▌이베로아메리카 제27권 2호 [2025. 12] : 47～79
https://doi.org/10.19058/iberoamerica.2025.12.27.2.47

마파 극단의 '폐허의 증인' 시리즈와 정치적·미학적 기능*

Mapa Teatro's "Witness to the Ruins" Series and Its Political and Aesthetic Functions

송 병 선**
(Song, Byeong-Sun)

<Abstract>

This paper examines and analyzes five works that constitute the "Witness to the Ruins" series within Mapa Teatro's C'undúa project to explore the aesthetics and politics of the site-based approach of the Colombian theater company. The five key works that represent the *C'undúa* project are *Prometheus 1st Act, Prometheus 2nd Act, De-Ambulations, The Cleansing of the Augian Stables,* and *Witness to the Ruins.* These works were conceived by the Mapa Teatro as a response to the inevitable void in collective memory caused by the demolition of El Cartucho neighborhood in Bogotá.

Mapa Teatro's "Witness to the Ruins" series has made visible and audible the former residents of El Cartucho, including their histories and struggles. By representing the site on stage and on screen, this series restores presence and visibility to those rendered invisible by government measures. In the "Witness to the Ruins" series, what

* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 인문사회분야 중견연구자지원사업의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5A2A01062235).
** 울산대학교 인문대학 스페인중남미학과 교수. E-Mail: avionsun@ulsan.ac.kr

becomes visible clearly reveals what could not be seen before because it existed outside the realm of visibility. In this way, what becomes visible and audible in these works constitutes an act of resistance against erasure and silence.

Key words: Mapa Teatro, Witness to the Ruins, El Cartucho, Colombian Theater, Collective Memory

Ⅰ. '엘 카르투초' 동네 철거와 '3천년 공원' 건설

1998년에 보고타 시장 엔리케 페냘로사(Enrique Peñalosa)는 도시 재생 사업의 일환으로 보고타 도심에 있는 '엘 카르투초(El Cartucho)' 동네를 없애고 그곳에 공원을 세우겠다는 계획을 발표한다. 보고타시의 계획은 그 동네 주민들을 강제로 퇴거시키고 그곳의 건물을 철거하여 공원으로 만드는 것이었다. 기억의 흔적을 하나도 남기지 않고 그 지역을 지도에서 완전히 지워버리면서, '3천년 공원(Parque Tercer Milenio)'을 만들어 시민들에게 운동과 여가를 즐길 수 있게 하고자 했던 것이었다.

'죽음의 골목(Callejón de la muerte)'이라고 불리던 엘 카르투초 동네는 대통령 관저인 카사 데 나리뇨(Casa de Nariño)에서 불과 몇 블록 떨어진 곳에 있었다. 더 정확히 말하자면 Calle 6에서 Calle 9까지, Carrera 10[1]에서 카라카스 대로(Av. Caracas) 사이에 있는 지역이었다. 콜롬비아 국회와 보고타 대성당, 그리고 주요 관공서가 밀집한 볼리바르 광장(Plaza de Bolívar)과 도보로 10분도 걸리지 않는 곳이었다. 또한 19세기 후반에 독립 영웅과 많은 반군이

1) 보고타 거리는 숫자로 표기된다. Calle는 동서로 뻗은 도로를 지칭하며, Carrera는 남북으로 난 도로명에 사용된다. 예를 들어 보고타의 중앙 광장인 볼리바르 광장은 Calle 10과 Calle 11, Carrera 7과 Carrera 8 사이에 있다.

처형당한 '로스 마르티레스(Los Mártires) 광장'과도 지척에 있었다.

이렇게 역사적·문화적으로 중요한 지역이었지만, 보고타 당국은 그곳을 오랫동안 방치했다. 산타 이네스(Santa Inés) 동네, 다시 말해 '엘 카르투초'[2]는 보고타 시민들의 마음속에서 보고타를 둘로 가르는 보이지 않는 선, 즉 정돈되고 안락하며 부유한 북쪽 지역과 가난하고 위험한 남쪽 지역을 나누는 경계였다. 1990년대 후반에 보고타 시청은 이 지역을 복구할 때라고 판단했고, 공화국 시대(19세기) 주택과 건물들을 철거하고 3천년 공원을 조성하고자 했다.

산타 이네스 주민들은 이 계획에 항의했지만, 결국 강제로 이주해야만 했다. 이 도시 재생 사업은 지역 주민들의 이주 계획을 마련하지 않았다는 비판을 받았으며, 실제로 사회적 지원 대신 무자비한 폭력이 동원되었다. 그리고 엘 카르투초의 '데세차블레스(desechables)'[3]를 보고타 가축 시장으로 이송하고서 도시 여러 지역에 뿔뿔이 풀어놓고 버려놓았다. 보고타시 당국은 수천 명의 이 지역 주민들을 '데세차블레스'로 분류하여 퇴거시키고 박멸하여 치유하는 것을 사회적 이익(social good)으로 제시했다. 이 구역은 마약과 무기 밀매, 범죄가 밀집된 곳이었기 때문이었다.

산타 이네스 지역의 역사는 공화국 시대, 적어도 가장 유명했던 거리가 엘 카르투초(El Cartucho)였던 시기까지 거슬러 올라간다. 콜롬비아 역사가이자 언론인인 아르투로 알라페(Arturo Alape)는 1849년 이탈리아인 아구스틴 코다치(Agustín Codazzi)가 작성한 보고타 지도에 '엘 카르투초' 거리가 이미 등장하고 있지만, "이 이상하고 이제는 가슴 아픈 이름의 유래는 아직 알려지지 않았다"(Alape 1999, 2D)라고 밝힌다. 이 거리는 원래 산 빅토리노(San Victorino) 지역에 있었지만, 1930년대에 들어서 새로 조성된 산타 이네스 지

2) 앞으로 산타 이네스 동네와 '엘 카르투초' 동네는 같은 지역을 일컫는 명칭으로 사용된다.

3) 도시의 불량배들을 가리키는 거리 용어로 '폐기해도 좋은 자들'이라는 뜻이다.

역에 편입되었다.

19세기 말부터 20세기 초까지 엘 카르투초 동네는 보고타의 유력 가문들이 거주하는 고급 주거 지역의 하나였다. 그런데 1948년 4월 9일 자유당 지도자 호르헤 엘리에세르 가이탄(Jorge Eliécer Gaitán)이 보고타 시내 한복판에서 암살당했다. 그의 죽음이 확인되자, 보수당원과 자유당원, 군대와 무장 봉기한 시민들이 충돌하기 시작했다. '보고타소(Bogotazo)'라고 불리는 이 소요 사태는 이내 다른 지방으로 확산했고, 이 폭력 사태로 20만 명이 넘게 사망한 것으로 추산된다(Flórez Meza 2014, 12). 가이탄이 암살된 장소에서 가까웠던 산타 이네스 동네는 지정학적 위치로 인해 심한 타격을 받았고, 이곳에 살던 많은 주민은 그곳을 떠나 더 안전한 북쪽 지역으로 이주하기 시작했다. 1950년대에는 당시 정치적 폭력으로 전국 각지에서 피난 온 수많은 사람과 가족이 모여들면서, 엘 카르투초는 또 다른 모습을 띠게 되었고, 이후 20세기 말에도 가난과 게릴라, 준군사조직인 우익 민병대, 그리고 마약 밀매로 인한 폭력 사태로 인해 크게 달라지지 않았다.

한편, 1970년대 이 동네는 수도 중심부였기에 시외버스 터미널 역할도 했다[4]. 이런 이유로 정식 혹은 비공식 숙박 시설이 늘어났고, 경제 활동이 활발해졌지만, 동시에 매춘, 범죄, 불법 약물 거래도 증가해서 도시에서 매우 위험한 곳 중의 하나가 되었다. 이때부터 산타 이네스 동네는 엘 카르투초로 널리 알려졌으며, 보고타시의 골칫거리가 되었다. 1980년대 들어 이 동네의 상황은 더 나빠졌고, 콜롬비아가 겪고 있던 당시의 사회적 붕괴를 재현하는 듯했다. 이것은 마약 밀매 조직이 콜롬비아 정부를 상대로 벌이는 무자비한 전쟁과 정치와 행정의 부패 등 여러 요인 때문이었다. 이런 갈등 속에서 엘 카르투초는 보고타 최대의 마약 거래 장소로 변모했다. 범죄율은 보고타에서 최고 수준이었고 주민들의 기대 수명은 최저였다.

4) 보고타는 1984년에서야 비로소 살리트레(Salitre) 지역에 통합 시외버스 터미널을 갖추었다.

이렇게 엘 카르투초는 '유동적 거리(calle flotante)'라는 이름이 붙는데, 그것은 조르조 아감벤(Giorgio Agamben)이 '가상의 영역(campo virtual)'이라고 이름붙인 것과 동일한 성격을 지닌다. 아감벤이 말하는 '가상의 영역'은 물리적 공간에서 지배체제가 예외 상태를 정당화하는 곳이며, 그 결과 특정 지역은 기존 법질서 밖에 있게 된다. 국가가 관심을 보이지 않는 이런 가상의 영역 안에서는 독자적인 법칙과 규칙을 가진 독특한 삶의 방식이 만들어졌다(Abderhalden Cortés 2010, 296). 이곳은 더럽고 범죄가 난무한다는 낙인이 찍힌 곳이었지만, 오랜 역사를 간직할 뿐만 아니라 무수한 신화로 가득 차 있었다. 그러나 북쪽 지역에 살던 사람에게는 두려움과 공포의 대상이었다.

