

소인무도극장(素人舞蹈劇場)에 내재된 농당스(Non-Danse)적 특성에 관한 연구

- 소가(小柯)와 송흔흔(宋欣欣)의 작품을 중심으로 -

공유위* · 조은숙**

I. 서론	V. 결론
II. 농당스의 개념과 특성	참고문헌
III. 소인무도극장의 특성	Abstract
IV. 소가와 송흔흔의 작품에 나타나는 농당스 특징	

I. 서론

1. 연구의 필요성과 목적

시대의 흐름에 따라 예술의 정의는 변화하고 있고 예술의 범주 또한 다양한 양상으로 확장되고 있다. 오늘날에는 예술창작의 결과물뿐만 아니라 실험적 과정 또한 예술로서 높게 평가되고 있다. 이러한 실험적 과정에는 누구나 예술에 개입하여 예술 활동의 주체가 될 수 있는 가능성이 담겨 있다. 이렇듯 테크네(Techne)를 중시하였던 과거의 예술은 이제 개념을 전달하는 매개체로까지 확장되었다.

무용 분야에서 농당스의 선구자인 제롬 벨(Jérôme Bel, 1964~)은 행위예술, 멀티미디어, 조형예술 등 예술 매체를 통해 무용을 개념화하고 내재적 정신을 강조하고 있다. 2016년부터 2020년까지 제롬 벨은 중국 비전문무용수를 기용하는 방식으로 그의 대표적 작품인 「쇼는 계속 되어야 한다(*The show must go on: 베이징 버전*)」(2016), 「축제(*Gala: 샤먼 버전*)」(2020) 등을 안무하여 농당스를 중국 무용계에 알렸다.

1990년대 초 누벨 당스(Nouvelle danse) 시대부터 등장하는 농당스는 누벨 당스의 특징을 갖추고 있지만, 기존의 무용 패러다임을 해체하는 데 주력한다. 모든 공연이 지닌 극장 요소, 체제, 장르 간의 경계 등 고정관념을 비판적으로 바라보며 새로운 예술 실천과 연구의 가능성을 개척한 것이다. 농당스 작품은 주로 일상적 움직임, 다양한 오브제, 비전문가의 참여 등으로 공연 무대를 구성하고 의도를 전달한다(고나을, 주동진, 변인숙, 2021, p. 58). 농당스는 자기 반영적 형식으로 무용의 과정, 아이디어, 무용

* 주저자, 중앙대학교 공연예술학과 무용학 박사과정

** 교신저자, 중앙대학교 공연영상창작학부 무용전공 교수, eschod@hanmail.net

수 등 과거 무용 창작에서 소외되었던 요소들을 강조하고 전통적 안무 규칙에 대해 재귀적 질문을 한다. 농당스는 전통적인 무용극이 창출하고자 했던 극장의 환영성(Illusionism)을 오히려 약화시키려고자 움직임을 최소화하고 극장 장치를 거부한다. 또한 전통적인 안무 개념에서 무용수와 안무가의 종속적 관계를 해방하고, 무용수가 움직임의 구성자가 되며 자연인으로서 자기를 보여줄 수 있도록 한다(심하경, 2017, pp. 64-66). 이로써 무용수와 작품 내용에 대한 진실성을 강화시키며 춤에 담긴 개념적 측면을 전면화한다.

최근 중국에서는 ‘소인(素人)’에 관한 주제가 예술영역에서 주목받고 있고, 무용 분야에서도 농당스 개념과 특성을 통합하여 ‘소인무도극장(素人舞蹈劇場)’이라는 공연형식이 열기를 불러일으키고 있다. ‘소인’이란 일본어에서 유래한 단어로 전문 훈련을 받지 않은 아마추어 애호가를 뜻한다. 안무가인 송흔흔(宋欣欣)¹⁾은 “소인무도극장은 비전문무용수를 주로 출연하는 댄스 시어터(Dance Theater) 작품이라고 정의하였다(上海国际舞蹈剧场, 2021년 3월 4일).

소인무도극장은 비전문무용수를 부각해 훈련되지 않은 신체를 강조하는 동시에 무용수의 직업적 정체성, 심미성 등 무용 체계에 질의를 제기함으로써 농당스와 유사한 비판적 전략을 구사한다. 안무가는 관객과 무용수가 상호작용하며 공유하는 경험에서 비전문무용수가 어떤 역할을 맡는 재현(Represent)의 표현방식을 거부하고, 현재(Present)의 표현방식으로 개인적 표현과 관점을 드러내고자 한다. 이러한 접근은 관객을 참여자로 인식하고, 다양한 시각과 감정을 나누는 평등한 관계를 형성한다. 이처럼 비전문무용수가 다양한 화제를 통해 관객에게 직접 자신의 이야기를 구술하는 것, 일상적 움직임 등 농당스 특성이 소인무도극장에서도 드러나고 있다. 비전문 무용수의 신체 언어 활용에는 한계가 있지만 이들의 기여는 움직임뿐만 아니라 내러티브 내용, 무대 형식에서 비롯되며 필요한 경우 다의적 표현을 위해 극장 장치를 활용할 수 있다(송흔흔, 2021, pp. 106-109). 이런 현상은 전통적인 안무가의 권력 구조가 1인 안무에서 다인 안무의 구조로 바뀌는 추세를 반영하는 것이다. 소인무도극장은 본질적으로 농당스 작품에서 극장의 환영성에 대한 거부를 나타내고 있다. 또 다른 한편으로는 훈련을 받지 않은 비전문 무용수들을 주체로 농당스의 특징인 움직임의 부재와 축소의 형태를 드러내며 발전하고 있다.

‘소가(小柯)²⁾×자함(子涵)³⁾은 작품 「무용 공화, 舞蹈共和(2016)에서 기록적 영상, 글자 등 극장 수단과 비전문무용수의 몸을 결합해 비선형적 내러티브로 그들의 개인 형상과 경험을 구축하였다. 이 작품은 중국 현대무용에 대한 공론적 문제제기로 해외에서 호평을 받았지만, 당시 중국에서는 긍정적 반응을 보이지 않았다(楊小雪, 2017, pp. 20-21). 2020년 소가는 제롬 벨의 무용가 시리즈 작품인 「소가, 小柯의 창작과 공연에 추천 파트너로 참여하게 되었고, 이어 그의 안무 스타일도 점차 대중들에게 인정 받게 되었다. 2021년 공연된 송흔흔의 「유유시계, 悠悠视界(2021) 또한 소인무도극장 작품으로 중국 무용계에서 큰 호평을 받았다.

