

괴물을 보라: 핵시대에 벌어지고 있는 풍경의 변이에 대해 지각하기

장루이 뿌아트뱅

미술평론가. 경원대학교 미술디자인대학 교수로 재직 중이며 주요 저서로 『미술과 함께, 사회와 함께』(1991).

오늘날의 세계를 사진으로 찍는다는 것, 특히 풍경사진을 찍는다는 것은 곤경에 처한 현세계를 보여줄 수 밖에 없는 상황을 피할 수 없다는 것을 의미한다. 실제로 다수의 사진 작업들은 지구의 비극적인 상황과 인간에 의해서 악화된 위험을 역설하고 있다. 산업단지, 광산채굴지역, 메말라버린 호수, 쓰레기 폐기장, 오염물 매립지, 핵실험지역 또는 원자력 발전소, 이 모든 특징-대부분의 경우가 폐쇄적인-〈장소 sites〉들은 실제로도 일반인들의 접근이 차단된 출입금지구역들이다. 전 세계에 퍼져있는 이 지역들은 지평선 위로 드러난 수많은 많은 형태들 중 하나가 되어 환경에 대한 인간의 지배력을 명확히 보여주는 형태가 된다. 우리는 그 장소들이 존재를 알고있다. 그리고 때때로 자동차나 기차의 창문 너머로 이들을 보게 된다. 대부분의 경우 굴뚝에서 거대한 수증기 구름을 뿜어내고 있는 원자력 발전소다. 대체 우리는 무엇을 정확히 보고있는 것인가?

풍경이란 무엇인가?: 풍경의 탄생

알랭 로제 Alain Roger 는 『풍경에 대한 소고 Court Trait du Paysage』¹⁾를 통해 풍경이 이중의 약시알리자시 용 artialisaton 에서 탄생한다는, 즉 ‘예술은 그 자신이 예술을 모방한 자연을 모방한다.’는 것을 완벽하게 보여줬다. 실제로 “단지 자연을 재현해 내는 것 만으로도 자연을 그 본성 nature 으로부터 빼앗아 버리는 것²⁾”은 사실이다. 그리고 인간은 집, 사원, 성과 같은 것들을 풍경 속에 건설할 때에도, 자연을 그들의 무한한 창조물을 위한 배경으로만 사용할 뿐이다. 원자력 발전소들은 이들을 작동시키는 사제들만이 접근할 수 있는 현대의 신전들이며, 이들은 대부분의 경우 은밀히 존재함에도 불구하고 어느세 우리의 일상의 일부가 되었다. 또한 다른 산업단지들과 인류에게 모더니

1) 풍경에 대한 소고 Court Trait du Paysage

2) opt cit, p.12

즘의 조건들- 즉 ‘대도시 Big City’ 안에서의 삶을 가능하게 만들어 주었다.

사실 인간에 의해서 지어지는 건물들은 손대는 것마다 예술로 변화시키는 인간의 천재성과 인류의 꿈을 효율적인 기계로 변화시키는, 예술과 과학이 서로 만나는 점점 한 가운데 서있다. 그렇지만 풍경은 이와는 다르게 ‘인간의 손으로 만들어 지지 않은’ 것들로 우리를 감싸고 있는 변치 않는 존재 같은 것이다.

창조주에 의해서건 혹은 빅뱅의 결과이건간에 대지와 산맥, 대서양과 같은 풍경들은 인간에 의해서 만들어진 것이 아니다. 인간은 단지 이 풍경들에 흔적들을 남기는 것으로 자족한다. 하지만 이들이 만들어낸 흔적들은 시선을 매혹시키고, 비교하자면 일종의 형식으로 늘 대지를 구속한다. 그리고 우리가 대도시 ‘안’에 있는 순간, 이제 모든 자연에 대한 기억들은 지워지게 된다. 우리가 어디에서 왔는지를 망각하고 그리고 더이상 밤과 낮을 구별하지 않은 도시인의 삶에 몰입한다. 풍경은 ‘대도시’에 의해서 순식간에 집어 삼켜져 버리는 것이다.

현혹과 몽매

오랫동안 인간은 자연을 풍경으로 ‘바라보지’ 않았다. 알랭 로제가 지적한대로 인간은 18세기에 와서야 루소 Rousseau 가 설파하고, 칸트 Kant 가 형식화 한 숭고미 sublime 에 대한 두가지의 정의와 학적 사고로 자연의 역사에 대해 이야기하기 시작했고, 이 산맥들이 눈앞에서 순식간에 풍경으로 변해가는 것을 꿈꾸게 되었다. 분명 원자력 발전소는 인간에 의해서 만들어진 것이지만, 엄격한 의미로 속세의 사람들이 절대로 접근 할수 없기에 공포스러우면서도 신성하며, 감상을 목적으로 만들어 지지 않았기에 이들은 보이지 않는 것들이었다.