보고타시 당국이 엘 카르투초를 전혀 통제하지 못하고 내버려두자, 도시개발원(IDU)은 도시 재생 프로그램을 마련해 극도로 훼손되고 파괴된 지역들을 복구하고자 했다. 엘 카르투초는 최우선 대상지 중 하나였으며, 도시개발원은 "불법 행위가 숨어 있던 배경을 청소할 필요가 있다"(Flórez Meza 2014, 12)라고 판단했다. 이에 따라 보고타 시장 엔리케 페냘로사는 1998년 국립 법의학과 법과학 연구소 본부와 산타 이네스 구립 학교만 남겨두고, 산타 이네스-엘 카르투초 지역을 모두 철거하고 '3천년 공원' 프로젝트를 추진하기로 했다. 철거 작업은 1999년 7월 3일에 시작되었다.

보고타시 당국은 엘 카르투초 지역의 주민을 제대로 재배치하지 않았으며, 취약 계층(마약 중독자와 노숙자)에 대한 재활 프로그램 혹은 사회 복귀 프로그램을 시행했지만, 그건 현실과 맞지도 않았다. 또한 그 지역 철거는 문화적 가치를 지닌 건축 유산을 무분별하게 파괴하는 행위였다. 이런 문제가 있었지만, 보고타시는 시민들에게 필요한 공공 공간을 제공하는 것을 목표로 삼았다. 그래서 콜롬비아의 저명한 건축가 로헬리오 살모나(Rogelio Salmona)는 2005년 개장한 이 야심 찬 사업에 대해 "사회적 감성과 미적 감수성의 결여"를 드러낸다고 선언하면서, "작업 진행 방식, 인근 주택 건설 계획

의 부재, 그리고 해당 지역 일부 주민들의 참여 부족"을 그 이유로 꼽았다 (Flórez Meza 2014, 12).

Ⅱ. 마파 극단의 작품과 기억의 문제

최근 들어 콜롬비아의 마파 극단(Mapa Teatro)은 유럽의 연극 및 공연 연구자들에게 상당한 주목을 받고 있다. 이 현상은 마파 극단의 미학이 지닌 실험적이고 다면적이며 정치적 성격과 맞닿아 있다. 이 극단은 '생각-조립(pensamiento-montaje)' 작업이라 부르는 과정을 통해, 신화, 역사, 현실이 끊임없이 교체되는 이동 공간을 만들며, 연극, 오페라, 라디오, 설치 미술, 기록극, 강연 등 다양한 언어를 혼합한다. 이 극단은 콜롬비아의 폭력 현실에 집중하며 이와 관련된 숨겨진 서사를 탐지하려고 하지만, 그리스 신화나 하이너 뮐러(Heiner Müller), 사무엘 베케트(Samuel Beckett), 사라 케인(Sarah Kane) 같은 극작가의 작품을 자신들의 혼성적 연극 언어로 옮기고 문화적으로 변주하는 데도 관심을 둔다(Röttger 2021, 172).

마파 극단은 1984년 파리에서 에이디(Heidi), 롤프(Rolf), 엘리자베스(Elizabeth) 압데르알덴 코르테스(Abderhalden Cortés) 남매에 의해 창단되었다. 스위스인 아버지와 콜롬비아 어머니를 둔 이들은 콜롬비아에서 자랐으며 유럽에서 교육받았는데, 신체 연기와 작품 연출, 그리고 시각 예술을 통해 각자의 방식을 개발했다. 1986년 에이디와 롤프는 극단의 거점을 보고타로 옮겨 중심가에 20세기 초에 지은 커다란 주택을 구매해서 학제 간 '예술가 실험실'을 설립했다. 그곳에서 구체적인 현장 프로젝트를 수행하면서, 다양한 지역의 배우들을 비롯해 다양한 학문 분야의 사람들과 교류하기 시작했다. 그들은 항상 특정 질문을 출발점으로 삼아 중심 주제를 도출하며, 다채로운 시각적·청각적 극작법을 통해 지역적·세계적 관점을 융합하고. 특정

지역의 정치와 연극 시학을 통합한다(Röttger 2021, 172). 또한 이 극단은 다양한 분야의 예술가들이 참여하는 기획에 많은 관심을 보이고, "무대 구성 방식, 그들이 개입하는 공간, 그들이 관여하는 인간적·사회적 작업을 통해 연극성을 확장하는 다양한 방식"을 발전시켰다(Barzaghi 2023, 233).

특히 1990년대 말부터 진행된 '쿤두아C'undúa' 프로젝트는 마파 극단의 독특한 연출 전략과 공연 언어를 보여주는 대표적인 사례다. 이 프로젝트는 마파 극단의 작업이 콜롬비아의 불안정한 현실에서 비롯된 구체적인 지역적·정치적 문제에서 출발하고 있음을 보여준다. 마파 극단은 '예술가 실험실'이라는 용어처럼, 규범적이고 이념적인 틀에서 벗어난다. 특히 연극의 전통적 개념에 국한되지 않고, 다양한 매체와 공간을 넘나드는 다중적 생산을 추구하면서, 전통적인 예술의 경계를 허문다.

다양한 실험성에 바탕을 두고 만들어진 마파 극단의 작품을 특정한 연극 흐름의 틀로 규정하기는 힘들다. 그러나 여러 미학 형식을 통합하려고 노력하면서 관객을 증인으로 만들려는 노력은 최근의 기록극과 유사하다고 말할 수 있다. 특히 가장 두드러지는 경향은 증언과 공식 문서의 사용, 희생자와의 직접적 만남, 연구 대상 인물과 장소에 대한 시청각 자료, 정보적 성격의 기록물 활용에 있다. 이 극단 단원들이 수집하고 조사한 모든 자료는 현대의 기술을 이용한 무대공간에서 서로 연결된다. 다시 말해, 대형 스크린으로 관련 음성과 영상이 나오면서, 각 주민의 이야기를 집단 경험으로 통합한다(Solano Solano 2916, 154).

마파 극단의 '쿤두아' 프로젝트는 3개의 활동으로 구분할 수 있다. 첫 번째 시리즈인 '삶을 위한 협약Un pacto por la vida'은 보고타 동북쪽에 있는 우사켄(Usaquén) 동네의 거주자들을 비롯해 다양한 영역의 여러 전문가가 참여하는 예술 기획이었다. 우사켄은 20세기 중반에 농민들이 보고타에 정착하면서 이루어진 동네였다[5]. 마파 극단은 수많은 익명의 존재들과 그들의 삶

의 이야기를 드러내고자 했고, 그 이야기에는 오디오, 사진, 비디오, 그림, 콜라주 등이 포함되었다. 이 활동으로 3개의 실험 작품이 탄생했다. 첫 번째 작품은 ≪기억의 책(Libros de memorias)≫(2001)인데, 이것은 그곳 주민들의 이야기와 사진으로 이루어져 있다. 또 다른 작품은 ≪그리고 그들의 삶은 이야기한다(Y su vida cuenta)≫(2001)인데, 우사켄 주민들의 얼굴과 이야기가 녹화된 이 동영상은 2001년 12월 15일에 볼리바르 광장에서 상영되었다. 세 번째 작품 ≪거리의 집(La casa en la calle)≫은 일련의 사진으로 도시 전역의 버스 정류장 광고판 공간에 부착되었다.

마파 극단은 첫 번째 '라이브 아트(artes vivas)' 경험에 고무되어 산타 이네스-엘 카르투초로 향했다. 보고타 도시 재생 사업의 상징인 3천년 공원을 조성하기 위해 강제로 철거되고 있었으며 바람직하지 않다고 낙인찍힌 지역을 대상으로 삼았던 것이었다. 마파 극단은 이 지역의 역사적·사회적 기억이 사라지고 있었는데, 이를 우려하는 시민이 거의 없었다는 점에 주목했다. 즉, 보고타 시민들의 상상 속에서 수치스럽고 모욕적이며 폭력적인 과거로 영원히 덮인 채 잊히고 있었던 것이었다.

롤프와 에이디 압데르알덴 남매는 이 동네의 역사적 가치를 완전히 부정하는 보고타시의 태도에 큰 충격을 받았으며, "분명히 그 동네는 건축 유산으로 가득하며, 대부분 건물은 식민지 시대부터 혹은 20세기 초부터 여전히 주택으로 사용되고 있었다."(Solano Solano 2016, 143)라고 지적한다. 이것이 마파 극단이 두 번째 활동을 시작한 동기였다. 이 활동은 5년간 지속되었고, 이 극단의 작품 중에서 가장 야심적이고 완전한 계획이 되었다.

'폐허의 증인(Testigo de las ruinas)'으로 불리는 이 두 번째 시리즈는 이 구역 철거가 진행되고 있던 2001년부터 공원 건설과 공원 개막식까지 5년에 걸쳐 발표된 5개의 작품으로 이루어진다. 5개의 작품은 2002년의 ≪프로메테

5) 이 계획은 안타나스 목쿠스(Antanas Mockus)가 보고타 시장으로 있을 때, 보고타 시청의 주도로 실현되었다.

우스 1막(Prometeo 1er Acto)≫, 2003년의 ≪프로메테우스 2막(Prometeo 2do acto)≫과 ≪돌아다니기(Re-Corridos)≫, 2004년의 ≪아우게이아스 외양간 청소(La limpieza de los establos de Augías)≫, 2005년의 ≪폐허의 증인(Testigo de las ruinas)≫이다. 롤프 압데르알덴은 이렇게 설명한다.

