

예술적 자율성으로의 복귀, 고전이 된 아방가르드 - 마거릿 령 탄의 <드래곤 레이디는 울지 않는다>

허재홍*

1. 서론
2. 예술적 자율성과 아방가르드의 응전
3. <드래곤 레이디는 울지 않는다>의 강박적 연출과 우연의 통제
 - 3-1. 자기 서사와 강박의 연출
 - 3-2. 우연의 통제와 정돈된 파격
4. 결론: 아방가르드의 고전화와 유통

국문초록

본 연구는 마거릿 령 탄(Margaret Leng Tan)의 <드래곤 레이디는 울지 않는다(Dragon Ladies Don't Weep)>(2025년 10월 25일, 세종S씨어터)를 통해 아방가르드가 현대 공연예술 속에서 어떻게 고전적 형식으로 편입되는지를 분석한다. 특히 아방가르드의 핵심이었던 우연성과 불확정성이 공연 연출의 틀 안에서 어떻게 통제된 필연으로 재구성되는지에 주목한다. 이를 위해 페터 뷔르거(Peter Bürger)의 '예술적 자율성' 비판과 더불어, 할 포스터(Hal Foster)가 제기한 네오 아방가르드의 반복적·분석적 수행 개념을 이론적 배경으로 삼는다. 이를 바탕으로 탄의 공연이 아방가르드의 유산을 어떠한 방식으로 재현·배치하는지 그 미학적 구조를 검토한다.

* 서강대학교 전인교육원 강사

공연 분석 결과 두 가지 양상이 도출된다. 첫째, 평생에 걸친 탄의 강박 증은 공연의 핵심 기법으로 전환된다. 그녀는 에리카 피셔-리히테(Erika Fischer-Lichte)가 말한 체현된 신체로서 존재하지만 동시에 철저히 계산된 페르소나를 수행한다. 둘째, 아방가르드의 음악과 개념은 탄의 서사 속에서 액자화되어 전시된다. 케이지와의 기억은 고정된 대사와 정교하게 설계된 기호 체계의 일부로 배치되며, 그녀의 연주도 인식적 충격보다는 관객에게 사전에 안내된 약속의 수행에 가깝다. 이러한 방식은 포스터가 말한 ‘지연된 수행(deferred action)’처럼 아방가르드의 기획을 반복하지만, 그 반복이 통제된 형식으로 수렴된다는 점에서 특징적이다.

결론적으로 <드래곤 레이디는 울지 않는다>는 아방가르드 공연이라기 보다 아방가르드를 21세기 관객이 향유하기에 적합한 형태로 가공한 회고록이다. 이 공연에서 아방가르드의 기호들은 무대 위에 풍부하게 배치되지만, 우연적 사건은 발생하지 않으며 모든 요소는 강박적 통제 속에 배치된다. 이는 아방가르드가 미적 자율성의 영역으로 회귀하며 동시에 고전적 형식으로 유통되는 현대 문화의 한 단면을 보여준다.

(주제어: 아방가르드, 드래곤 레이디는 울지 않는다, 예술적 자율성, 마거릿 령 탄, 존 케이지, 페터 뷔르거, 헬 포스터)

1. 서론

제1차 세계대전 전후 서구에서 탄생한 아방가르드는 예술과 현실의 분리에 반대하여 예술 전반에 걸쳐 폭넓게 일어난 운동이다. 파격과 실험으로 대변되는 아방가르드가 등장한 지 어느덧 한 세기 이상이 지났다. 아방가르드 예술이 가했던 충격은 이제 익숙하고 설명된 미적 규범이 되기도

하며 형식의 파괴 또한 약속된 양식으로 고착되기도 한다. 그뿐만 아니라 때로는 제도화와 반복된 재연을 거치며 본래의 취지와 멀어지고 기존의 공연 양식에 포섭되면서 파격성을 상실하기도 한다. 이 글에서는 <드래곤 레이디는 울지 않는다(Dragon Ladies Don't Weep, 이하 드래곤 레이디)>를 중심으로 아방가르드가 고도로 설계된 형식미를 통해 다시 예술적 자율성의 세계로 편입되는 사례에 주목하고자 한다.