만일 “예술의 기능이 각 시대의 시각 규범을 새롭게 만들어 내는 것³⁾” 이라면 우리는 유르겐 네프제와 마르시알 베르디에와 같은 사진작가들의 작업이 전적으로 예술적인 것이라고 말할 수 있을 것이다. 실제로 이 두작가는 각각 차용하고 있는 기법의 차이에도 불구하고 이들이 보여주는 이미지들의 모든 장면들은 재현 될수 없는 매혹의 순간들을 담아내고 있다. 더욱 정확히 말하

3) opt cit, p.98



PALUEL.jpg



자면, 이 이미지들은 재현 할 수 없는 것들을 어떻게 지평선 위에 드러내야 하는지를 보여주며, 그 순간 현상학이 얼마만큼 지각과 의식의 수평선에서 작용하는지를 환기시켜준다. 우리는 일상에서의 이동과, 음식을 만들고, 난방 및 반짝이는 도시를 가능하게 해주는 전기가 없었으므로 만들어졌는지를 잊고 있다. 그러나 이 사진들 덕분에 지금 일어나고 있는 현상을 깨닫고 이것에 대한 인식과정을 통해 화면위에 등장한 사물들을 바로 볼 수 있게 된다. 풍경의 지평은 우리의 인식의 지평과 연결되어 있는 것이다. 우리가 바라보는 순간, 우리는 가시의 영역으로 끌어올려진 피사체로 인해 경직된다. 사진속의 이미지는 바로 이 때 시각 형성의 요소들 중 하나인 매혹을 새롭게 부각시킨다. 유르겐 네프제와 마르시알 베르디에의 이미지들은 우리가 보기를 두려워 하는 것과 우리를 매혹시키는 것들을 동시에 보여주는 것이다.

괴물을 보라.

유르겐 네프제와 마르시알 베르디에는 서로 다른 기법을 차용하고 있지만 이 둘은 괴물을 선택한 작가들이다. 한 명은 괴물이란 것을 우리에게 보내는 기호로 보여주며, 다른 한명은 기억의 어두운 그림자 속에서 갑작스레 우리 위로 달려들기 위해 숨어있는 것으로 보여준다. 유르겐 네프제의 〈Fluffy Clouds〉는 원자력 발전소를 일상생활의 배경속이나 여가생활속에 마치 보이지 않는 혹은 적어도 이들 주변의 사람들이 인식하지 못하는 존재로 등장시킨다. 그의 작업들에서 가장 대표적인 것은 말 그대로 원자력 발전소의 냉각굴뚝 발치에 있는 일종의 유원지 같은 놀이공원의 이미지이다. 이 사진의 완벽한 풍경의 정확한 인위성은 착시화 기법을 이용한 산맥들로 표면을 채색한 거대한 구조물로 인해 완성되어진다. 이 이미지는 풍경에 관한 모호함들이 집결되어진 결과물과 같은 기능을 하고 있다. 그리고 오늘날에도 악시알리자씨용은 여전히 진행되고 있다는 것을 보여준다. 하지만 놀이공원과 냉각기 굴뚝의 벽화는 여기서 악시알리자씨용보다 더욱 상징적이며, 보이는 것을 직접적으로 드러내지 않는다. 그러나 직접적으로 드러내지 않음에도 작가는 이미지 속의 장소에 살고 있는 사람들조차도 인식하지 못한 ‘그것’을 우리에게 보여주는데 성공한다. 괴



GRAFENRHEINFELD.jpg

KALKAR.jpg

물은 바로 주변에 있지만 위험은 감지되지 않는다. 이 ‘피사체’에 관한 모든 모호함은 ‘보여지는 것’과 ‘인식되는 것’ 사이에 자리잡고 있는 긴장감 속에서 존재하고 있다. 이 긴장감은 마르시알 베르디에가 〈순간적인 수증기 속의 괴물들〉이란 제목으로 보여주는 작품들 속에서도 찾아 볼 수 있다. 영화의 과정에서 사진의 역사에서 가장 오래된 기법중 하나인 캐러타이프의 사용은 마르시알 베르디에의 사진들에 ‘과거’의 외형을 덧입혀준다. 우리는 시간에 흐름에 낚고, 손상된 아주 오래된 사진들과 흡사한 이미지들을 마주하게 된다. 그러나 한편으로 이 이미지들이 보여주고 있는 것은 신성불가침의 괴물인 동시에 우리 시대의 신전인 원자력 발전소에 대한 핵심적인 이미지들이다. 그러므로 이제 긴장감은 배가된다. 그리고 이 긴장감은 주제와 이미지들을 관통한다. 첫 번째 긴장감은 지평선 위에 보이는 이 존재의 매력과 에너지 생산의 ‘신전들’이 드러내는 최소한의 위험에 대해 우리가 알고 있는 지식 사이에서 등장한다. 두 번째 긴장감은 우리 내부에서 일어나게 되는데, 이것은 우리가 언제나 지평선 위에서 보게 되길 바라는 아름다움의 현신같은 이상적인 형태에 대한 기대감과 우리의 불안감 사이에서 생겨나게 된다.