> 이 작업은 2005년 8월 3천년 공원 준공으로 완성되었다. 1998(sic)년 철거 시작 때부터 2005년 공원 공사가 마무리될 때까지 수집한 모든 자료로 우리는 마지막 예술 작품인 ≪폐허의 증인≫을 제작했다. (Abderhalden Cortés 2010, 302)

그리고 2010년에 마파 극단은 '쿤두아' 프로젝트의 또 다른 계획을 실천에 옮기며 세 작품을 탄생시키는데, 마지막 작품은 2014년 5월에 상연되었다. 이 세 번째 시리즈는 두 번째 시리즈 작품에서 축적된 경험과 끊임없는 실험을 바탕으로 이루어졌다. 이 작품들은 '말할 수 없는 사람들: 삼부작'으로 ≪죄 없는 성인들(Los santos inocentes)≫(2010)과 ≪교양 있는 사람의 연설(Discurso de un hombre decente)≫(2012)과 ≪실종자들(Los incontados)≫(2014)로 이루어져 있으며, 모두 보고타 중심가에 있는 마파 극단의 전용 극장에서 공연되었다. 특히 ≪말할 수 없는 사람들≫은 두 번째 활동인 '폐허의 증인' 시리즈와 밀접하게 연결되어 있다. 이 작품은 3막으로 이루어졌는데, 1막과 2막은 이전 두 작품의 서면 증언과 녹음된 증언, 그들 자신의 획득한 시청각 자료, 실제 기록, 비실제 기록, 전문 배우와 비전문 배우, 증인과 생음악, 그리고 녹음된 소리나 라이브 사운드를 재사용한다(Solano Solano 2016, 149).

이 글은 '폐허의 증인'을 구성하는 5개의 작품을 연구하고 분석하여 현장 중심으로 이루어지는 마파 극단의 미학과 정치성을 알아보고자 한다. 이 5개의 작품은 ≪쿤두아≫ 프로젝트를 대표하는 것으로, 엘 카르투초 지역이

철거되면서 불가피하게 벌어지고 있던 집단 기억의 공백에 대응하고자 마파 극단이 기획한 것들이다. 그래서 기억의 구성에 초점을 맞춰 살펴보면서, 연극적 실험에 집중하고자 한다. 특히 흩어진 이야기와 희생자의 주체성과 폭력 행위가 존재하지 않는 신체의 존재를 신체가 사라지게 한 바로 그 장소에서 떠올린다는 것에 초점을 맞추고자 한다. 다시 말해, 기술적 수단과 허구적 텍스트, 그리고 실재성 혹은 실제로 존재하지 않는 문서들을 이용한 실험이 어떻게 기록극의 지배적인 기법으로 사용 혹은 재사용되면서, 억압받는 사람의 연극, 사회적 연극, 정치적 연극과 관계를 맺는지 보여주고자 한다.

마파 극단은 예술가와 사회과학 전문가(인류학자, 지리학자, 역사학자, 의사소통 전문가)와 함께 다학제 팀을 구성하여 기억이 얼마나 취약한지, 그리고 보고타 시민과 정부가 관심을 보이지 않으며 중요하게 여기지 않는 집단 기억을 회복할 방법을 모색한다. 그런데 엘 카르투초와 같은 지역의 집단적 기억을 재구성할 때 예술의 구체적 역할은 무엇일까? 이 문제에 대해 엘리자베스 젤린(Elizabeth Jelin)은 다음과 같이 지적한다.

> 기억의 집단성은 전통과 개인적 기억이 서로 얽히고, 타인과의 대화를 통해 끊임없이 움직이는 상태로 존재한다 [...] 이러한 관점은 집단적 기억을 단순히 '주어진' 자료로만 보는 것이 아니라, 그 구성 과정에 주목하도록 한다. 이는 다양한 사회적 행위자들에게 공간을 마련하는 것을 의미한다(Jelin 2002, 22).

롤프와 에이디 압데르알덴 남매는 예술가로서 항상 기억의 문제에 관심을 기울였다. 롤프는 이것을 "현실의 거대한 역설에 직면한 예술가로서의 선택, 즉 우리의 증언 역할"(Abderhalden Cortés 2010, 302)로 이해한다. 이러한 태도는 실천을 통해 시대를 증언하는 주체로 예술가를 규정하며, 자기에게 영향을 미치고 주변 환경에 작용하며 이웃 혹은 시민들을 괴롭히는 사회적

문제들을 회피할 수 없음을 시사한다.

마파 극단의 두 번째 시리즈 작품들은 여러 관점에서 연구되었다. 처음에는 인권 침해와 기억의 보존에 대한 문제를 중심으로 이루어졌다. 그러나 역시 '라이브 아트'라는 점도 강조된다. 그것은 현장성 자체가 마파 극단의 가장 중요한 특징을 이루기 때문이다. 한편, 이 현상을 신자유주의 개혁이 이끄는 도시 운동으로 제시하면서, 도시 발전을 위해 '바람직하지 않은' 장소의 파괴를 정당화하는 연구도 다수 존재한다. 이런 점에서 민족지학자 라이언 K. 제임스(Ryan K. James)는 '엘 카르투초'의 철거와 토론토의 리젠트 파크(Regent Park) 복원을 비교하면서, 도시 개혁의 실패를 인정한다. 이 연구자에 따르면, 양쪽 모두에서 부당한 퇴거와 무의미한 철거가 진행되었고, 이것들은 지역 사회에 아무 도움도 되지 못했다. 아마도 주택 보조금 인상, 즉 철거에 대한 보상의 일부로 경쟁력 있는 임금을 제공하는 노동 시장과 함께 진행되었더라면 더 많은 혜택이 있었을 것이라고 지적한다(Solano Solano 2016, 145).

마찬가지로 커렌 E. 틸(Karen E. Till)은 '엘 카르투초'와 같은 장소들이 '진보'라는 이름으로 파괴되었는데, 여기서 진보란 거주민을 퇴거시키고 건물을 철거하여 그 동네를 비워서 더 나은 건물과 활동으로 채우는 것이다. 결론적으로 그녀는 3천년 공원이 불모의 공간이고, 여전히 안전하지 않은 장소라고 밝힌다(Till 2014, 150). 여기서 "2006년에 3천년 공원은 콜롬비아의 건축 비엔날레서 최고의 공공사업 프로젝트로 상을 받았다. 그것은 사실상 묘지에 수여된 상이었다."(Abderhalden Cortés 2010, 302)라는 롤프 압데르알덴의 말은 핵심을 지적한다. 마파 극단이 수행한 연극은 기록극의 틀에 가까우며, 이런 점에서 페루의 유야츠카니 극단과 아르헨티나의 신원확인극과 더불어 라틴아메리카 기록극에서 중요한 위치를 차지한다[6].

6) 마파 극단의 '사회극'은 다른 집단 극단과는 차별성을 보인다. 페루의 유야츠카니 극단과 아르헨티나의 신원확인극의 경우, 창작 과정에서 기록극은 친밀감의 공간이나 분위

Ⅲ. '쿤두아' 프로젝트와 '폐허의 증인' 시리즈

1. ≪프로메테우스 1막≫과 ≪프로메테우스 2막≫: 고대 신화의 문화적 재의미화

쿤두아 프로젝트는 보고타 시청과 유엔개발계획(UNDP)의 지원을 받아 예술을 통해 옛 동네를 기념하려는 시도로 시작되었다. 시 당국은 해당 지역에 영구적인 기념물을 설치하고자 했지만, 마파 극단은 지역 사회와 생산적 대화를 하는 것에서 출발해야 한다고 주장했다. 마파 극단은 역사학자, 인류학자, 사회복지사, 대학생, 배우, 예술가 등 다양한 분야의 전문가들로 이루어진 팀을 구성했다. 지역 사회와 함께 진행한 1년간의 워크숍은 쿤두아 프로젝트 '폐허의 증인' 시리즈의 첫 두 작품인 ≪프로메테우스 1막≫과 ≪프로메테우스 2막≫을 탄생시켰다.

'폐허의 증인' 시리즈 작업 중 첫 번째 작품은 2002년 12월 어느 저녁, 철거된 지 얼마 되지 않은 어느 집의 마당에서 진행되었다. 이 작업에서는 엘 카르투초 주민들 15명의 여러 이야기가 재현되거나 낭독되었다. 이것은 주민들이 참여한 공연이자 롤프 압데르알덴이 명명한 '설치-행위'였다. 이 공개 행사에는 지역 주민을 비롯해 보고타의 다른 지역에 사는 시민들도 다수 참석했다.

마파 극단의 '폐허의 증인' 시리즈의 첫 번째 예술 활동은 프로메테우스 신화를 출발점으로 삼았고, ≪프로메테우스 1막≫은 그 결과물이다. 그런데 왜 신화를 이용했을까? 신화는 이야기의 정수이다. 신화의 본래 속성은 이야

기를 체계화한다. 그렇게 증인들은 자기 자신과 타인에 관한 이야기를 하고자 하는 욕망을 느끼게 된다. 이렇게 깊게 숨겨진 곳에서부터 소통하면서 다정한 관계가 형성되고, 그렇게 증인의 감동이나 충격이 연출자와 배우, 관객에게 전달된다. 이렇게 관객에게 생화학적 변화와 신경학적 변화가 일어나서, 이제는 없지만 예전에 있었던 것이나 사람의 존재를 느끼게 된다.

기를 더 높은 차원으로 끌어올리며, 이런 이야기들은 꿈처럼 반복되고 끊임없이 재구성되고 해체되면서 유동적인 구조 속에서 항상 생동감을 유지한다. 공동체의 이야기들은 지역 사회의 기억을 설계하는 데 없어서는 안 된다. 그것은 망각에 대한 저항의 한 형태이자 폐허에서 발견할 수 있는 흔적이었다(Abderhalden Cortés 2010, 297).

