지 않고 비물질이요 추상인 순수한 이미지 형태소의 조합이 된다.⁶⁾ 이미지 창작의 원리가 발견에서 구성으로 전환되는 것이다. 이 전환에 결정적 역할을 하는 것은 포스트프로덕션의 기능을 하는 포토샵 프로그램이다. 포토샵으로 픽셀을 확대하면 다른 픽셀이 나오고, 그 픽셀을 확대하면 또 픽셀이 나온다. 과거 암실에서 행하던 확대가 이제는 포토샵으로 수행된다. 확대라는 기능을 공유하기에 이 역시 사진적이라 생각할 수도 있겠지만, 이 프로그램은 있는 것을 단순 확대하는 수준보다 훨씬 적극적으로 이미지를 변용한다. 이제 이미지 생산의 열쇠는 카메라가 아니라 포토샵에 있다. 실제에서 완전히 벗어나 의미가 탈각된 순수 기표들을 오리고 붙이는 '구성'이 작업의 중심으로 떠오른다. 이쯤 되면 작업은 굳이 사진이라는 범주에 머무를 필요가 없게 된다. 사진 너머의 사진, 사진을 확장하는 사진은 디지털 시대의 이미지 일반의 초상이 된다.

우연한 발견에서 출발한 픽셀 작업은 결국 사진/이미지의 본질에 대한 철학적 성찰로 귀결된다. 확대에 확대를 거듭하면서 결국 남는 것은 가장 단순한 픽셀의 기본 단위기 때문이다. 그런 의미에서 황규태의 픽셀 작업이 한편으로 말레비치와 맞닿는 것은 일면 자연스러운 일이다. 말레비치가 형상을 제거함으로써 형태와 색채만의 순수 추상에 도달했듯이, 황규태는 구성 이미지를 극한으로 확대함으로써 전자 이미지를 이루는 기본 입자들이 만들어내는 미니멀 추상 색면의

세계에 진입했다. 2층에 전시된 <pixel: 말레비치 이후 blue circle>(2018), <pixel: 말레비치 이후 blue cross>(2018), <pixel: 말레비치 이후 blue square>(2018)는 말레비치의 절대주의 이후 100년이 지난 시점에서 황규태의 방식으로 재해석한 디지털 시대의 말레비치일 것이다. 말레비치의 그림이 물질성을 버리면서 무한 시간 속의 무한 공간이라는 절대 정신을 표상했듯이, 픽셀을 확대하면 또 픽셀이 나오는 프랙탈 같은 과정은 마치 원자 혹은 우주를 탐험하는 것 같은 무한의 세계를 열어준다.

무한의 세계는 극대를 통해서도 극소를 통해서도 도달할 수 있다. 이번 전시에서 제일 큰 작업 중 하나인 <pixel: 우주에서 온 편지>(2018)는 확대의 방식으로 단순화를 추구한 말레비치 연작과 반대로 마치 암호처럼 복잡하게 픽셀을 재구성해 우주를 바라보는 듯한 경이를 자아낸다. 이 작업의 계기는 1977년 보이저호가 태양계 탐사를 떠날 당시 우주생명체에게 보내기 위해 지구의 풍경과 소리를 녹음한 골든 디스크다. 이 디스크에 영감을 받은 작가는 원형 레코드나 외계 언어를 연상시키는 <외계에서 온 편지> 연작을 제작한 바 있다. <pixel: 우주에서 온 편지>는 이 연작의 계승으로, 미지의 세계에 대한 상상을 픽셀의 바다를 통해 형상화한다.⁷⁾

<pixel: 우주에서 온 편지>와 함께 지하에서 전시되고 있는 신작들 역시 기본 단위의 픽셀들의 조합을 극도로 복잡하게 재구성한 패턴을 선보인다. 그야말로 색과 선의 현란한 유희라고 볼 수 있는 이 화려한 신작들은 옵아트를 연상시킬 정



멜팅 팻 melting pot, 300x500cm, 2014

도로 다채로운 패턴을 자랑한다. 갖가지 색상의 선들이 가로 세로로 내달리다 충돌하고 또 다시 수렴 혹은 발산하는 기하학적 패턴의 반복과 변주를 바라보는 것은 화면의 시각적 리듬이 관객에게 전이되는 인지적 쾌를 불러일으킨다. 표면 형태의 미에 집중하는 기하 추상은 황규태 이전에도 존재했지만, 픽셀로 만들어낸 이 기하 추상은 사진과 관련하여 개념적으로 상당히 흥미로운 측면이 있다. 우선, 처음부터 끝까지 창작인 회화와 달리 (직접 촬영이든 아니든) 이미 있는 것을 선택하는 데서 작업이 출발하며, 패턴이 형성되는 과정에서도 이미 존재하는 색과 형태를 확장 혹은 변형함으로써 작업이 전개된다는 점이다. 우연적 선택과 의도적 변형이 반복 섞인 이런 방식은 작가의 개입이라는 점에서 절반은 사진적이고 절반은 회화적이다. 한편, 또 하나 개념적으로 재미난 지점은 형상(figure)과 배경(ground)의 문제다. 일반적으로 형상과 배경이 구분되는 사진과 달리 황규태의 픽셀 사진에서 둘은 하나로 합치된다. 엘즈워스 켈리(Ellsworth Kelly) 등의 화가가 작가의 자의적 개입이라는 회화의 전통에서 벗어나기 위해 형태와 바탕의 구분을 없애려했다면, 황규태는 무한 확대를 통해 3차원의 실재에 기반한 사진을 2차원의 표면으로 완전히 전환시켰다. 형상과 배경이 하나로 붙은 픽셀 사진에 존재하는 것은 그저 완벽한 표면뿐이다.