소인무도극장에 관한 선행연구로 송흔흔(2021)은 「유유시계」의 창작일지에서 비전문무용수들과의

1) 송흔흔은 상하이연극학원 무용학과 강사이자, 상해국제무용센터의 연합예술가이며, 중국무용가협회 ‘청년육성계획(培青計劃)’ 및 중국국가예술기금 청년창작인재프로젝트 커미션(commission) 안무가이다.
 2) 소가는 중국의 독립예술가로 2002년부터 크로스오버 예술 창작을 시작하였다. 2006년 스위스 국제연극예술제 최고상인 ZKB Award를 수상하였다. 2007년 베이징에서 UGLY 아이디어 바디 스튜디오를 설립하였다.
 3) “소가×자함”: 무용단은 중국의 대표적인 무용단으로서 사진·영상·행위 및 무대 장치 등을 이용하여 표현의 한계를 뛰어넘는 다양한 작품들을 안무하고 있다.

협업, 무용수의 개인적 서사, 소품, 움직임 등을 활용한 구체적 창작 방식에 대해 서술하였다. 또한 비전문무용수 기용에 초점을 둔 주요 선행연구로 고나올 등(2021)은 농당스의 참여예술이 소통을 강화해 공동체 문화를 형성하고 비전문무용수에게 무용을 직접 체험·인식하는 기회를 제공하는 동시에 사회문제 해결에 기여할 수 있다는 점에서 의미가 있다고 언급하였다. 중국에서 발전되고 있는 소인무도극장과 관련된 연구는 가치가 높다고 사료되지만 이와 관련된 연구가 미흡한 실정이다.

이에 본 연구의 목적은 중국 소인무도극장을 대표하는 안무가 소가와 송흔흔의 작품을 분석하여 소인무도극장에 나타나는 농당스적 특성을 연구하는 것이다. 이는 문헌자료와 영상자료를 기반으로 하며, 연구의 목적을 달성하기 위해 우선 농당스의 특징과 소인무도극장에 나타나는 농당스적 특징을 살펴보고, 이어 소가의 작품 「무용 공화」(2016), 「소가」(2020), 그리고 송흔흔의 작품 「유유 시계」(2021) 등을 통해서 소인무도극장에 나타나는 농당스적 특징을 분석해보고자 한다. 이러한 연구는 중국 현대무용에서 새로운 양상으로 자리를 잡고 있는 소인무도극장의 특성을 밝히는 데 의의가 있다.

II. 농당스의 개념과 특성

1. 농당스의 개념

농당스는 1980년대부터 1990년대 초반에 걸쳐 프랑스 무용의 뉴웨이브(New wave)인 누벨 당스에서 파생되었으며, 누벨 당스에서 나타나는 연극성에 대한 사고가 담겨있다. 또한 개념 예술과 미니멀리즘의 예술적 특징을 수용하여 극적 무용 형식에서 개념 무용 형식으로의 변화를 보여 준다. 미술에서 ‘개념예술’은 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 개념미술 작품인 소변기에 <샘, Fountain>(1917)에서 시작되었다. 한편 예술의 창작과정과 창의성을 주장하는 ‘미니멀리즘(minimalism)’은 무용에서는 그 역사를 1960년대까지 거슬러 올라가 살펴볼 수 있다. 2001년 빈에서 열린 <유럽 공연 정책 선언>이라는 회담에서 제롬 벨, 자비에 르 로이(Xavier Le Roy) 등 개혁적 안무가들이 선언문을 발표하며 자신의 무용 창작 범주를 명확히 하였다(오선명, 2011, p. 209).

농당스라는 용어는 ‘비(非)’무용이라는 뜻으로 2003년 프랑스 무용비평가 도미니크 프레타르(Dominique Frétard)에 의해 제시되었다. 이 용어는 작품에 나타나는 ‘무용’ 자체를 부정한다는 의미로 풍자적 의미를 내포하고 있다. 당시 농당스 안무가들은 이 용어를 부인하였고, 무용가라는 자신의 직업적 정체성을 고수하였다. 다만 그들이 생각하는 무용의 경계가 기존의 틀을 넘어서 있었을 뿐이다. 그들은 다른 예술 분야에도 큰 관심을 보이며, 창작 소재는 단순히 기존의 무용 레퍼토리에서만 나오는 것이 아니라고 보았다. 나아가 조형예술, 멀티미디어, 행위예술 등의 활용을 통해 각 분야 간의 융합을 적극적으로 추진하였다.

푸코(Michel Foucault)의 비판 개념을 농당스의 비판적 실험에 적용하면 무용 공연의 매체와 재현이라는 점에서 농당스의 자기반영성(Self-Reflexivity)이 강조된다(심하경, 2017, p. 75). 농당스의 자기반영성은 무용의 경계에 대한 질문을 이끌어 낸다. 기존 무용 개념과 체계를 비판하고 풍자하며 관객들을 극장의 허구적 환영성으로부터 분리시키는 것이다. 1995년 제롬 벨의 작품인 「제롬 벨, Jérôme Bel」

은 농당스의 초기 작품 중 하나로 전작의 기술적인 신체에 대한 거부를 이어간 작품이다. 의상을 벗은 무용수가 칠판에 이름을 쓰고, 방노로 칠판의 글자를 지우는 저속한 행동을 하며, 간소화된 무대 세트로 전통적인 공연 속의 극장 요소와 관객들의 기대를 제거하였다(오선명, 2011, p. 207). 이 작품은 급진적 창작 수단과 ‘무용 요소가 없는 것’에 대한 이유로 관객에게 환불을 요구하는 고소를 당하기도 하였다. 그러나 고소가 기각되고 이 사건 이후 ‘농당스’라는 용어가 무용 용어로서 자리 잡았다.

제롬 벨에 이어 많은 안무가들이 80년대 누벨 당스 시기의 무용수 경력을 거쳐 90년대 농당스의 안무자 역할을 맡았다. 그 대열에는 자비에 르 로이, 보리스 샤르마츠(Boris Charmatz) 등이 있다. 대표적으로 보리스 샤르마츠의 「아타양시옹, *Aatt enen tionon*」(1996)과 자비에 르 로이의 「미완성의 자아, *Self Unfinished*」는 무용 형식의 ‘자기반영성’의 성향을 분명하게 보여준 작품이다. 각각의 작품에서는 일상적 움직임을 비롯한 신체의 낮선 움직임 형상을 드러냈고, 안무 과정에서 무용수들로 하여금 춤추는 자아를 이끌어 내도록 하였다. 이는 무용수가 안무가의 의도에 따른 단순한 표현 수단으로만 작용하는 것이 아닌, 무용수가 작품의 주체적 구성자가 될 수 있음을 강조한 것이다.

이처럼 농당스는 극장의 환영성을 창출한 재현 장치, 전통적 무용 개념, 그리고 서사와 감정을 재현한 기호적 몸으로서의 무용수 등 누벨 당스 시대의 무용극을 구성하는 각 요소에 대한 자기 반영적 비판으로 볼 수 있다. 이는 기존 무용 형식에 대한 해체를 이루는 동시에 무용의 조형적 확장을 강조하여 전통 극장이 구축한 아름답고 비현실적인 환영성을 완전히 와해시킨다. 이렇듯 움직임, 언어, 정서, 시각, 작품구조 등에 대한 새로운 접근 방식은 무용 개념과 창작과정에 대해 다양한 논의점을 제공하고 개념적 안무를 형성한다. 따라서 농당스는 현대무용 패러다임의 중요한 전환점으로 자리매김을 하고 있다.