마파 극단은 뮐러의 『프로메테우스(*Prometheus*)』(1969)를 선택했다. 그 판본에서는 프로메테우스가 헤라클레스와 마주했을 때 자기가 해방되기를 원하는지 확신하지 못한다. 이 신화의 핵심 인물은 프로메테우스와 독수리다. 프로메테우스는 신들에게 불을 훔쳐 인간들에게 주었고, 그렇게 신들과 맺은 법, 즉 협정을 어겼다. 신들은 프로메테우스가 약속을 어겼다는 사실을 알게 되자, 그를 카프카스 산으로 추방한다. 그곳에서 그는 쇠사슬로 바위에 묶여 매일 독수리가 그의 간을 쪼아먹는 고통을 겪는다. 한편, 그는 독수리의 배설물을 먹고 살아가며, 독수리와 자기 모두 생존할 수 있는 순환 관계를 유지한다. 삼천 년 후, 신들은 그가 충분히 오랫동안 벌을 받았다고 판단하고서 프로메테우스를 풀어주라고 헤라클레스를 보낸다. 카프카스 산에 도착한 헤라클레스는 프로메테우스를 풀어주기 전에 그를 둘러싼 악취의 벽을 통과해야만 한다. 이 장소의 이미지는 엘 카르투초의 황폐한 풍경과 일치한다.

헤라클레스는 프로메테우스가 그토록 오랫동안 고통받으며 쇠사슬에서 벗어나려고 노력했는데, 왜 해방되고자 하지 않는지 이해하지 못한다. 프로메테우스는 망설이면서 그런 삶에 익숙해졌다면서, 이제는 독수리 없이 살 수 있을지 두렵다고 설명한다. 바로 이'공포의 중심', 다시 말해 뮐러의 표현에 따르면 텍스트 내에서 극적 절정이 위치한 지점이 만들어진다(Abderhalden Cortés, 298). 프로메테우스는 독수리보다 자유를 더 두려워하는 것이다.

엘 카르투초를 떠나는 것은 많은 주민에게 해방의 가능성을 뜻했지만, 동시에 추방의 의미도 있었다. 그래서 마파 극단은 현장에서 이 신화를 문화적으로 재의미화시키기 위해 엘 카르투초에서 다양한 나이대와 다양한 사회계층, 다양한 출신배경의 사람들로 소규모의 이질적인 집단을 형성했다. 총 15명으로 이루어진 이 실험 공동체와 함께 마파 극단은 1년 동안 하이너 뮐러의 텍스트를 바탕으로 창작 실험을 진행했다. 다시 말해, 다중의 해석과 시선, 그리고 몸짓으로 재해석하고 재의미화되는 작업으로 구상했다. 옛 주민들은 이 작품을 각자 자신의 이야기로 재창조하여 원본 텍스트를 현재화하고 자신의 신화를 재서술했다[7]. 이렇게 프로메테우스가 열어낸 이 공간은 상호 인정과 상호 협력, 그리고 집단적 기억을 위한 사회적 관계를 구축하게 해주었다.

이 실험의 마지막으로 반파된 동네에서 한 무리의 주민들이 참여한 공연이자 설치 행위인 ≪프로메테우스 1막≫이 펼쳐졌다. 하이너 뮐러가 '사회적 상상'이라고 부른 형태의 이 공개 행사에는 지역 주민과 보고타의 다른 지역

7) 엘 카르투초의 옛 주민이었던 카를로스 카리요(Carlos Carrillo)의 예를 살펴보자. 그는『프로메테우스』를 자기 것으로 만들어 자기 이야기를 만들어낸다. 하이너 뮐러 작품의 한 대목과 카를로스 카리요가 만든 것은 다음과 같다.

> 거기서 개 머리를 가진 독수리는 매일 그의 간을 먹었고, 그의 간은 끊임없이 재생되었다. 그걸 부분적으로 먹을 수 있는 바위의 한 조각으로 여겼던 독수리는 조그만 움직임을 만들고 시끄러운 소리를 낼 수 있었다. 무엇보다도 그걸 먹고서 그의 위에 볼일을 볼 때 그랬다. 이 배설물은 그의 음식이었고, 그는 아래에 있는 돌 위로 배설물로 만들어 되돌려주었다.
>
> 이곳에서 독수리 얼굴을 한 남자는 매일 내 주머니의 돈을 먹어 치웠고, 나는 끊임없이 주머리를 채워야만 했다. 그 남자는 뻔뻔스러운 얼굴로 아무 때나 먹어 치울 수 있는 하찮은 존재인 것처럼, 나를 쳐다보았다. 그리고 괴로운 한숨을 내쉬었는데, 특히 먹을 때, 그리고 그의 더러운 오물을 내게 쏟아낼 때 그랬다. 나는 이 오물을 먹었고, 이 장소의 바닥에 내 오물로 만들어 되돌려주었다.(Solano Solano, 2016, 165)

에 사는 시민들이 참석했으며, '예술가 실험실'의 실험을 통해 탄생한 시각적, 청각적, 몸짓의 서사와 이야기가 무대에 올랐다. ≪프로메테우스 1막≫은 옛 주민 15명의 이야기와 삶의 경험이자 동네 소멸의 증언이며 3천년 공원 건설에 대한 기록이다. 이 경험 이후 마파 극단의 예술 작업은 현장과 현장 주민들과 물리적으로 쉽게 접촉할 수 있었다. 그들의 작품은 철거가 이루어지는 곳에서, 아직도 시체가 있는 장소를 존재하게 하는 것이었다. 그래서 철거와 건설, 그리고 그들의 개입이 이루어지는 몇 년 동안, ≪프로메테우스 2막≫, ≪돌아다니기≫, ≪아우게이아스 외양간 청소≫가 제작된다.

첫 작품이 상연된 지 정확히 1년이 지난 2003년 12월의 또 다른 밤에 ≪프로메테우스 2막≫이 공연되었다. 흰 초에 불을 붙여 옛 주민들이 살았던 집들의 거리와 벽의 윤곽을 폐허 위에서 재현했다. 모든 흔적이 사라진 상황에서 옛 주민들은 가구와 개인 소지품 일부를 가져와 원래의 자리에 정확히 놓았다. 어떤 사람은 침실이나 거실에, 또 다른 이들은 욕실이나 부엌에 놓고는 그곳에서 각 참가자는 하룻밤을 보냈다. 관객들은 바둑판무늬의 타일 위를 걸었고, 마파 극단의 배우들이나 이전 주민들은 직접 엘 카르투초 주민들의 이야기를 연기하고 낭송했다.

또한 엘 카르투초 주민들의 인생 이야기를 들려주는 기록 영상이 한 대의 대형 스크린에 투영되었고, 다른 한 대의 대형 스크린은 1년 동안 그들의 삶과 동네에서 일어난 일들을 보여주었다. 때로는 옛 주민들이 스크린에 비친 자기 모습, 다시 말해서, 사라져가는 동네의 이야기를 목격하는 자기 자신에 대한 영상을 흉내 내며 연기하기도 했다. 또 어떤 때에는 의자 위에 올라가 성냥불을 켜거나, 카드놀이를 하거나, 춤을 추는 등 단순한 행동을 하기도 했다. 이러한 동작은 동네가 건재했을 때 녹음된 음악과 목소리가 어우러진 인터랙티브(interactive) 사운드로 보완되었다(Yepes 2016, 136).

이 공연은 엘 카르투초 주민 백여 명이 동네의 폐허에서 볼레로의 리듬에

맞춰 춤추는 장면으로 마무리되었다. 마치 힌두교의 시바 신이 폐허에서 춤추는 듯이, 그들의 삶 속에 무언가가 다시 태어나고 재생되고 있었다. 다시 말하자면, 행위와 영상, 그리고 소리가 다차원적으로 결합하여 복합적인 결과를 낳았고, 그 중심에는 엘 카르투초 전 주민들의 이야기가 있었다.

2. ≪돌아다니기≫: 설치 작품과 지워진 공동체의 존재감

세 번째 작품 ≪돌아다니기≫는 ≪프로메테우스 2막≫과 거의 동시에, 즉 2003년 12월 3일부터 19일까지 공연된다. 이 작품은 엘 카르투초 동네의 철거 마지막 단계에서 마파 극단의 전용 극장, 그러니까 엘 카르투초의 사라진 집들과 아주 유사한 보고타 도심의 크고 오래된 주택에서 상호 대화형 몽타주로 구성된다(Solano Solano 2016, 166). 이것은 물리적으로는 설치 미술 작품이었지만, 상징적으로는 사라진 지역의 은유 공간으로 기능했다. 주택-극장의 각 공간은 다양한 대화식 장치를 통해 엘 카르투초의 기억을 생생하게 재생했다. 극장 입구의 문지방에는 '종치는 장치'가 설치되어 관객들이 지나갈 때마다 예전 동네에 울리던 종소리를 재현했다. 마지막으로 철거된 집의 잔해 – 부스러기, 문, 창문 – 는 집 중앙 안뜰에 설치되었고, 다른 방에서는 철거 장면이 스크린에 재생되었으며, 그 맞은편에 설치된 스크린에는 철거된 집이 개축되는 모습이 보였다.