한껏 만개한 이 비트의 놀이를 감상하는 것은 언제나 즐겁지만, 한편에는 소거의 방식으로 가장 단순하게 환원된 작업이 선보이고 다른 한편에는 부가의 방식으로 가장 복잡하게 만발한 작업이 공존하는 점이 이번 전시의 특별한 매력이다.

단순한 원자들이 조합되어 복잡한 유기체인 생물과 우주가 만들어졌듯이, 우리가 경험하는 세계의 외견상의 복잡성 안에는 단순한 법칙에 따른 최소 단위의 반복이 숨겨져 있다. 픽셀의 원리도 그렇지 않은가. 가장 근원적인 무의 상태이기도 하고 극도로 복잡한 현상이기도 하며, 무의미이자 동시에 의미인 이중의 상태. 황규태는 우주의 원리이자 픽셀의 원리인 이 양가성을 발견하고 나아가 구성하는 자다. 그가 만들어내는 픽셀의 제전은 일차적으로 아름답고 때로는 초월적이며 무엇보다 즐겁다. 크라프트베르크(Kraftwerk)나 이케다 로지(Ryoji Ikeda)의 반복적인 리듬과 비트의 변주가 신체를 관통해 몰아(沒我)로 인도하듯, 잠시 모든 것을 내려놓고 그 형형색색의 디지털 조형 탐색에 빠져보는 것도 나쁘지 않을 것이다. 굳이 어려운 의미를 찾지 않더라도 그것으로 충분하지 않은가.

* 황규태 <PIXEL>(2019.03.07-04.21, 아라리오갤러리) 비평문

6 황규태는 자신의 픽셀 사진을 "기계의 내장에서 소화되어 형태소로 전환된 '자동기술 복제시대의 사상이'라고 쓴 바 있다. 황규태, 「작가노트」, 「pixel」, 갤러리 북스, 2017, 페이지 없음.

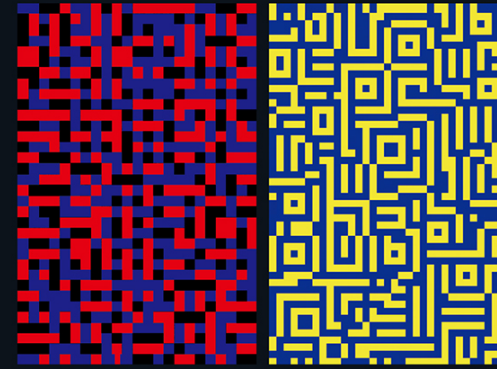
7 미시를 통해 거시를 보여주는 방식은 실사 촬영 작업에서도 드러난다. 1998년 금호미술관에서 전시한 <점점점...>(1998)은 광대한 우주 사진처럼 보이나 실상을 표면에 비친 빛의 반사를 찍은 것이다.

1980년대 후반 무렵, 디지털 매체 시대를 맞이하면서
 황규태는 암실작업을 디지털 이미지를 제작하는 컴퓨터, 스캐너,
 포토샵 등으로 작업 환경을 변경했다.
 스캐너를 통하여 세상의 온갖 종류의 사진 이미지를 컴퓨터 화면으로
 옮겨왔고, (...) 1990년대의 한국 사진계는 여전히 사진 촬영 이후
 적극적인 조작이라는 점에서 포토샵 사용에 대체로 부정적이었다.
 황규태는 사진적 매체 실험의 차원에서, (...) 황규태는 포토샵을
 암실작업의 연장 및 확장으로 이해했다.

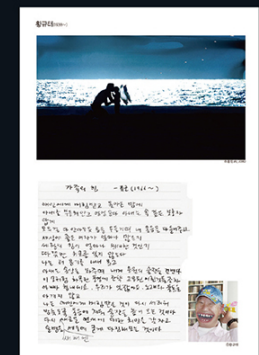
- 박은혜, <황규태의 사진적 매체 실험 연구>(2018)



**사진으로 표현할 수 있는
 한계는 어디까지일까.
 어느 범위를 넘으면
 사진이 아니라고 할까.
 사진은 사진이어야만 되는 것일까.
 그 시절의 의문들은 지금까지도
 나를 괴롭히는 DNA 분자들이다.**



어느 날 TV 화면을 루페로 들여다봤어요. 생전 보지 못했던 색이 나오더라고.
 점들이 모였는데, 색이 나온다? 이걸 사진 찍어야겠더라고.
 처음에는 4x5, 8x10 카메라로 확대 촬영했어요. 35mm 카메라로 써봤는데,
 샤프니스 때문에 결과물이 안 좋아. 컴퓨터가 생긴 이후에는 마우스로
 크롭하고, 또 크롭하고, 마음에 드는 색과 모양이 나올 때까지 반복했어요.
 이 사진은 필름 스캔 받은 걸 이용해. 필름에 넘버링을 해놔서
 추적하면 어느 작업에서 나온 픽셀인지 알아.
 굳이 밝힐 필요가 없다고 생각해서 전시에서 말을 안 하는 거라고.
 화가가 그림 그리는데, 무슨 붓을 사용했는지 말하는 거 봤어요?
 선으로 된 픽셀도 나오고, 타원형으로 된 픽셀도 나오고, 다양하더라고요.
 따지고 보면, <픽셀> 작업도 레디메이드예요. 떠다니는 픽셀을 내가 선택해서
 크롭한 거니까. <픽셀> 작업하면서 말레비치가 좋아졌어요.
 픽셀 속에 그 양반이 한 게 들어있어서 영광했어.
 말레비치는 컴퓨터가 없었을 적 사람인데, 그러다 보니까 그렇게 된 거겠지.



▲민 레이 이후의 연인 II, 2006
 ▲Pixel, 150x222cm
 ▼2014년 1월호, 사진가들의 초심