2. 농당스의 특성

제롬 벨은 과거의 무용과 극장을 해체하고 무용의 개념과 형식의 무한한 가능성을 열어두는 데 주력하였고 이는 농당스로 확장되었다. 당시 프랑스 농당스 안무가들은 의도적으로 춤을 추지 않고 테크니적인 춤 동작 또한 배제하는 대신 다양한 행위와 오브제를 무대 위에 구현하고자 했다. 이는 일상으로 돌아가는 듯한 연극성과 무대 수단이라는 측면에서는 누벨 당스의 무용극과 비슷해 보이지만, 움직임 부재의 특성을 보인다(오선명, 2011, p. 210). 1990년대 농당스 초기의 특성이 드러난 대표적인 작품으로는 1994년 제롬 벨의 「저자가 부여한 이름, *Nom donné par l'auteur*」(1994)이 있다. 이 작품에서 무용수들은 일상복을 입고 일상용품의 상징적 기능을 오브제로 열어 춤 동작 대신 자연적으로 만들어진 일상적 움직임을 하게 했다(김지인, 최상철, 2022, p. 44). 또한 자비에 르 로이는 작품 「프로젝트, *Project*」(2003)에서 게임의 개념으로 무용 실천을 진행하고 무용수는 규칙이 없는 공놀이를 통해 움직임을 끌어냈다(고나을 등, 2021, p. 51). 이러한 작품들은 시각의 다양한 작동 체계를 무용수의 몸을 통해 재현함으로써 일상적 움직임과 오브제를 예술로 전환한다. 더불어 무용의 존재 본질을 질의하며, 실천 주체로서 무용의 입지를 증명하는 방식으로 무용예술에 도전하는 것이다.

그들은 무용수의 실존을 주장하며 나체로 등장하기도 하며 무용 장르의 경계를 허물고 관객에게 그의 의도를 전달하고자 한다. 농당스의 초기 작품에는 제롬 벨이 급진적인 행위와 나체로 무용에서의 신체를 재조명하는 것에서 시작하였는데, 그는 몸에 대한 무용수의 인식을 전환하여 현재까지 무용가 개인

의 경험에 행동적으로 접근하고 있다. 2004년 제롬 벨은 프랑스 발레 무용수와 협업한 ‘무용가 시리즈 (Portraits of Dancers)’ 작품인 「베로니크 드와노, *Véronique Doisneau*」를 안무하였는데, 한 발레리나가 무용단을 은퇴하며 느끼는 현재의 희노애락에 대한 감정을 발레와 대화하는 표현 방식으로 창작하였다. 이러한 안무는 무용에서 움직임이 갖는 서사적 지위를 직접 구술하는 ‘말’로 대체하고, 허구적인 이야기와 심오한 화제를 거부하며 무용가의 경험을 사실적으로 전달하는 형식의 작업이다. 그렇기에 무용수의 기존 관습을 바꾸거나 새로운 움직임을 발전시키려는 형식적 시도에서 벗어나 실제로 무용수의 과거를 무대에서 사실적으로 드러낸다.

자비에 르 로이의 작품인 「다른 상황의 산물, *Product of other circum stances*」(2009)은 ‘두 시간 안에 부토(Butoh) 무용수가 되기’라는 명제에서 출발해 무대 위에서 움직임과 강연 형식으로 노트북으로 자료를 조회하고 책을 소개하며 부토를 탐색하는 과정을 보여주었다(박성혜, 박인자, 2015, p. 58). 이는 비전문 부토 무용수로서 부토를 재구성하는 방식으로 낯선 무용장르에 접근하는 과정적 재현이다. 그 과정을 관객들에게 보여주는 것은 ‘방법으로서의 자기’라는 관점에서 무용수의 개인적 경험을 문제화하고, 문제에서 다른 차원으로 확장하는 것을 지향하는 것이다. 이처럼 농당스에 내재되어 있는 무용수의 실존에 관한 주제는 ‘신체 미학’에 대한 탐구에서 나아가 ‘무용수의 역사 논술’에 초점을 맞추는 쪽으로 진화하고 있다.

오늘날 예술창작은 예술가의 개인 예술이 아니라 자신의 전문성을 통해 예술 창작의 공간을 만들고 무용수를 참여시켜 그들의 주관적 능동성을 발휘하도록 한다. 보리스 샤르마츠는 창작 과정에서 무용수의 공헌을 기반으로 한다. 작품 「만 개의 제스처, *10000 Gestures*」(2017)에서 25명의 무용수가 인간들이 혼란 속에서 표현할 수 있는 거의 10,000개의 손동작을 만들어 낼 수 있도록 하였다(김혜라, 2023). 이처럼 무용창작은 사전에 안무가가 구성한 작품에 무용수가 자발적으로 움직임을 구성하는 공동 안무로 변화하고 있다. 무용수들도 전통적인 안무가와 무용수 간의 명령과 모방 관계에서 해방되어 그들의 창의성과 진실한 자체를 보여준다.

제롬 벨은 독일의 안무가 수잔 링케(Susanne Linke)가 안무한 「마지막 공연, *Le dernier spectacle*」(1998)에서 구상(Conception)을 맡았는데 이는 현재까지 제롬 벨의 작품으로 불린다. 또한 자비에 르 로이가 구상하여 제롬 벨 스타일로 창작한 「자비에 르 로이」(2000)에서는 제롬 벨의 이름을 하나의 제도적 작가로 작품 제목에 내걸었다. 작가는 독립적인 창작자가 아니라 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 기호학에 경의를 표한 뒤 작가의 이름을 공허한 형식으로 만들어 제2의 몸처럼 안무자의 몸 주위에 분산하였다(Siegmund, 2021년 12월 02일). 이처럼 농당스 안무가들이 작가의 역할 확대를 시도하면서 전통적인 의미에서 안무의 역할로도 전환하고 있다. 이러한 점은 안무의 전통적인 개념을 전환하고 작가의 기능을 확장하는 것이다.

제롬 벨은 「쇼는 계속되어야 한다」(2001)에서 비전문무용수 기용, 음향과 조명 기술자의 무대 안착, 깜깜한 빈 무대 등 수단을 통해 전통 무용극의 매체를 삭제하거나 강조하였다(卿靑, 2020, p. 45). 이렇게 무용극의 ‘연극성’을 반박하는 방식으로 극장과 현실의 경계를 흐리게 하고 무용 작품에 대한 관객의 기대감을 깨며 구축된 무용의 틀 내부의 고유한 관계를 깨닫게 하였다. 또한 현대 극장에서 등급과 초점을 갖은 무대공간이 없어지고 관객들의 실제 시간에서의 자율적 사고를 강조한다(Lehmann, 2016, p. 10). 보리스 샤르마츠가 이끄는 무용단인 무용박물관(Musée de la danse)은 박물관과 미술관 등 비

전통적인 무대 및 구역 구분이 뚜렷하지 않은 공간을 활용하고, 전통적 극장의 패러다임을 깨고 미술관을 어떤 형식과 기술도 수용할 수 있는 공연의 공간으로 탈바꿈하였다.