2층에는 엘 카르투초 재활용업자들이 사용하던 것과 같은 나무 수레가 몇 대 놓여 있었고, 수레에는 재활용업자들이 활동하는 모습을 보여주는 텔레비전이 실려 있었다. 관객들은 저울에 자신의 무게를 달아볼 수도 있었는데, 그러면 같은 양의 재활용 쓰레기가 옆 벽에 투사되었다. 또 다른 방에는 천장에 매달린 수백 개의 유리병이 짤랑짤랑 소리를 내며 매달려 있었다. 다음 방에서는 흉터처럼 보이는 벽의 틈이 역광으로 비치고, 그곳에서 산타 이네스 주민들이 서로 자기 몸에 생긴 흉터 이야기를 들려주었다. 또 다른 방에

서는 복도에 비좁게 놓인 나무 상자 사이로 텔레비전이 엘 카르투초 재활용 업자들이 고되게 일하는 모습을 보여주었다. 또 다른 방에서는 철제 테이블 다리 위에 세워진 구식 라디오가 켜지고, 이전 주민들이 다시 한번 자신들이 살아왔던 이야기를 들려주는 목소리를 재생한다.

설치 작품은 모두 12개이며 각각의 제목은 '증인', '종지기', '잔해', '계단', '수레/저울', '병', '집', '침실', '피부', '성냥', '잔해', '목소리'이다. 이것은 각 작품의 구체적인 대상을 나타낸다. 이러한 사물과 이미지, 그리고 소리는 엘 카르투초의 옛 주민들을 대신하여 그들의 역사와 삶에 존재감을 부여한다. 이 설치 작품은 보고타의 번화한 도심에서 흔히 볼 수 있는 번잡함과 속도에서 벗어나 독특한 공간감과 시간성을 만들어냈다. 시각적, 청각적, 촉각적, 때로는 후각적 경험이 등장해서 다양한 물건과 영상과 소리, 마파 극단 주택/극장의 감성적 공간, 관객의 감각적 경험, 그리고 엘 카르투초 옛 주민들의 역사와 희망과 고통을 연결한다(Yepes 2016, 129). 이러한 요소들은 조합을 이루어 정서적, 담론적으로 관객을 사로잡으며, 그렇게 옛 동네, 특히 지워진 공동체에 존재감을 부여했다.

3. ≪아우게이아스의 외양간 청소≫: 기억의 기록과 지워짐

≪아우게이아스의 외양간 청소≫는 2004년 8월과 9월에 제작된 다중공간 설치 작품이다. 이 작품은 예술과 기억, 그리고 엘 카르투초의 폐허 위에 공원을 건설하던 순간의 도시에 관해 질문을 던진다. 이 작품은 도시의 이질적인 두 공간, 즉 보고타 현대미술관(MAMBO)과 엘 카르투초를 실시간으로 연결하겠다는 생각에서 출발한다. 작품의 임시 목적지이자 닫힌 공간인 보고타 현대미술관은 도시의 기억이 기록되는 곳이고, 작품의 원래 공간인 엘 카르투초는 기억이 지워지는 곳이다.

이 영상-사운드 설치 작품은 두 장소를 연결해서 3천년 공원 건설 진행 상

황을 실시간으로 전송한다. 건설 현장을 둘러싼 울타리 한쪽에는 12대의 텔레비전 수상기가 설치되어 '죽음의 골목'이라는 엘 카르투초의 마지막 집이 철거되는 장면을 반복해서 재생했다. 이 12개의 '과거의 창' 앞에는 세 개의 기둥이 세워졌고, 각각의 기둥에 한 대의 카메라가 설치되었다. 카메라의 실시간 영상은 인터넷을 통해 박물관 전시실로 전송되어 대형 벽면에 실물 크기로 나타났다. 또 다른 카메라는 철거되지 않은 유일한 건물(법의학 센터)의 테라스에 설치되었고, 그곳에서 시민들에게는 보이지 않는 공원 조성 과정을 실시간으로 녹화했다.

이렇게 원래 장소인 산타 이네스-엘 카르투초와 미술관이라는 공공장소 사이의 왕래가 이루어졌다. 생중계를 보고 싶었던 사람들은 미술관으로 가야 했고, 실제 작품과 설치물을 보고 싶었던 사람들은 공원으로 가야 했다. 도시의 두 물리적 공간을 오가는 것은 또한 시간의 이동을 의미했다. 그것은 과거의 이미지와 현재의 이미지 사이를 끊임없이 이동하는 것이었다. 이 작품은 또한 도시의 한 장소에서 다른 장소로 시민들이 이동하는 것을 가능하게 했다. 엘 카르투초 지역의 옛 주민들은 처음으로 보고타 현대미술관을 방문했고, 미술관의 단골 관람객은 처음으로 엘 카르투초 지역을 방문했다.

이 작품의 제목 '아우게이아스의 외양간 청소'는 헤라클레스의 열두 과업 중의 하나이다. 그렇게 다시 한번 신화적 서사를 언급한다. 여기서 헤라클레스의 과업은 "그리스 신화와 참가자들의 개인적 신화, 헤라클레스의 신화적 상황, 즉 헤라클레스에게 행한 조작과 엘 카르투초 옛 주민들이 경험한 추방과 배제, 폭력과 퇴거 사이에 일련의 은유적 연결성"(Dieguez 2005, 15)을 제공한다. 이렇게 이 작품은 "도시가 기억을 생생하게 유지할 가능성을 예술에서 발견하면, 엘 카르투초는 완전히 잊히지 않는다"(Solano Solano 2016, 167)는 것을 보여준다[8].

8) 예술, 기억, 도시의 연결성은 남아프리카의 6구역 박물관(District Six Museum)의 기획과 비교될 수 있다. 거기서 난민들은 박물관으로 초청받아서, 그들의 사진과 소지품, 그리

≪아우게이아스의 외양간 청소≫ 니콜라스 미르조에프(Nicholas Mirzoeff)가 '바라볼 권리'라고 부르는 것, 즉 권력이 시야에서 가리려는 것을 볼 권리를 상기시킨다. 미르조에프는 권력의 패권은 어떤 사회적·정치적 과정과 주체를 공동체에 보이게 하고 어떤 주체를 보이지 않게 할지를 결정함으로써 작동한다고 주장한다(Mirzoeff 2011, 1). 국가 권력은 비가시성을 통해 산타 이네스 지역과 그곳에 거주하는 주체의 공간적 변형을 축소하려 했지만, 이 설치 작품이 보여주는 영상의 가상성은 도시적· 사회적 소멸 과정에 현재성을 부여한다. 다시 말해, 국가 개입으로 이루어지는 보이지 않는 논리에 굴복하기를 거부함으로써 관객은 패권적 권력의 작동을 볼 수 있게 된다.

타인이 바라보는 모습을 보는 것—예를 들어 보고타 현대미술관 관람객들이 3천년 공원 관람객들을 바라보는 모습—은 타인이 무엇을 보고 있을지에 대한 궁금증을 자극한다. 그러나 더 중요한 건 권력의 작동 방식이다. ≪아우게이아스의 외양간 청소≫에서 마지막으로 남은 집의 철거 장면을 반복하는 것은 엘 카르투초의 강제적 변화에 대한 적절한 역사적 서사를 요구할 뿐만 아니라, 3천년 공원 건설 과정을 보여주는 것은 국가 행위를 감시해야 할 필요성을 보여준다. 마파 극단의 개입은 보고타 시민에게 바라볼 권리—그리고 덧붙이자면 들을 권리까지—에 주목하게 했다. 권력이 외면하고 듣지 말라고 요구하는 곳을 유심히 바라보고 경청할 때만, 이질적인 역사, 즉 권력의 폭력과 누락, 그리고 거부를 드러내는 역사를 밝힐 수 있다. 이러한 볼 권리를 실천에 옮기는 행위로 이 작품은 정치적 행동의 참여자가 된다.

고 이야기로 박물관의 공백을 메워주었다. 차이가 있다면, 콜롬비아에서는 엘 카르투초의 기억이 생생하게 유지되도록 박물관이나 미술관을 지을 생각이 전혀 없었다는 것이다. 그래서 마파 극단은 미술관에 임시 공간을 열어서 이제는 사라진 동네의 집단 기억을 이미 완성된 공원의 현재에 널리 퍼뜨린다.

4. ≪폐허의 증인≫: 부재하는 것을 존재하게 만들기

3천년 공원이 완공되자, 마파 극단은 2002년부터 공연했던 네 개의 작품을 마지막 작품에 응축해야겠다고 결정했다 그들은 그때까지 수집한 모든 자료로 '폐허의 증인' 계획의 마지막 작품 ≪폐허의 증인≫을 제작했고 (Abderhalden Cortés 2010, 302), 공식 담론과 달리 마땅히 지워져야 할 장소가 아니라 이야기의 장소로 재창조되어 극장 무대와 미술관, 그리고 비전통적 공간에서 상연되었다. 압데르알덴 남매가 말하듯이, 이 마지막 작품의 무대에서 엘 카르투초 동네의 마지막 퇴거자인 후아나 라미레스(Juana Ramírez)는 물리적으로 존재할 수밖에 없었다.

마지막 작품 ≪폐허의 증인≫을 제작할 무렵에는 '폐허의 증인' 시리즈로 이미 2002년부터 네 개의 작품이 공연된 상태였다. 그래서 시리즈 최종본은 이전 작품에 대한 간단한 발췌본을 담을 필요가 있었다. 그래야만 관객과 이전 작품의 감정을 공유하고 엘 카르투초의 부재하는 신체들이 존재하도록 느끼게 해주기 때문이다. 이 작품은 최근 기록극 전략의 핵심인 최신 기술을 사용하고 부재하는 신체를 만들며, 거의 존재하지 않는 텍스트를 포함한다 (Martin 2006, 13). 다시 말해 마파 극단은 이전의 작품들을 재구성하여 억압받는 사람들의 연극이나 사회극과 연결되지만[9], 무엇보다도 부재하는 것 혹은 사라진 것을 무대에 존재하게 만든다.