사실 우리는 한세기 보다 더 앞서 인간이 만들어 낸 것이 한 개인 뿐만이 아니라 인간이라는 종의 말살까지도 가능하다는 것을 알게 되었다. 마르시알 베르디에의 사진들은 오늘날의 삶의 방식을 허용하는 것이 무엇인지를 보려하지 않는 우리의 짧은 인생에 유죄판결을 내리는 동시에 우리를 직접적으로 위협하는 이 현생의 모순을 담아내고 있다. 동시대의 풍경에 대한 우리의 시선을 현실적으로 바꾸려는 시도를 하면서, 그리고 이 괴물들을 바라보도록 구속하면서 마르시알 베르디에와 유르겐 네프제는 우리의 뇌가 거부하고 있는 시각규범을 바꾸려 하고 있다. 이들은 오늘날 우리에게 예술이란 반드시 우리 시대와 지금 이 세계를 위협하고 있는 괴물들에 대한 공론의 장이 되어야 한다고 말하고 있다. ㉞



Voir le monstre : la perception face à la mutation du paysage à l'ère du nucléaire.

Jean Louis Poitevin

Professor of the POSTEH HIT Institute (Media Aesthetics)

Photographier la planète aujourd'hui, faire des photos de paysage en particulier, c'est inévitablement se trouver confronté à la nécessité de montrer un monde en perdition. Et en effet, nombreux sont les photographes dont l'œuvre souligne la situation dramatique et le danger que constitue la dégradation par l'homme de la planète Terre.

Les complexes industriels, les sites d'exploitation minière, les lacs asséchés, les décharges, les étangs de déchets, les aires d'essais nucléaires, ou les centrales nucléaires, tous ces « sites » particuliers et qui sont le plus souvent interdits au public constituent en fait des zones d'exclusion. Elles sont réparties aux quatre coins de la planète, et constituent l'un des traits saillant de la globalisation et de la forme que prend l'emprise humaine sur l'environnement. Nous savons que ces zones existent. Parfois nous en apercevons une de la vitre d'une voiture ou d'un train. C'est souvent une centrale avec ses tours massives laissant échapper des nuages de vapeur d'eau. Mais alors, que voyons nous exactement ?

Qu'est-ce que le paysage ?

Alain Roger, dans son « Court traité du paysage » (Ed Gallimard, Paris, 1997, a parfaitement montré que le paysage naît à la croisée d'une double « artialisation », l'art imitant une nature qui elle-même imite l'art. En effet, « le seul fait de la représenter suffit à arracher la nature à sa nature » (op cit, p.12). Mais plus encore le fait de la prendre pour support d'une œuvre infinie, celle que réalisent les hommes lorsqu'ils construisent dans le paysage ces œuvres que sont leurs maisons, leurs temples, leurs châteaux.

Les centrales nucléaires sont des temples modernes en ceci qu'ils ne sont accessibles qu'aux prêtres qui les font fonctionner et que malgré leur localisation souvent discrète, ils participent de la vie quotidienne de chacun. Plus mêmes, ces centrales nucléaires en particulier, mais avec elles, tous les sites industriels, rendent possible la vie de chacun dans les conditions de la moder-



M_Verdier-Cruas-Fresque.jpg

nité, c'est-à-dire de la « big city ».

Chaque bâtiment construit par l'homme est de facto au centre d'une confrontation entre art et science, entre la part du génie humain qui transforme en art ce qu'il touche et l'autre part qui transforme ses rêves en machine efficace.

Mais le paysage est aussi autre chose, une sorte de présence constante autour de nous de « ce qui n'a pas été fait de main d'homme ». Qu'on l'attribue à un dieu créateur ou au big-bang et à ses conséquences, la terre et donc les paysages comme les montagnes ou les océans, n'ont pas été faits par l'homme. Celui-ci se contente d'y laisser des traces.