작품 「20세기 20명의 무용수들, *20 Dancers for the XX Century*」(2012)에서 보리스 샤르마츠는 20명의 시대별 무용수들이 각각 서로 다른 시간대와 장소, 작품들을 같은 시간대와 한 장소로 소환하였다. 무용수들은 무대도 없고 공연 공간의 경계도 없이 박물관의 마론 아트리움(Marron Atrium), 화랑 등 공공 공간 사이를 자유롭게 돌아다녔다(MoMA, 2023년 10월 18일). 이는 미술관 공간과 장치, 행위예술의 경계를 모호하게 만드는 새로운 형태의 공연 공간을 개척하려는 시도이다. 이처럼 농당스는 유토피아적 전통 무용극에서 벗어나면서 무용이 무의식적으로 구축하는 체제를 관객에게 인식시키고, 무용공연의 패러다임에 대한 새로운 사고를 제공하였다. 이는 장치, 허구적 내용과 ‘재현’이라는 무용수의 표현방식 등 무용극의 연극적 요소를 통해 창출하는 극장의 환영성을 거부하고, 무대 수단에 대한 반성을 강조하는 것이다.

비전문무용수는 순수하며 자연스러운 특질이 있다. 그런 그들에게 캐릭터를 연기하라고 요구하는 것이 아니라 무대 위에서 가장 진실하고 자연스러운 모습을 보여주어 관객에게 무용수의 평등한 위치를 느끼게 한다. 제롬 벨의 작품 「축제」(2016)에서 비전문무용수들은 무대 위에 놓인 달력에서 권위와 규정을 대표한 무용 용어 지령에 따라 춤을 추지만, 이들이 관객의 인식과는 전혀 다른 춤을 선보이면서 무용 용어에 대한 탈영역화 행위를 보였다. 또한 벨은 무용에서의 민주주의, 즉 모든 사람은 평등하게 리더십과 타인을 모방할 권리를 갖는다는 주장을 전달하였다. 자비에 르 로이는 「이온화, *Ionisation*」(2006)에서 독일 베를린 필하모니의 초청을 받아 40명의 청소년과 협업하고, 즉흥을 바탕으로 그들이 무대에서 음악의 리듬에 맞춰 마음대로 걷거나 달리게 한다(고나올 등, 2021, p. 55). 이러한 방식은 비전문무용수를 활용하는 무용과는 공연 형식이 다소 다르지만, 두 가지 이념을 전달한다. 첫째는 무용은 평등하고 모든 사람은 자신의 방식으로 춤을 즐길 수 있다는 것이고 둘째는 전통적인 무용의 공연 형식과 미학에 의문을 제기하는 것이다. 이처럼 농당스는 비전문무용수를 활용하여 무용공연의 평등과 민주성을 강조한다.

III. 중국 소인무도극장의 특성

비전문무용수 위주로 구성되어 있는 소인무도극장은 일반인의 신체에 관심을 두고 전통적 무용의 패러다임과 미적 관습을 타파하고자 한다. 이러한 특성을 강조하여 ‘범인(凡人)무용극’이라고도 불린다. 2016년부터 현재까지 중국 극장에서 공연되고 있는 소인무도극장 형식의 공연은 약 10편 정도이고, 유명 안무가들 뿐만 아니라 독립예술가들도 이러한 형식의 작품들을 창작하고 있다. 예를 들면 2019년과 2022년에 각각 창립된 루커·소인무자무용단(麓客·素人舞者舞蹈劇場)과 인간무용단(人間劇場)도 소인무도극장 형식을 기반으로 한 작품들을 무대에 올리고 있다. 소인무도극장은 농당스의 일부분을 계승하고 중국 무용의 미와 결합하여 형성되었다. 그렇기에 각 작품의 창작 이념과 방식은 농당스와 일부 유사한 특징을 보인다.

소인무도극장과 농당스의 가장 큰 차이점은 창작의 출발점이 다르다는 것이다. 이러한 작품은 종종

비슷한 특징을 나타내기도 하지만 작품이 전달하는 핵심 관념과 표현 형식에 약간의 차이가 있다. 농당스 작품의 구성 목적은 모든 무용의 기존체계를 타파하고 일종의 무용 분야의 비판적 예술 행위를 형성하는 데 초점을 맞추는 것이다. 농당스의 작품은 미니멀리즘의 미적 사상을 따라 극장, 무용수 또는 안무 방식 등 여러 가지 다른 접점을 통해 무용과 극장의 개념에 대한 탈영역화 양상과 다양한 공연 형식을 형성한다. 한편 소인무도극장의 구성 목적은 비전문무용수의 몸이 지닌 특출한 외관과 힘을 포기하고 비전문무용수를 통해 새로운 무용 형식을 탐구하는 것이다. 안무가는 다양한 연령층과 직업을 가진 사람의 경험에서 소재를 만들고, 여러 시각에서 창작과정을 탐색하므로 기존의 형식적 예술에서 벗어나고자 한다. 이를 통해 극장의 민주주의라는 혁신적인 행위를 주장한다. 따라서 소인무도극장 작품은 주로 비전문무용수의 신체적 역사를 구술하는 서사 방식을 작품의 주요 공연 형식으로 구성한다. 이러한 소인무도극장의 예술 활동 목적은 농당스와 마찬가지로 무용의 직업, 동작, 심미 등 고정적 안무 제도에 대한 비판적 사상을 드러내는 데 있다.

소인무도극장은 비전문무용수가 자신의 생활 방식, 경험, 삶에 대한 색다른 깨달음을 발견하는 것을 주요 소재로 삼는다. 안무가는 이러한 소재에서 출발하여 비선형 내러티브로 작품구조를 만든다. 또한 비전문무용수의 심리적 공간을 통해 신체 역사의 구성을 탐구하며, 입체적인 표현방식으로 작품의 주제를 심화시킨다. 비전문무용수의 정신세계를 부각하려는 것은 무용수의 실존을 주장하는 농당스의 특성과 유사하다. 농당스의 일부 작품에서처럼 소인무도극장 역시 개인적 접근 방법에서 출발하는데, 개인의 신체적 역사에서 지역사회와 시대적 배경 등 더 큰 화제로 확장되고 그 결과 무용의 미적 특성에 내재한 역사성을 드러낸다. 이는 전통적인 무용의 미적 기준이 개념의 영역으로 옮겨간 것을 의미하는데, 무용에서의 신체가 미학적으로 기여할 뿐만 아니라, 마치 학문과 같이 이념을 탐구하는 중요한 플랫폼임을 보여준다.