≪폐허의 증인≫은 극장과 미술관뿐만 아니라 전통적이지 않은 다른 장

9) 마파 극단의 기록극은 빅터 터너가 제안한 '사회극'과 어느 정도 유사하다. 이것은 사회의 두 분야의 확연한 격차를 그리는 실험적 표현 방식이다. 투쟁이나 싸움이 해소되지 않는 사회에서 사회극은 더는 외면할 수 없는 위기 속에서 공연을 통해 회복의 길을 모색하면서 과거 회복의 의미를 찾으려고 한다. 터너에 따르면, 이런 과거를 재구성하려면 발생한 사건과 관련된 원래의 감정을 되살리는 것이 중요하다. 그걸 위해서 연극 실험은 완벽한 도구이다. 이런 점에서 마파 극단은 '사회극'의 원래 경험을 불러일으키려는 생각과 일치한다. 이것은 콜롬비아 사회의 경계성 속에서 경계 공간, 특히 연극과 공연 예술에 적절한 미적 형식을 부여한다. (Solano Solano 2016, 153)

소에서도 공연된다. 무대에는 커다란 네 개의 이동 스크린이 설치되어 다른 작품에 보관된 자료를 보여준다. 가령 이전 작품에 사용되지 않았던 동네 철거와 공원 건설 전후의 엘 카르투초, 옛 주민들의 영상과 증언, 그리고 이야기를 담고 있다. 이 작품에서는 유일한 실제 증인으로 후아나 라미레스가 무대에 등장한다. 그녀는 엘 카르투초 동네에서 마지막으로 퇴거한 주민이며, 무대에 올라 그 동네에서 생계를 유지하기 위해 했던 것과 똑같이 아레파와 초콜릿을 만든다.

≪폐허의 증인≫을 더 자세히 살펴보자. 이 작품은 노란 소파에 앉아 있는 한 여인의 영상을 비추면서 시작되며, 동시에 녹음된 어느 여자의 목소리가 엘 카르투초에서의 삶을 이야기한다. 무대 한쪽에는 실제 여성이 등장해 영상을 보완한다. 영상이 꺼지면, 그녀는 앞치마를 두르고 불 꺼진 무대의 어둠 속으로 사라졌다가, 조리도구가 놓인 테이블 옆에서 다시 모습을 드러낸다. 그리고 한 여인이 초콜릿을 끓이고 옥수수를 갈아 아레파 만드는 모습을 지켜본다. 그런 동안 다른 스크린에는 동네 철거 장면이 상영된다. 판초를 두른 인물들이 스크린 앞을 조용히 걸어가고, 프로젝터는 그들의 윤곽을 철거 영상과 혼합한다.

동시에 이미 건설된 공원이 여러 샷으로 투영된다. 그리고 바로 그 영상에서 벤치에 앉아 있는 후아나가 나타나며, 무대에 있는 여인과 같은 그림자가 그녀 옆에 자리 잡는다. 마파 극단은 무대에서 후아나의 신체를 그림자의 모습으로, 그리고 스크린 안에서는 3천년 공원에 앉아 있는 실제 모습을 보여주면서, 양쪽에 모습을 드러내게 한다. 이렇게 과거 시간은 현재와 연결되고, 3천년 공원의 공간도 엘 카르투초 동네와 연결된다.

마지막 장면이 되어서야 사라진 동네는 무대에서 구체화 된다. 벤치에 앉아 있는 후아나는 고독한 공원에서 웃기 시작하는데, 바로 그때 그녀의 그림자는 희미해지고, 그녀는 무대의 원래 자리로 돌아가 계속해서 아레파와 초

콜릿을 만든다. 후아나의 행위는 무대 한쪽에서, 그리고 영사기 앞에서 아레파와 초콜릿을 준비하여 영상으로 보이는 것에 국한되지 않는다. 작품이 끝날 때 엘 카르투초의 마지막 주민인 후아나는 먹거리 만드는 것을 멈추고서 스크린으로 다가가고, 무대에서 내려와 관객에게 실제로 아레파를 건네기 때문이다.

이 작품에서 전자 기기들은 모든 영상과 증언을 생생하게 기록된 문서로 보여주고, 동시에 문서의 고정된 의미를 해체한다. 영상과 음향, ≪프로메테우스 1막≫과 ≪프로메테우스 2막≫에 참여한 사람들의 이야기, 화면의 움직임, 음식 냄새, 후아나의 강제 퇴거는 그녀와 관객 사이의 친밀한 공간을 만들 뿐만 아니라, 관객과의 감정 흐름이 이루어져서 작품의 의도를 파악할 수 있게 한다. 마파 극단은 이 작품을 "도시의 삶에서 중요한 일화에 대한 이별식"으로 해석하며, 이것은 "흔적의 망각과 소멸"에 대한 저항이 된다(Solano Solano 2016, 169).

후아나 라미레스의 연기는 ≪폐허의 증인≫의 전자 기기들과 대조를 이룬다. 비디오 상영과 정교한 조명은 옥수수를 다지는 그녀의 모습과 대비된다. 다이애나 테일러(Diana Taylor)의 표현을 빌리자면, 이 설치 행위는 "거리 위에 무대를"(Taylor 2008) 만드는 것이다. 또한 화면 속에서는 철거용 쇠공과 불도저가 집과 거리를 부수고 파괴하는 모습이 비친다. 이와 동시에 엘 카르투초의 옛 주민들은 증언을 통해 동네를 재현한다. 이렇게 전자 기기는 파괴 과정을 드러내는 데 사용되지만, 무대 위에서 후아나의 단순한 행동과 말은 버려진 동네에 살았던 사람의 경험을 전달한다.

이러한 대조는 무대 위에서 후아나의 존재감을 더욱 부각한다. 과거는 투사된 영상의 가상성으로 표시되는 반면, 후아나는 관객 앞에 실제로 존재하며, 그녀의 실재성은 과거의 이미지보다 우위에 있다. 실재성과 가상성과 관련해서, 현재의 순간은 '실재'이며, 이것은 "우리에게 가장 현실적으로 느껴

지는 것"이다. 반면에 가상성은 상대적으로 "덜 현실적으로" 느껴지는 것으로, 과거의 경우 기억이며, 미래의 경우 환상이나 욕망이다. 그러나 실재와 가상은 배타적이지 않다. 오히려 현재 속에서 공존하고 지속되며 서로 감싸고 조정한다(Yepes 2016, 143). 실재성과 가상성의 상호 연관성은 ≪폐허의 증인≫에서 서로 다른 공간이 공존하게 하면서 후아나의 공연이 보여주는 실재성과 현재성을 구현한다.

≪폐허의 증인≫에서 후아나 라미레스는 단순히 자기의 정체성을 보여주는 공간이 없어지는 데 굴복하지 않고, 오히려 설치-행위의 예술 작품이자 엘 카르투초의 옛 거주자로서 공연하면서 새로운 공간에 자리 잡는다. 이렇게 그녀는 개인적 서사를 위한 새로운 공간, 다시 말해 자기 목소리와 행동을 무효화하고 망각하려는 권력의 의도에 저항하는 공간을 열게 된다.

Ⅳ. 증언에 대한 새로운 접근 방식과 기억의 프로젝트

2003년 12월 21일자 시사주간지 <세마나Semana>에 실린 「수치의 종말」이라는 글에서 보고타 사회복지국장을 역임했고 당시 시의원이었던 힐마 히메네스(Gilma Jiménez)는 680개의 건물을 철거하고 12,000명을 이주시켰던(Morris Rincón 2011, 14) 엘 카르투초 구획 정리 사업을 기념한다. 이 사업은 '치욕스러운' 과거를 묻어버리고 미래를 상징하는 초대형 공원인 3천년 공원을 건설하기 위한 것이었다. 이 글에서 전직 사회복지국장은 보고타의 지도와 기억에서 그곳을 지울 수 있다는 생각에 몹시 감격하고 있음을 느낄 수 있다.

힐마 히메네스의 말과 달리, '폐허의 증인' 시리즈는 폐허가 된 엘 카르투초의 잔해뿐만 아니라, 그곳에 살았던 사람들의 공간과 기억에 새겨진 흔적들까지 증언하면서, 지워져야 할 대상이 아니라 이야기의 장소로서 엘 카르

투초를 재현한다. 이렇게 '폐허의 증인' 시리즈는 기억과 도시라는 공간에 초점을 맞춘 실험 예술을 통해 엘 카르투초 지역의 역사를 무대에 올리면서, 공식 담론과는 다른 의미를 부여한다. 보고타 시의원 히메네스의 글은 공식 담론의 특징과 내용을 잘 보여주고 있는데, 그 특징 중의 하나는 지우려는 장소에 대해 낙인을 찍고, 그 장소와 연결된 기억을 평가절하하는 것이다[10]. 하지만 이 시리즈는 지도에서 지워진 장소의 폐허에서 현재의 기억을 구축한다.

이런 점에서 '폐허의 증인' 시리즈는 기억을 현대 정치와 미학의 핵심으로 보는 최근 기록극의 경향을 보여준다. 안드레아스 후이센(Andreas Huyssen)이 지적하듯이, 기억에 대한 집착은 현재 문화의 중요한 증상이다. 그러나 이런 집착은 공간이나 지도, 경계나 이주, 이동과 디아스포라를 다루는 최근의 문화 연구나 포스트콜로니얼리즘 연구에서는 거의 찾아볼 수 없다(Ruíz Mendoza 2017, 51). 이런 점에서 마파 극단의 작업은 더욱 관심을 끈다. '폐허의 증인' 시리즈는 기억과 도시 공간의 관계를 다루는 미학적 실험이다. 엘 카르투초 지역이 완전히 사라지기 직전의 모습을 대형 화면에 투사하고, 그곳에 살았던 주민들의 목소리를 들려주면서 이 작품은 기억을 구성해서 절단된 공간을 재현하고 지워진 것에 상징적 가치를 부여한다.