2025년 서울 국제 공연 예술제의 초청작 <드래곤 레이디>는 피아니스트 마거릿 령 탄(Margaret Leng Tan)의 자전적인 이야기를 무대화한 공연이다. 마거릿 령 탄은 뉴욕을 중심으로 활동하면서 아방가르드 운동을 해온 싱가포르 출신의 피아니스트로 특히 토이 피아노를 진지한 공연예술의 장에서 활용해 온 선구자이다. 1971년에는 줄리어드 음악대학에서 박사 학위를 받은 최초의 여성이 되었다. <드래곤 레이디>에는 탄 외에도 주인공이 한 명 더 있다. 그녀의 음악적 파트너로 20세기 아방가르드 음악을 선도했던 작곡가 존 케이지(John Cage)다. 이 공연은 두 음악가에 대한 회고인 동시에 이들의 작품이 무대 위에 재배치되어 있기에, 고전으로서 향유되는 아방가르드의 현장을 관찰하기에 적합한 사례다. 특히 이 공연은 아방가르드의 파격성이 통제된 연출 안에 배치된다는 점에서 연구 가치가 있다.

<드래곤 레이디>는 2020년 아시아 태평양 공연예술 트리엔날레(AsiaTOPA)에서 첫선을 보였으며 이후 여러 차례 재공연된 작품이다. 2021년 오스트레일리아 예술 음악상(Australian Art Music Award)을 수상하며 비평적으로도 훌륭한 평가를 받았다. 마커스 쉥 차이 탄(Marcus Cheng Chye Tan)은 자신의 논문 말미에서 마거릿 령 탄이 이 작품을 통해 강박증적 행위를 예술적으로 승화하면서도 몽클한 이야기를 들려준다고 언급한다. 덧붙여 탄이 숫자와 패턴으로 자신을 은유하고 여

러 악기를 활용한 퍼포먼스를 통해 ‘연극 음악성(Theatrimusicality)’을 완숙하게 드러낸다고 평한다.¹⁾

〈드래곤 레이디〉를 더 잘 이해하기 위해서는 연극 음악성 외에도 살펴봐야 할 점이 있다. 바로 〈드래곤 레이디〉와 아방가르드가 맞물리는 지점이다. 해외 비평에서는 이 작품을 마거릿 령 탄의 “응축되고 완결된 기억”²⁾이자 “음악적 자서전”³⁾, “삶을 소리로 구성한 회고록”⁴⁾이라고 평한다. 즉 이 공연은 예술 안에서 살아온 삶에 대한 회고다. 회고는 기록과 보존을 함의한다. 반면 이 공연의 핵심 소재인 아방가르드의 본질은 규범을 깨는 파격성 그리고 현재적 생동성에 있다. 이에 본고는 〈드래곤 레이디〉에서 보존성과 생동성이라는 이질적 성질이 결합되는 구체적 방식에 착목하고자 한다. 마커스 쉹 차이 탄은 강박증이 음악과 연극성을 통합시키는 연극 음악성의 동력이라 분석한다. 반면 본고는 그 강박증이 아방가르드를 예술적 자율성의

1) Marcus Cheng Chye Tan, “The *Curios* Carnival: Margaret Leng Tan’s Theatrimusicality”, *The Drama Review*, Vol. 66, No. 1, NY: Cambridge University Press, 2022, pp.52-63.

2) “As a whole, the work comprises of a series of fragments, each piece a concentrated, fully-formed and presented memory that contains visual aid, verbal explanation, and musical accompaniment.” “Review: *Dragon Ladies Don’t Weep* by Margaret Leng Tan”, *Bakchormeeboy*, 2022.10.28., <https://bakchormeeboy.com/2022/10/28/%E2%98%85%E2%98%85%E2%98%85%E2%98%85%E2%98%85-review-dragon-ladies-dont-weep-by-margaret-leng-tan/>. (접속일: 2026.1.5.)

3) “*Dragon Ladies Don’t Weep* is a musical autobiography of renowned Singaporean avant-garde pianist and multi-instrumentalist Margaret Leng Tan.” Rob Tomlinson, “MARGARET LENG TAN: *DRAGON LADIES DON’T WEEP* at the Queen Elizabeth Hall”, *The Spy in the Stalls*, 2024.5.24., <https://thespyinthestalls.com/2024/05/dragon-ladies-dont-weep/>. (접속일: 2026.1.5.)

4) Claudia West, “REVIEW: *Dragon Ladies Don’t Weep*”, *A Young(ish) Perspective*, 2024.5.27., <https://ayoungishperspective.co.uk/2024/05/27/review-dragon-ladies-dont-weep/>. (접속일: 2026.1.5.)

영역에 위치시키는 기제로 작동한다는 점에 주목한다.