또한 소인무도극장과 농당스는 모두 전통적 무용극이 구축한 연극적 환영을 본질적으로 거부하고 일종의 ‘현재’라는 즉석에서 진실한 자아를 드러내는 표현 형식을 주장한다. 이렇듯 농당스의 작품은 무용극의 극장 환영성을 창출하기 위한 극장 장치를 부정하고 비판한다. 그러나 소인무도극장의 일부 작품은 예술가의 취향에 따라 이러한 장치를 선택적으로 활용하여 비전문무용수의 서술을 뒷받침하는 등 전통적 무용극의 무대 형식이 드러나기도 한다. 소인무도극장의 서사 형식은 농당스 작품에서 사용하는 ‘자기 말하기’와 움직임의 표현 방식에만 국한되지는 않는다. 비전문무용수들의 신체적인 표현력에 제약이 있을 경우에도 안무가들은 다양한 공연 형식의 탐색과 시도를 이끈다. 이를 통해 관객이 비전문무용수들의 의도를 더 잘 이해하고 느낄 수 있도록 돕는 것이다.

소인무도극장이 무대를 구성하는 측면에서는 대량의 오브제를 활용하는 농당스의 특성뿐 아니라 일부는 전통적 무용극의 무대 형식을 보여주기도 한다. 안무가는 소품, 녹음, 영상, 조명 등을 활용해 비전문무용수의 움직임에 맞춰 표현을 이끌어 낸다. 움직임은 추상적이지만 언어는 구상적이기 때문에 시각과 청각이 서로 통일되거나 완전히 반대일 때 두 개의 독립된 공간이 형성될 수 있다. 이러한 공간들의 공존은 비전문무용수의 서술을 입체화한다. 질문과 반문 등을 작품에 활용하면 비전문무용수의 일상적 생활 속에 숨겨진 낯선 당혹감을 강조할 수 있다(송흔흔, 2021, p. 107). 극장 장치의 활용은 서사에 있어서 상호 배치, 충돌, 적응, 확장 등의 효과를 낼 수 있고, 안무가가 정확하고 필요한 선택을 할 수 있는 경우에는 스토리텔링과 구체적 표현까지 구축할 수 있다.

농당스와 소인무도극장에서 안무가와 비전문무용수는 창작에서 협력 체제와 분업 모델을 재분배하여 참여적 무용이라는 창작형식을 형성한다. 농당스는 이러한 방식으로 작품의 소유권과 전통적인 안무 방식을 비판하였다. 그러나 소인무도극장은 작품에 대한 안무가의 지위와 소유권을 부인하지 않으며, 농당스의 창작과정에 초점을 맞춘다. 비전문무용수는 춤 동작을 배우지 않고 안무가의 ‘주문’에 따라 즉흥적으로 움직이며, 신체적 기억과 생활 습관 등 일상적 움직임이나 과거에 배웠던 춤 동작을 보여준다. 이러한 측면은 기예적 움직임이 부재한 농당스의 특성을 명확하게 드러낸다. 더불어 안무가의 전문성을 통해 예술 플랫폼을 구축하며, 비전문무용수를 참여시키고 비전문무용수의 주관적 능동성과 창의성을 발휘하도록 돕는다.

또한 농당스와 소인무도극장 모두 비전문무용수의 진실한 삶의 이야기를 보여주려는 경향이 있으므로 작품 이야기를 구상하기 전에 비전문무용수들에 대한 심층적인 인터뷰와 이해가 필요하다. 이것은 비전문무용수를 텍스트로 삼아 안무자가 작품 구상 및 조직 기능을 담당하는 방식이다. 이처럼 안무가는 작품의 전체 프레임에서 촉진과 리더 역할을 하며, 무용수에게 쾌적한 실험 및 성장 환경을 제공하고, 그들의 경험과 특성을 서서히 양성하고 발굴한다. 이 외에도 이러한 협력 모델은 작품의 내용 속 다양한 사회적 이슈와 화제를 불러일으키며, 비전문무용수의 시각을 통해 무용의 기존 구조에 질문하고 관객의 사고를 자극한다. 이는 현대무용의 발전과 개발을 위한 내적 논리를 제공한다.

〈표 1〉은 위에서 살펴본 농당스와 소인무도극장의 특성을 정리한 것이다.

〈표 1〉 농당스와 소인무도극장 특성의 공통점과 차이점

		농당스	소인무도극장
특성	공통점	1. 체계적인 춤 동작을 삭제함과 대량의 일상적 움직임이나 오브제를 구현함 2. 무용수의 실존과 문제화된 개인 경험을 주장함 3. 전통적인 안무 개념을 전환함 4. 비전문무용수 기용을 통해 무용의 민주성과 탈영역화를 주장함 5. “현재”라는 무용수의 표현 형식을 주장함	
	차이점	1. 비판적 예술로, 모든 무용체제를 타파하는 것을 목적으로 함 2. 다양한 형식으로 무용과 극장의 탈영역화를 시도함 3. 극장 환영성을 창출하는 장치를 부정함 4. 안무가 신분과 작품의 소속권을 비판함	1. 비전문무용수를 중심으로 전통적 무용미학을 타파하는 것을 목적으로 함 2. 비전문무용수의 개인 경험을 구술하는 서사 방식을 주요 공연형식으로 사용됨 3. 장치를 다양하게 활용함 4. 안무가 신분과 작품의 소속권을 부인하지 않음

IV. 소가와 송흔흔의 작품에 나타나는 농당스적 특성

1. 무용 공화(舞蹈共和, 2016)

「무용 공화」는 중국 상하이에서 제작되어 2016년에 독일 바이마르에서 초연되었다. 이 작품은 유럽에서 호평을 받고서야 중국에 초청되어 상하이 현대미술관에서 공연하였다.

안무가인 소가와 자함은 의도적으로 반체제적인 행위를 통해 관객들에게 자신도 모르게 내면화하고

있는 교조적 무용 개념과 제도를 강조하고 풍자함으로써 농당스의 자기반영성을 드러내고자 하였다. “공화”란 비개인적인 것을 의미하며, 공동체를 만들어 민중의 이익을 실현하는 것이다. 이 작품은 70대와 50대의 광장무용수 2명과 30대 전문무용수 1명을 주인공으로 캐스팅하고 광장무용수 40여 명을 참여시켜 민주주의의 입장으로 중국의 집단주의적 미적 경향에 따른 개성의 소홀을 보여준다. 이 밖에 안무가는 광장무용이라는 비엘리트적 또는 비예술가의 경험적 예술 산물을 당대 예술 공간으로 끌어 들였다. 이를 통해 일종의 농당스와 일치한 탈영역화 행위로서 대중들에게 ‘전문성’과 ‘비전문성’의 정의를 재조명하였다. 이로써 둘 사이의 놓인 장벽을 타파하여 광장무용이 바로 진정한 중국 현대무용이라는 관점을 밝혔다.