'폐허의 증인' 시리즈로 제작된 다섯 편의 작품은 영상매체나 전자 기기를 통해 증언하고 기록하면서, 마파 극단의 예술 미학을 구현한다. 이 작품은 증언이 진실성과 진정성이 미학적으로 매개되지 않은 진실과의 약속에 있

10) 사회적 소외지역의 정점인 엘 카르투초는 결국 비인간적인 장소, 즉 수도 한 가운데의 무법 지대가 되었다고 히메네스는 말한다. 그렇기에 그녀는 엘 카르투초의 철거를 인도주의적 행위라고 주장한다. 그녀에 따르면, 이런 개입은 "수백 명을 비인간적인 삶에서 벗어나게 했을 뿐만 아니라, 보고타 시민 모두에게 존엄성"(Jiménez 2003)을 되찾아 주었다. 이를 통해 히메네스는 엘 카르투초 주민들과 모든 보고타 시민의 존엄성은 국가 주권의 행위를 통해 회복되어야 하며, 이 '회복된 존엄성'은 그곳의 어두운 과거에 대해 부끄러워한다고 지적한다.

다는 전통적 증언 개념을 따르지 않는다. 도리스 살세도(Doris Salcedo)에 따르면 현대 예술은 "타인의 중심은 내 중심에 있고, 나는 내 중심에서 타인을 바라보며, 그렇게 내 중심은 타인의 중심에 있게 되고, 나는 중심에서 벗어나 나를 바라보는"(146) 모순적인 놀이이다(Ruíz Mendoza 2017, 51에서 재인용). 살세도는 현대 예술가들을 증인의 증인으로 정의하는데, 그들의 작업은 증언이 충실하도록 애쓰지만, 동시에 증언을 재구성하는 것이라고 지적한다.

이런 관점에서 '폐허의 증인' 시리즈는 현대 예술가와 증인/증언에 대한 탐구로 볼 수 있다. 예술가의 관점을 증언으로 무대에 올리면서, 마파 극단은 모든 간섭, 즉 모든 미학적 노력이 배제되어야 한다는 전통적 모델에 도전한다. 마파 극단은 이런 간섭을 숨기지 않고 드러내면서, 엘 카르투초에 거주했던 소외된 주체들의 진실을 말한다. 다시 말해서, 매개되었다는 사실을 가시화하면서, '폐허의 증인' 시리즈는 지역적이고 주관적인 관점에서 엘 카르투초의 폐허를 퍼포먼스로 제시한다.

그렇다면 증언에 대한 이런 새로운 관점에서 공식 담론이 제시하는 기억의 문제를 어떻게 바라봐야 할까? 이 질문에 답하려면 엘 카르투초 철거가 도시 기억에 미친 영향을 살펴봐야 한다. 이 지역을 철거하고 주민들을 이주시킨 도시 재생 사업은 기억 파괴의 프로젝트이다. 다이애나 타일러는 도시 계획가들이 라틴아메리카 군부의 확신을 차용하고 있다고 지적한다. 그것은 과거의 관행이나 기관 혹은 장소를 근절하거나 폐쇄함으로써 사회가 자신들에 대해 생각하는 관점과 기억을 바꿀 수 있다는 것이다(Taylor 2009, 23). 롤프 압데르알덴은 이것을 돌이킬 수 없는 특성 상실이라고 설명한다.

> 1998년에 이 지역을 완전히 철거하고 평지로 만들어 그 자리에 공원을 조성하여 녹지로 뒤덮인 공간을 만들기로 하면서, 우리 역사의 한 부분이 막을 내렸다. 그 역사는 여러 생산 방식의 역사와 전례 없는 사

> 회적 관행, 그리고 대체 불가능한 삶의 이야기였고 어느 것과도 비할 데 없는 생존의 역사였다. 그것은 지역의 특징이 끝난 것이고, 그렇게 사라지면서 동질적이고 세계적인 비장소로 전락했다.(Abderhalden Cortés 2010, 295~296)

마파 극단은 특정 지역을 물리적·상징적으로 지우는 대신, 그곳의 특징을 구해내야 할 필요성이 있다고 여긴다. 비장소에서는 공간 자체의 특정한 경험, 즉 경험 그 자체가 지워진다. 그것은 표준화에 저항하는 실천과 언어를 지우는 도시 재생 사업에서 우연적이고 증언 가능한 것의 가치, 즉 경험의 가치를 구해내는 것이다.

마파 극단은 살아있는 기억의 작업을 통해 이 가치를 회복한다. 이런 작업은 제도적으로 조장한 망각 프로젝트, 다시 말해서 무(無)에서 미래를 구축하려는 프로젝트와 반대된다. 이 작품은 관객을 허물어진 공간의 증인으로 만든다. 그 공간은 존재하면서도 동시에 부재하며, 사라지는 순간에 비로소 소환됨으로써, 엘 카르투초의 폐허는 목소리를 얻는다. 다시 말해서, '폐허의 증인' 시리즈 작품들은 공식 기념물, 박물관 그리고 집단 기억에 헌정된 다른 공간들을 기리고 찬미하는 게 아니라, 비판적 기억의 형태로 구현된다. 그래서 폐허를 기념 받고 축하받기 위한 대상이 아니라, 증인을 기다리는 것으로 표현한다. 기념받고 축하받는다는 것은 과거 혹은 기억과 창조적 관계를 맺을 능력을 상실한 문화가 선호하는 행동이다. 집단적 기억이 저장된 장소를 철거하고 없애는 일은 현대 사회에서 특징적인 것, 혹은 증언 가능한 것을 제거하는 것과 밀접한 관련이 있다(Ruíz Mendoza 2017, 53).

엘 카르투초를 허물고 3천년 공원을 만든 도시 재생 사업은 균등화와 동질화 과정의 전형적인 산물이다. 글로벌 시장의 균등화에 저항하는 개별적 특성을 제거하면, 집단적 기억이 뿌리내리는 실제 환경도 제거된다. 세계화의 유토피아는 기억이 없는 장소이다. 혹은 오늘날의 경우처럼 대형 기획이

기억을 밀어내는 장소이다. 그런데 역설적이게 '폐허의 증인' 시리즈 작품들은 그중 일부의 기억을 기리는데 헌정된다. 엘 카르투초에 생명을 불어넣는 다양한 목소리는 동질적이고 평탄하며 깨끗한 초록색 풀밭과 대조된다.

마파 극단이 추구하는 인간 경험의 다양성과 구체성은 엘 카르투초의 철거를 굉장한 승리로 묘사하는 공식 담론의 획일적이고 추상적인 용어와 대조를 이룬다. 시의원 히메네스는 "1500명이 사회복귀 훈련을 받았다[…] 요약하자면, 시는 엘 카르투초를 떠난 사람들을 돌보기 위한 사회 투자[11]에 180억 페소 이상을 투자했고, 수도의 빈민 재활에 200억 페소를 투자했다."(Jiménez 2003)라고 밝힌다. 그러나 '폐허의 증인' 시리즈는 정보의 언어뿐만 아니라 관료주의의 언어, 다시 말해 명확성으로 현실을 은폐하는 공식 언어에서 벗어나는 길을 모색한다. 고정적이고 석화된 공식 자료에 맞서 이 작품들은 인간 구체적 경험과 인간관계의 특수성에 바탕을 둔 미학적 표현을 통해 고정된 기억, 혹은 공식 담론을 거부하고 부정하는 상징적 힘을 보여준다.

계속해서 히메네스는 이렇게 지적한다.

> 엘 카르투초에는 어린이들과 공립학교 교사들, 그래픽아트 판매상들, 시장 상인들, 버려진 노인들, 미혼모들, 수거한 쓰레기를 팔면서 생활하는 재활용업자 가족들이 함께 살고 있었다. […] 일부 공공 기관은 범죄의 비인간화와 불처벌에 맞서 관용 혹은 '이해'의 취지를 알리는 프로그램을 마련했다.(Jiménez 2003)

이렇게 엘 카르투초 주민들의 경험은 비인간화와 범죄라는 범주로 축소되면서, 그곳은 낙인찍히고 동질화된다. 그러나 분명히 밝혀야 할 것은 '폐허의 증인' 시리즈는 엘 카르투초의 삶이 악몽이라는 공식 설명과 반대라는

11) 사회의 발전을 위한 수요에 자원을 투입하고, 투입된 자원으로 공공의 이익과 재무적 지속성을 창출하는 일이다.

사실을 보여주지는 않는다. 일부 목소리는 죽음과 쓰레기에 끊임없이 노출되어 그곳에 사는 것이 얼마나 힘들었는지 이야기한다. 어떤 주민은 여러 번 죽음으로 직접 보고 나니 두려움이 사라졌다고 말한다. '죽음의 골목'에서 10년을 살았다는 어느 주민은 자신들이 겪은 일 때문에 그런 이름[12]이 붙었다고 설명하면서, "이런 동네에서 살아나가려면 아주 똑똑해야 한다. 그렇지 않으면 사라지고 만다."라고 덧붙인다(Mapa Teatro, 2005). 그러나 이런 다양하고 구체적인 경험은 범죄와 비인간화로 축소되면서, 도시 기억의 일부로서 그 가치가 부정된다. 실제로 인간 경험을 이루는 미묘한 차이들은 공식 담론으로 지워지고, 그 경험이 뿌리내리는 공간도 마찬가지로 지워진다. 따라서 '폐허의 증인' 시리즈 작품들은 정돈되고 획일화된 영토의 재구축이 아니라 특이성을 존중하는 기억의 윤리를 구성할 필요가 있음을 보여준다.