Ces traces attirent son regard et la contraignent toujours à une forme de comparaison. Mais lorsque l'on se trouve « dans » la grande ville, alors, tout souvenir de la nature s'efface. On oublie d'où l'on vient et l'on se concentre sur notre vie d'homme urbain qui ne distingue même plus entre la nuit et le jour. On peut dire que le paysage a été dévoré par la big-city.

Fascination et aveuglement

Longtemps l'homme n'a pas « vu » les montagnes, en tout cas pas comme paysage. Il a fallu attendre le XVIIIème siècle comme le montre Alain Roger et le double mouvement d'une définition du sublime, qu'initie Rousseau et que Kant formalisera et d'une pensée scientifique laissant imaginer qu'il serait possible de raconter l'histoire des montagnes et de rêver leur surgissement devant le regard pour que celles-ci deviennent paysage.

Certes les centrales nucléaires ont été fabriquées par l'homme, mais leur caractère à la fois monstrueux et sacré, au sens strict d'être intouchables par le profane, fait d'elles des objets à la fois connus et non vus, au sens où elles ne sont pas constituées comme un objet pour un regard.

Si « la fonction de l'art est d'instaurer à chaque époque des modèles de vision » (op cit, p. 98), on peut considérer que le travail de photographes comme Jurgen Nefzger et Martial Ver-



dier est entièrement artistique. En effet, les images qu'ils nous proposent, malgré leur grande différence de facture, mettent toutes en scène le moment irréprésentable de la fascination. Plus précisément, ces images montrent comment apparaît quelque chose sur l'horizon.

Il fait ici rappeler combien la phénoménologie a eu recours à ces deux notions de conscience et d'horizon d'attente. Dans notre vie quotidienne, nous oublions avec quoi est produite l'électricité qui nous permet de nous déplacer de cuire nos aliments d'avoir chaud et de voir la ville clignoter de tous ses néons.

Grâce à ces photographies, nous voyons se produire le phénomène même de l'apparition d'un objet pour la conscience. La ligne d'horizon du paysage est égale à celle de notre conscience. Au moment où l'on voit, on est comme pétrifié par ce qui apparaît. L'image photographique qui montre ce moment-là ici renoue avec l'un des éléments fondateurs du regard, la fascination.

Les images de Jurgen Nefzger et Martial Verdier nous montrent à la fois ce que nous avons peur de voir et ce dont la vue nous fascine.

Voir le monstre

Jurgen Nefzger et Martial Verdier sont deux photographes aux approches différentes, mais qui tous deux ont choisi de faire face au monstre. L'un entend le mot monstre comme ce qui fait signe vers nous et l'autre comme ce qui, tapi dans l'ombre de notre mémoire, attend le moment opportun pour nous sauter à la gorge.

Jurgen Nefzger et ses Fluffy Clouds fait apparaître les centrales sur fond d'activités humaines quotidiennes ou de loisir comme un élément du paysage qui est en quelque sorte non-vu ou du moins auquel ceux qui les côtoient ne semblent pas prêter attention. La plus emblématique de ces images est sans doute celle où l'on voit une sorte de petit parc de loisir situé littéralement au pied d'une tour de refroidissement d'une centrale.

Ce paysage purement artificiel est appuyé sur cette masse énorme sur laquelle a été peint en trompe l'œil une chaîne de montagnes. Cette image fonctionne comme une sorte de concentré des problématiques du paysage. Elle montre que l'artificialisation est encore en cours aujourd'hui. À ceci près que l'artificialisation, symbolisée ici le parc de loisir et la peinture murale sur la tour de

M_Verdier-St-Laurent-tours.jpg

M_Verdier-Nogent2.jpg

refroidissement, ne met pas en scène ce qui est vu. Au contraire elle réussit à nous faire voir ce qui précisément reste non-vu, au sen où cela n'est pas pris en compte par les gens qui y vivent.

Le monstre est là à proximité et le danger qu'il représente semble ne pas être perçu. Le monstre semble même au contraire apparemment sans danger.


Toute l'ambiguïté de ce « sujet » photographique tient dans la tension qui se forme en nous à la vue de ces images entre ce qui est vu et ce qui est perçu.

Cette tension est au cœur des œuvres de Martial Verdier qu'il présente sous le titre : « Ces monstres aux vapeurs éphémères ». Le recours au calotype, l'un des procédés les plus anciens de l'histoire de la photographie pour faire des négatifs, est ce qui confère aux images de Martial Verdier leur aspect « dépassé ». Nous sommes face à des images qui ressemblent à des images très anciennes, abîmées, usées par le temps. Et pourtant ce qu'il nous montre ce sont pour l'essentiel des images de centrales nucléaires, c'est-à-dire des temples contemporains à la fois monstre sacrés et personnages nouveaux dans le paysage terrestre.