작품 전반부에는 3명의 광장무용수가 등장하며, 그들의 자전적 구술과 광장무용을 활용하여 작품의 내러티브를 구성한다. 이는 무용수의 실존을 주장하는 농당스의 특성을 드러낸 것이다. 또한 70대와 50대 광장무용수는 문화대혁명 시기에 서로 다른 배경과 연대의 차이로 인해 겪었던 서로 다른 삶을 서술했다. 30대 무용수는 2000년대 후 홀로 대도시에서 이상을 위해 바쁘게 뛰어다니는 궁핍한 생활을 이야기하였다. 그들은 움직임과 강연을 통해 1950년대 이후 중국 일반 대중의 생활과 중국의 80~90년대 춤의 자취들을 선보였다. 이는 역사적 흔적들을 무용수들의 신체 역사로 드러낸 것으로 사실적이고도 입체적인 사회적 모습을 형상화한다. 이와 같이 개인적 경험을 문제화하는 농당스의 특성과 유사한 방식으로 내러티브가 구성된다.

또한 비전문무용수들은 ‘현재’의 표현 방식으로 그들의 일상을 보여준다. 그렇기에 작품에서는 사실적이고도 일상적인 움직임이 많이 드러난다. 한편 광장무용의 소품으로 활용되는 꽃으로 무대를 가득 채웠는데, 이러한 소품은 자유롭게 활용할 수 있도록 한 것이다. 작품에서 50대 광장무용수는 박자를 세며 광장무용의 수련 과정을 관객들에게 선보인다. 이후 그들은 자연스럽게 편안한 자세로 식사 후 집 근처 광장에 모여 이야기를 나누고, 익숙한 상하이 방언을 하며 광장무용을 추고 즐기는 모습을 보여준다. 이처럼 멀티미디어로 과거의 사진을 상영하고 무용수들이 그 사진 속의 움직임을 포착하여 신체로 드러내는 것은 움직임의 부재라는 농당스의 특성과 매우 유사하다.



〈그림 1〉 소가 & 자함 - 「무용공화」4)

4) XIAO KE × ZI HAN(2016), REPUBLIC OF DANCE, <http://www.xiaokexizhan.com/nd.jsp?fromCollId=112&id=11#_np=112_561, 2023. 09. 30.>.

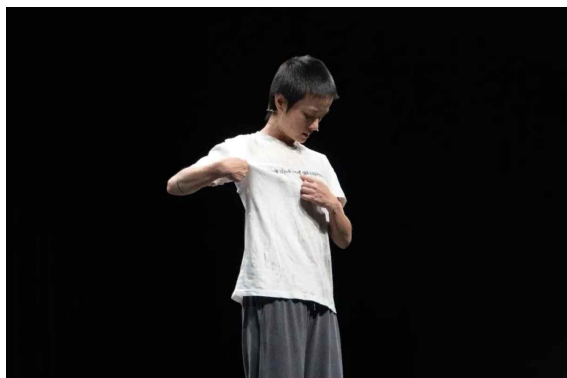
2. 소가(小珂, 2020)

2020년에 제롬 벨은 예술가 소가와 함께 「소가」라는 무용가 시리즈의 신작을 선보였다. 이 작품은 벨이 온라인 화상회의 줌(Zoom)을 통해서 작품의 구성을 지시하고, 소가가 직접 무용수로 출연하며 움직임을 만드는 과정을 거쳐 창작되었다.

공연이 시작할 때 소가는 이름, 나이, 가족, 혼인 관계, 반려동물 소개 등 자신의 기본적인 정보를 관객들에게 소개한 뒤 무용에 대한 기억을 풀어냈다.

나는 이가(李柯)이고 41세이다. 현재 싱글이고 아이가 없지만 고양이는 6마리 있다. 나는 4세부터 무용에 재능을 보였다. 18세까지 중국 민간무용을 배우다가 싫증을 느낀 후 디스코와 브레이크댄스를 좋아하게 되었다. 그리고 중국 푸단대학교의 신문학과에 입학해 무용동아리를 만들었다. 졸업 후에 댄스 스튜디오를 하면서 외국기업에서 일하였고 3년 후에 퇴사하였으며 안무를 시작하게 되었다. 나는 베이징, 상하이로 돌며 다양한 예술가들과 작업하며 다양한 시도를 해왔다 (一条Yit, 2020년 12월 22일).

농당스의 무용가 시리즈와 소인무도극장은 종종 자기소개부터 시작되는데, 이를 통해 관객에게 무용수의 신분 정보를 알려준다. 이처럼 무용수들을 실제의 사회 배경에 두고 각 무용수가 가지고 있는 다양한 정체성들을 드러낸다. 그리고 그들이 서로 다른 환경에서 형성한 신체와 인식을 바탕으로 안무가와 대화를 나눈다. 이처럼 무용수는 강연의 방식으로 자전적 내러티브를 통해 자신의 일상과 무용에 대한 견해를 서술한다. 무용수는 바퀴에 짓눌려 자국이 남은 티셔츠를 입고 끊임없이 바닥에 넘어지는 움직임으로 자신이 목격한 교통사고를 재현하고, 이를 주제로 삼아 창작의 진행 과정을 서술한다. 이렇듯 무용수의 실존을 주장하는 것, 그리고 일상적 움직임과 오브제가 무용 동작을 대체하는 방식에서 농당스 특성이 드러난다. 이 작품은 무용수의 프로필을 무대화하는 작업으로 이루어져 있지만, 안무가의 궁극적인 목적은 개인 경험을 문제화하여 예술사 또는 사회사로 확장하는 데 있다. 소가는 개인적인 무용 경험을 서술하는데 이 이야기를 통해 1990년대 이후 중국 무용과 문예 발전의 역사적 맥락을 드러낸다. 작은 개인적 경험을 그 이면의 거대한 사회 역정의 축소판으로 그려내는 것이다. 또한 소가는 연대기적 변



〈그림 2〉 소가 & 제롬 벨 - 「소가」⁵⁾

5) 澎湃新闻(2020. 12. 26.), 《小珂》, 表演: 小珂, 〈https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_10534601, 2023. 09. 30.〉.

화 속에서 중국 민족무용, 발레, 현대무용, 브레이크댄스, 디스코, 재즈, 자신의 창작춤 등 각 시기에 배운 무용 장르를 펼쳐낸다. 이는 그가 경직된 훈련 방식, 단일화된 심미 등 중국의 무용 체계를 풍자하면서 비판하고자 한 것이다.