Ⅴ. 맺음말

엘 카르투초 지역이 철거되고 주민들이 흩어진 지 20년이 넘게 지난 지금도 그곳은 보고타의 사회적 상상 속에서 여전히 보이지 않는 경계와 위험한 도시 공간을 상징한다. 공권력은 공간의 변형과 사회적 지우기를 추진하면서 옛 동네의 추악함을 몰아내고 소외된 주민들을 흩어지게 했지만, 거기에 오랫동안 존재한 핵심적인 사회 문제에는 관심을 기울이지 않았다.

이런 문제를 의식하고서 마파 극단은 엘 카르투초 주민들과 협업했다. ≪프로메테우스 1막≫과 ≪프로메테우스 2막≫은 엘 카르투초의 역사와 이 동네 옛 주민들의 개인사, 그들의 가구와 개인 물품, 이 동네를 금지 구역이자 위험한 곳으로 규정지었던 사회적 상상들, 그리고 엘 카르투초의 옛 주민들과

12) '엘 카르투초'라는 이름은 원래 수련꽃이 많아서 그런 이름이 붙었지만, 나중에는 총기 발사 후 남는 탄피를 가리키는 말로만 불리게 된다.

설치-행위에 참여한 이들 등 다양한 요소들을 관계지었다. 이처럼 서로 다른 대상과 담론, 그리고 사람들을 상호 연관시킴으로써 마파 극단은 가시성과 참여의 공간을 열었다. 작품 ≪폐허의 증인≫에서 아레파와 초콜릿을 만드는 후아나 라미레스는 무대에 올라와 자신의 개인사를 재현하며 관객과 소통했다. ≪돌아다니기≫와 ≪아우게이아스의 외양간 청소≫는 유사한 관계를 만들어냈지만, 설치 미술 작품에 등장하는 사물들을 통해 매개되었고, 보고타 사회에서 서로 분리되어 남아 있을 계층, 즉, 낙인찍히고 가난하며 지워진 지역 공동체와 시간적 여유가 있고 교양 있으며 미술관을 방문하고 예술과 교류하는 주체들을 연결해 주었다.

이렇게 마파 극단의 '폐허의 증인' 시리즈 작업은 엘 카르투초의 옛 주민들을 비롯해 그들의 역사와 어려움을 보이고 들리게 해주었다. 무대 위에서 스크린으로 그곳을 재현하면서, 정부 조치로 보이지 않게 된 이들에게 존재성을 부여했다. '폐허의 증인' 시리즈 기획에서 보이는 것은 지금까지 시야에서 벗어나 보지 못했던 것을 분명하게 드러내고, 들리는 건 그때까지 들리지 않았던 것을 증언한다. 그렇게 보이는 것과 들리는 건 지워짐과 침묵에 맞서 싸운다.

'폐허의 증인' 시리즈 작품들의 정치적 기능은 크게 세 가지로 요약될 수 있다. 첫째, 보고타 사회의 보이지 않고 들리지 않는, 사실상 지워지고 침묵한 분야에 가시성과 가청성을 부여한다. 둘째, 남과 북으로 분리된 보고타의 도시 공간과 사회 공간을 연결한다. 셋째, 다른 사회 분야들이 서로 인정하고, 자신들의 집단적 주체성을 구축하도록 새로운 공간을 만든다. 그렇다면 마파 극단의 개입으로 성취한 것은 무엇일까? 분명 보고타의 계급적·사회적 상처를 치유하지는 못했다. 또한 공권력이 개입한 이후, 엘 카르투초의 많은 전 주민이 처했던 어려움이나 그러한 개입 이전에 처했던 어려움을 바꾸지도 못했다.

하지만 이런 결과는 마파 극단이 약속한 것이 아니었다. 마파 극단의 미학 기능은 사회 구조의 변혁이 아니라, 그런 행위를 촉발하는 동기에 있다. 그리고 그 행위는 변화의 결과가 아니라 참여를 만들어낸다는 관점에서 이해되어야 한다. 가시성과 가청성, 관계성, 개인과 집단적 주체성의 재개념화 등을 추구한 쿤두아 프로젝트는 엘 카르투초 동네의 정치적·경제적·사회적 구조를 바꾸거나, 그 지역에 살았던 주민들의 삶을 개선하기 위한 것이 아니었다. 물론 삶이 나아진 일부 주민들도 있었지만, 엘 카르투초를 '죽음의 골목'으로 만든 사회적 원인과 동네 철거로 발생한 사회적 문제에 주의를 기울여야 할 필요성을 보고타 주민들에게 알리는 게 주목적이었다.

미학적 사건으로서 '폐허의 증인' 시리즈의 작품들은 참여를 촉발하는 일련의 공간을 열었다. 보고타의 사회적 풍경에 중대한 변화가 일어나지 않았다면, 그것은 마파 극단의 프로젝트가 실패했기 때문이 아니라, 아마도 보고타 시민들이 변화의 필요성을 알면서도 제대로 추진하지 못했기 때문일 것이다. 그러나 이를 패배주의적 시각으로 볼 필요는 없다. '폐허의 증인' 시리즈는 충분하지 않았을지 모르지만, 그것은 중요한 시발점이었기 때문이다.

참고문헌

Abderhalden Cortés, Rolf(2010), "El artista como testigo: testimonio de un artista", in Óscar Cornago(ed.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización,* Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. pp.295-302.

Alape, Arturo(1999.3.28), "El Cartucho, calle de San Victorino" *El Espectador*, p. 2D.

Barzaghi, Lou(2023), "Um bolero sobre ruínas: respostas poéticas do Mapa Teatro frente à renovação urbana", *Arte & Ensaios*, Vol.29, No.46, pp.233-254.

Diéguez, Ileana(2005), "Indigencias cotidianas y escenarios de lo real en el arte escénico colombiano", *Teatro al Sur*, No.29, pp.9-15.

Flórez Meza, Jaime(2014), "Arte y memoria en la desaparición del polémico barrio Santa Inés-El Cartucho de Bogotá", *Revista EAC*, No.2, pp.10-17.

Jelin, Elizabeth(2002), *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Jiménez, Gilma(2003), "El fin de una vergüenza", https://www.semana.com/especiales/articulo/el-fin-vergenza/62618-3/(2025.8.21).

Mapa Teatro(2005), "Testigo de las ruinas", https://vimeo.com/19431640(2025.6.23.).

Martin, Carol(2006), "Bodies of Evidence", *The Drama Review*, Vol.50, No.3, pp.8-15.

Mirzoeff, Nicholas(2011), *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press.

Morris Rincón, Íngrid(2011), *En un lugar llamado El Cartucho*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Röttger, Kati(2021), "Mapa Teatro: Dramaturgies of Decolonisation", *European*

Journal of Theatre and Performance, Vol.3, pp.166-213.

Ruíz Mendoza, Martín(2017), "Cartuchos abiertos: Memoria de lo borrado en *Testigo de las ruinas* de Mapa Teatro", *Revista de Estudios Colombianos*, No. 50(julio-diciembre), pp.50-59.

Solano Solano, Maria Gabriela(2016), *El teatro documental en Latinoamérica: un escenario para la presencia simbólica y emotiva de comunidades y personas desaparecidas*, Dissertation, Madison: University of Wisconsin.

Taylor, Diana(2008), "Witness to the Ruins: Mapa Teatro", https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/622-mapa-texts-taylor-witness.html (2025.2.25).

Till, Karen E(2014), "Art, Memory, and the City in Bogotá: Mapa Teatro's Artistic Encounters with Inhabited Places", in Arijit Sen and Lisa Silverman(eds.), *Making Place*, Bloomington: Indiana University Press, pp.162-186.

Yepes, Ruben(2016), "C'undúa: Activist Art in Downtown Bogotá" *Field: A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, Issue 3(Winter), pp.123-149.

<국문요약>

이 글은 콜롬비아의 마파 극단이 추진한 'C'undúa' 프로젝트 중에서 '폐허의 증인' 시리즈를 구성하는 5개의 작품을 연구하고 분석하여 현장 중심으로 이루어지는 마파 극단의 미학과 정치성을 알아보고자 한다. C'undúa 프로젝트를 대표하는 이 다섯 개의 작품은 ≪프로메테우스 1막≫, ≪프로메테우스 2막≫, ≪돌아다니기≫, ≪아우게이아스 외양간 청소≫, ≪폐허의 증인≫이다. 이 작품들은 엘 카르투초 지역이 철거되면서 불가피하게 벌어지고 있던 집단 기억의 공백에 대응하고자 마파 극단이 기획한 것들이다.

마파 극단의 '폐허의 증인' 시리즈 작업은 엘 카르투초의 옛 주민들을 비롯해 그들의 역사와 어려움을 보이고 들리게 해주었다. 무대 위에서 스크린으로 그곳을 재현하면서, 정부 조치로 보이지 않게 된 이들에게 존재성을 부여했다. '폐허의 증인' 시리즈 기획에서 보이는 것은 지금까지 시야에서 벗어나 보지 못했던 것을 분명하게 드러내고, 들리는 건 그때까지 들리지 않았던 것을 증언한다. 그렇게 보이는 것과 들리는 건 지워짐과 침묵에 맞서 싸운다.

주제어: 마파 극단, 폐허의 증인, 엘 카르투초, 콜롬비아 연극, 집단 기억

▌논문투고일자: 2025년 11월 02일
▌심사완료일자: 2025년 11월 26일
▌게재확정일자: 2025년 12월 19일