La tension est donc double. Elle traverse le « sujet » même de ces images. La première tension se produit entre la fascination pour ce qui apparaît à l'horizon et la connaissance que nous avons, fut-elle minime du danger que représentent ces « temples » de la production d'énergie.

La seconde a lieu en nous. Elle se produit entre nos attentes, car nous espérons toujours voir apparaître sur l'horizon une forme idéale qui serait une incarnation de la beauté et nos angoisses. En effet, nous avons appris depuis plus d'un siècle à accepter que les inventions humaines pouvaient être dangereuses pour l'homme et mettre en péril son existence même, non seulement comme individu mais comme espèce.

Les photographies de Marial Verdier mettent en scène cet oxymore de la vie actuelle qui veut que nous préférons ne pas voir que ce qui nous permet de vivre comme nous vivons, est aussi ce qui à court terme nous condamne et en tout cas nous menace directement.

En tentant de modifier réellement notre regard sur le paysage actuel et en nous contraignant à voir ces monstres, Martial Verdier et Jurgen Nefzger tentent de transformer le modèle de vision que notre cerveau refuse de prendre en compte. Ils nous disent qu'aujourd'hui l'art doit être cette porte ouverte sur le monde et les monstres qui le hantent. 

후쿠시마 원전사고로 되짚어보는 '미디어-감시'체계 위에 축조된 현대미술

심상용

동덕여자대학교

방사능 오염, 돌이킬 수 없는 재앙

2011년 3월 동일본 대지진과 쓰나미(지진해일)로 후쿠시마 제1원자력발전소가 폭발하면서 발생한 방사성물질 유출에 의한 재앙은 여전히 진행 중이다. 사건이 발생한지 5개월이 지나고 있지만, 원전 플랜트에선 현재까지 대기와 해양, 토양 등 다양한 경로를 통해 지속적으로 방사성물질이 배출되고 있다. 상황은 이미 체르노빌(1986)을 능가할 정도로 심각하며, 자국을 비롯한 주변국, 더 나아가 지구촌의 상당부분에서 이제껏 경험하지 못한 원전재앙으로 기록될 처지가 되었다. 설사 상황이 호전되더라도, 이미 누출된 방사성 물질만으로도 후대는 이제껏 보다 더 심각한 고통에 직면하게 될 것이다.

후쿠시마 원전의 방사능 오염은 이제 막 순환이 시작된 재앙의 시초에 지나지 않는다. 악화(惡化) 이외의 진행은 기대하기 어려운 게 방사능 재앙이다. 이미 체르노빌 사고에서 확인되었듯, 수천 명이 방사선 피폭으로 사망했고, 기형아 출산이 기하급수적으로 증가했으며, 각종 암으로 수십만 명이 시달리다 이미 죽었거나 죽어가고 있지만, 이는 앞으로 일어날 일들에 비하자면 일부에 지나지 않을 수도 있다.

정부의 위악적인 정보통제와 은폐에도 불구하고, 오염은 사고 초기에 이미 대기, 토양, 해양을 넘어 먹거리에까지 확산되었음이 밝혀졌다.¹⁾ 일단 토양이 오염되면 치명적인 2차오염이 시작되었다고 보아야 한다. 이미 밝혀진 사실 만으로도 후쿠시마 현의 토양오염과 먹거리 2차 오염은 심각한 수준이다.²⁾ 체르노빌의 경우, 토양오염을 통한 2차 식품오염으로 인해 수십 년 뒤 초과사망자가 수천 명에 이를 것으로 예상되고 있다는 점을 감안하면, 사태의 심각성을 어느정도 짐작할 수 있다.

게다가 4월 4일부터 일본정부가 방출하기 시작한 약 1만1천500t의 저농도 오염수는 후쿠시마 원전 2호기 취수구 부근을 '죽음의 바다'로 만들었다(기준치의 500만~750만 배의 방사성물질

1) 사고 후 한달이 채 안 되는 시점에 대기오염은 육내대피구역으로 지정된 20-40km 지역에서 기준치의 6000배를 넘는 수준에 달했다. 원자로로부터 220km 떨어진 도쿄에서조차 발암물질인 요오드와 세슘이 검출되기 시작했다. 원전에서 40km 떨어진 농지의 토양에서는 일반토양의 최고 150배에 달하는 세슘이 검출했다.

2) 현내에서 경작된 시금치에서는 기준치(1kg당 500Bq)의 44배에 달하는 세슘(2만 2000Bq)이 검출되었다. 무와 브로콜리 등의 채소 26점에서도 같은 결과가 확인되었다.