작품은 벨의 미니멀리즘 스타일을 관찰하고 극장과 움직임의 간소화하여 무용수의 일상 대화처럼 담담한 말투로 자신의 이야기를 전달한다. 그러나 그녀의 연설과 대사가 매우 힘이 있는 것은 아니며, 공연 초반에는 수줍은 모습을 보여주기도 한다. 공연이 진행될수록 무용수는 관객들에게 점점 더 진솔하게 자신의 속마음을 털어놓는다. 이는 관객의 감정에 직접적인 영향을 미칠 수 있다. 이러한 과정은 ‘현재’라는 표현방식에서 무용수의 공연 전 정서적 상태를 드러내는 것이다. 소가가 개인적 사유로 공연을 포기하려 할 때, 제롬 벨은 소가의 감정을 들어주고, 그녀의 마음을 편안하게 위로한 뒤 공연을 이어가도록 독려했다. 이러한 노력은 무용수가 자연인으로서 자신의 진실한 표현을 강조할 수 있도록 이끌었다. 그뿐만 아니라 참여예술에서 편안한 창작 공간이 얼마나 중요한지를 보여주고, 예술가와 무용수 사이의 평등한 창작 관계를 나타내기도 한다.

3. 유유시계(悠悠視界, 2021)

「유유시계」는 송흔흔이 코로나 시기에 중국 우한(武漢)에 거주하고 있는 11살 남자아이인 유유(悠悠)의 즉흥 무용 동영상에서 영감을 받아 안무한 작품이다. 코로나 팬데믹으로 인해 특수한 시기였던 당시, 주인공 유유는 의료업계 종사자인 어머니의 외출로 외부와의 차단 속에서 홀로 춤을 추며 활기찬 생명력을 표현하였다고 한다. 안무가는 그의 영상을 통해 생명에 대한 성찰을 느끼게 되었고, 이는 비전문무용수들을 통해 실제적인 감정과 경험을 연출하여 풍부한 표현력을 이끌어낼 수 있었다.

또한 안무가는 비전문무용수들을 통해 극장의 민주화에 대한 필요성을 강조하였으며 전문 및 비전문 무용수의 신분을 상세하게 소개하였다. 13명의 무용수는 8세에서 66세 사이의 엔지니어, 안무가, 박사, 학생, 힙합 무용수, 전 발레 무용수, 무용 전공 학생 등 다양한 직업과 배경을 가지고 있다. 그들은 각자 자신만의 공연 파트에서 ‘소인’으로서의 신분을 강조하며, 본인의 춤 스타일 방식으로 자신의 인생 경험을 서술하였다.

안무가는 전통적인 안무 개념을 바꾸어 작품의 구상자와 조직자로서 탄력적으로 연습을 진행하고 적절한 때에 참여자의 흥미를 유발하고 서로 교류할 기회를 제공하였다. 그녀는 때로는 리더로서 비전문 무용수들 개인의 이야기와 정서를 불러일으키기도 하고, 청취자로서 피드백과 결론을 서두르지 않고 끊임없이 시도하기도 한다(有染, 2021년 5월 25일). 비전문무용수는 움직임의 구성자로서 도구, 그림, 게임, 음악 등 다양한 방식을 통해 신체 기억을 불러일으키고, 일상적 움직임, 솔직한 말을 통해 자기 삶의 고통과 춤을 추는 이유 등 진실한 자아를 관객에게 전달한다.

송흔흔은 다른 연령층이나 인생의 비전문무용수들을 한 공연 부분에 모아 그들의 개인 경험을 문제화 시켜서 점차 사회적 이슈로 확장하였다. 예를 들어, 작품 속 여대생과 여박사의 미래에 대한 기대는 전혀 달랐고, 어린아이와 노인은 세월과 나이를 뛰어넘어 대화를 하였다. 또한 힙합이 단순한 오락거리에 불과한 것이 아니라 예술일 수도 있다는 것을 보여줌으로써 큰 사회적 화제를 불러일으켰다. 이뿐만 아니라 연출적인 측면에 있어 비전문무용수들의 의도를 더 명확하게 전달하도록 돕기 위해 각 공연 부분

에서 빛과 그림자, 동영상, 대량의 종이, 의자 등 다양한 장치나 오브제를 활용하고 관객에게 상상 여지를 남겨주었다. 이처럼 안무가는 다양한 무대 형식을 결합해 다중 서사를 구축하고자 하였다.



〈그림 3〉 송흔흔 - 「유유 시계」⁶⁾

V. 결론

본 연구에서는 최근 중국에서 공연된 대표적인 소인무도극장 작품인 소가와 송흔흔의 세 작품을 선정하여 작품에서 나타나는 농당스 특성에 대해 논의하였다. 이를 통해 소인무도극장은 농당스와 유사점이 많은 것을 알 수 있었다. 소인무도극장은 농당스를 기반으로 전통적 무용극의 극장 수단과 계속 어우러져 비전문무용수의 서술을 보조하였다. 그렇기에 농당스와 출발점은 다르지만, 작품 양식과 스타일은 비슷한 특성을 보였다. 그러나 소인무도극장은 비전문무용수들의 생활 이야기를 비롯해 일반인의 평범한 삶에 초점을 맞추고, 강연 방식을 결합하여 ‘구술 역사 극장’이라는 새로운 무용 형식을 형성한 것으로 나타났다.

앞서 살펴본 연구 내용에 따라 소가와 송흔흔의 작품을 분석한 결과는 다음과 같다.

첫째, 소인무도극장은 비전문무용수를 출발점으로 전통적 공연형식, 미적 경향, 무용수의 신분에 저항하고 전통적 무용 체계에 대한 비판과 새로운 예술 시각을 보여줬다. 「무용공화」에서 안무가는 광장 무용수를 활용하여 중국 현대무용의 개념에 질문을 제기하고 무용 분야의 전문성과 비전문성 사이의 경계가 모호하다는 점을 밝혔다. 「유유시계」는 분야와 연령층이 다양한 비전문무용수들의 관점에서 무용의 미학 범주를 확장하였다.

둘째, 소인무도극장은 일상적 움직임과 다양한 오브제를 통해 춤 동작을 대체했다. 「무용공화」에서 비전문무용수들은 꽃 소품을 던지고 놀면서 소품에 제약을 없애고 자유롭게 활용하였다. 「소가」의 무용수가 바퀴 자국이 있는 티셔츠를 입고 반복적으로 넘어지는 움직임은 농당스적 특성을 드러냈다.

6) 新华网(2021. 05. 21.), 素人舞蹈剧《悠悠视界》在沪首演, <http://www.xinhuanet.com/photo/2021-05/21/c_1127477063_4.htm, 2023. 09. 30.>.

셋째, 소인무도극장은 비전문무용수가 자기 신체 역사를 서술함으로써 무용수의 실존을 주장한다. 「소가」에서 소가는 개인 무용가의 내러티브 관점에서 중국의 사회사와 예술사에 관한 논의로 옮겨간다. 또한 「무용공화」에서 다양한 연령층으로 이루어진 비전문무용수들의 내러티브를 통해 중국 개혁개방 전 후 무용 미적 변화를 보여주었다. 그들은 자신들 나름대로의 방법으로 개인 경험을 문제화하고 더 큰 화제로 확장하거나 어느 시대의 사회상과 역사의 축소판을 보여주려고 하였다.

넷째, 소인무도극장은 참여적 예술의 창작 방식을 통해 비전문무용수의 생활 이야기와 개인 특징을 육성하고 촉진하는 역할을 했다. 「유유시계」에서 안무가는 창작 과정에서 구상자로서 인도자와 조직자의 역할을 충분히 발휘하여 비전문무용수가 움직임 구성과 발전에서 창의적인 사고를 하도록 유도했다. 또한 「소가」에서 제롬 벨이 무용수의 정서를 수용하는 방식도 평등한 창작 관계를 드러냈다.

다섯째, 소인무도극장은 ‘현재’라는 즉각적인 표현을 비전문무용수의 표현 방식으로 삼아 극장의 무용수가 자신의 진솔한 생활을 표현함으로써 극장의 환영성을 제거했다. 안무가는 비전문무용수들이 어려운 움직임과 테크닉을 연습하거나 배역을 맡도록 강요하는 것이 아닌, 그들 자기 자신을 표현하도록 도왔다. 「소가」에서 소가가 무대에서 드러내는 공연에 대한 긴장감과 「무용공화」에서 광장무용수의 자연스러운 일상적 모습은 관객에게 자아를 전달하며 공감을 불러일으켰다.

이와 같이 본 연구에서는 소인무도극장에서 나타난 농당스적 특성을 살펴보고, 세 작품 모두 농당스와 유사한 특성을 지니고 있음을 확인하였다. 차후 연구로는 본 연구자가 제시한 특성을 기반으로 소인무도극장의 다양한 작품들을 연구해 봄으로써 중국의 무용 심미를 다방면으로 확장시킬 수 있는 계기가 되길 제안해본다.

■ 참고문헌

- Lehmann, H. T.(2016). 後戲劇劇場 (李亦男 & Trans.). 北京: 北京大學出版社. (Original work published 2006).
- 고나을, 주동진, 변인숙(2021). 참여예술 농-당스(Non-danse)의 의미. **영남춤학회誌**, 9(3), 47-62.
- 김지인, 최상철 (2022). 알랭 바디우의 비미학적 관점에서 본 농당스 연구 -제롬 벨의 작품 「저자가 부여한 이름, Nom Donne' par L'Auteur」을 중심으로. **무용예술학연구**, 86(2), 37-48.
- 박성혜, 박인자(2015). 무용에서 렉처 퍼포먼스(Lecture Performance) 의 개념과 의미 연구. **무용 예술학연구**, 55(4), 51-66.
- 심하경(2017). **무용의 자기반영적 비판으로서 농당스(non-danse) 연구**. 서울대학교 대학원 석사학위논문.
- 오선명(2011). 농 당스(Non-Danse)에 나타난 현대 춤의 본질 - 제롬 벨(Jérôme Bel) 안무 작품을 중심으로. **대한무용학회 논문집**, 67(67), 201-214.
- 卿青(2020). 杰羅姆·貝爾為舞蹈帶來了什么?. **舞蹈**, 5, 44-46.
- 宋欣欣(2021). 《悠悠視界》創作手記. **當代舞蹈藝術研究**, 6(3), 102-109.
- 楊小雪(2017). “小珂×子涵”的《舞蹈共和》. **戲劇與影視評論**, 2, 20-24.
- 김혜라(2023). 오늘의 춤 창작 경향과 비평. **춤웹진 Dance Webzine**(2023년 8월호). <http://koreadance.kr/board/board_view.php?view_id=235&board_name=plan, 2023. 09. 30.>.
- MoMA(2013. 10. 18.). “Musée de la danse: Three Collective Gestures”. **MoMA**. <<https://www.moma.org/calendar/performance/1385>, 2023. 09. 30.>.
- Siegmund, G.(2021. 12. 02.). “XAVIER LE ROY (2000)”. Frankfurter Allgemeine Zeitung. <<https://www.xavierleroy.com/page.php?sp=54e59ecc36602be4e50bbc961458fc724e63011a&lg=en>, 2023. 09. 30.>.
- XIAO KE × ZI HAN(2016). REPUBLIC OF DANCE. <http://www.xiaokexzihan.com/nd.jsp?fromCollId=112&id=11#_np=112_561, 2023. 09. 30.>.
- 上海国际舞蹈中心剧场(2021. 03. 04.). “[悠悠视界]她编了这么多年的舞, 却说这一次才接触到了真实的人”. Bilibili 영상. <https://www.bilibili.com/video/BV1w5411K7fR/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click, 2023. 09. 30.>.
- 新华网(2021. 05. 21.). 素人舞蹈剧《悠悠视界》在沪首演. <http://www.xinhuanet.com/photo/2021-05/21/c_1127477063_4.htm, 2023. 09. 30.>.
- 有染(2021. 05. 25.). “與宋欣欣聊 | 《悠悠視界》里的她, 或她視界裡的《悠悠視界》”. **頭條新聞**. <<https://twgreatdaily.com/LQUTqXkBTyfyRS9wkoGi.html>, 2023. 09. 30.>.
- 一条Yit (2020. 12. 22.). “對話舞者小珂She Was Appraised as China's Coolest Female Dancer”. Youtube 영상. <<https://www.youtube.com/watch?v=rJRrVItWvP4&t=19s>, 2023. 09. 30.>.
- 澎湃新闻(2020. 12. 26.). 《小珂》. 表演:小珂. <https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_10534601, 2023. 09. 30.>.

논문투고일 2023. 08. 14.

심사일 2023. 08. 19.

심사완료일 2023. 09. 06.

www.kci.go.kr

A Study on Amateur Dance Theatre Based on Non-Dance

– Focusing on the choreographic work of Xiao Ke and Song Xinxin –

Kong, Weiwei* · Cho, Eun-sook**

Doctoral Student, Chung-Ang University* · Professor, Chung-Ang University**

This study aims to investigate the non-dance characteristics in amateur dance theatre, which have become a new trend in Chinese contemporary dance. It further reveals the attributes of amateur dance theatre. This paper analyzes works such as Xiao Ke's *Republic of Dance* and *Xiao Ke*, and Song Xinxin's *The Vision of Yoyo* based on non-dance theory. It discovers that amateur dance theatre uses non-professional dancers as the starting point and exhibits critical characteristics similar to non-dance. In addition, they transform traditional dance concepts by combining participatory arts-based methods, using the self as a means to problematize personal experiences and expand into contemporary or socio-historical themes, showing the non-dance characteristics of the dancer's substantial existence and lack of movements. Simultaneously, amateur dance theatre maintains the stage setting of dance theatre to support non-professional dancers in personal narratives, presenting a distinct stage form from non-dance.

Keywords: Non-Danse(농당스), Amateur Dance Theatre(소인무도극장), Jérôme Bel(제롬 벨), Xiao Ke(소가), Song Xinxin(송흔흔)