이 글에서는 2025년 10월 25일 세종S씨어터에서 공연된 <드래곤 레이디>에서 인물형상화, 공간기호, 오브제와 음악을 분석함으로써 아방가르드가 계획된 연출 아래 포장되어 보존되는 역설적 과정에 천착하고자 한다. 존 케이지와 마거릿 령 탄이 끊임없이 추구했던 우연의 음악이 어떻게 다시 가공되어 재현되는지, 즉 현대에 있어 고전화된 아방가르드가 소비되는 사례를 관찰하려는 것이다. 이를 위하여 다음 장에서는 페터 뷔르거(Peter Bürger)와 할 포스티(Hal Foster)의 아방가르드 이론을 살펴본다. 그다음의 장에서는 공연의 기호들이 조용하는 방식과 케이지와 아방가르드 음악이 탄의 자기 서사 내부에 배치되는 방식을 나누어 분석한다. 이러한 분석을 통해 이전 시대의 충격이 고전 예술로 포장되는 현대예술의 한 단면을 밝혀낼 수 있으리라 기대한다.

2. 예술적 자율성과 아방가르드의 응전

페터 뷔르거의 『아방가르드의 이론』에 따르면 아방가르드는 단순히 새로운 예술 기법이 아니다. 그것은 ‘예술적 자율성’이란 개념 자체에 대한 공격이다. 부르주아 사회에서의 예술이 지닌 특징은 ‘자율성’이라는 개념으로 요약된다. 예술적 자율성은 종교나 정치적 기능으로부터 독립한 예술이 독자적인 영역을 구축했음을 의미한다. 서구에서 예술은 이전까지 주로 궁중 혹은 교회를 위해 생산 및 소비되고, 장인 중심의 생산체제를 토대로 존속했다. 즉 예술 역시 사회제도 중 하나의 산물인 것이다.

그러나 부르주아 사회에 진입하면서 예술은 사회제도로부터 격리된다.

예를 들어 제도적 법은 성문법으로서 주어져 있지만 예술제도에서는 이와 비교할 수 있는 것, 즉 자신의 사회적 기능이나 목적성을 설명할 수 있는 것이 없다.⁵⁾ 뷔르거는 이에 대해 “예술이 모든 실생활적 연관들로부터 사실상 완전히 분리되어 나온 연후에 ... 예술이 점차 떨어져 나가는 일”, “하나의 특수한 경험 영역이 독립적으로 분화되어 나오는 일”⁶⁾이라고 보았다. 다시 말해 시민 사회에서 예술은 사회적 구속으로부터 자유로워진 결과 미적 향유의 대상으로 고립된 상태인 것이다. 아방가르드는 이 지점을 비판한다. 그러므로 아방가르드는 예술의 자율성, 정확히 말하자면 예술과 사회의 분리라는 현상에 대해 응전하는 예술이다. 그들은 공연장, 박물관, 미술관 등의 제도적 공간 안의 안주를 거부하고, 일상의 우연과 삶의 불확실성을 예술의 영역으로 포섭한다. 뷔르거의 관점에서 예술은 삶을 변화시키는 충격의 기제이자 매번 하나의 새로운 사건이다.

뷔르거는 아방가르드를 좌절된 과거의 사건으로 간주하며 역사적이라는 수식어를 붙인다. 이는 “아방가르드 운동 이후에도 ...예술이라는 사회적 제도는 아방가르드적 공격을 끈질기게 견디어냈다는 역사적 사실”에 기인한다. 그리고 “아방가르드가 반예술적 의도에서 고안해 낸 수법들이 예술적 목적에 이용”되게 되었으나, 그러한 공격에 의해 예술제도는 인식될 수 있게 되었다고 평가한다.⁷⁾ 그러면서 네오 아방가르드를 역사적 아방가르드와 비교하며 부정한다. 네오 아방가르드는 제2차 세계대전 이후 나타난 예술 운동으로서, 이전 세대의 아방가르드의 기법들을 활용하는 특징을 보인다.⁸⁾ 뷔르거는 “아방가르디스트들이 투입한 효과수단들이 지

5) 페터 뷔르거, 『아방가르드의 이론』, 최성만 역, 지식음만드는지식, 2013, 21쪽.

6) 위의 책, 51쪽.

7) 위의 책, 141쪽.

8) 헬 포스터, 『실재의 귀환』, 이영욱·조주연·최연희 역, 경성대학교 출판부, 2003, 29쪽.

났던 충격 효과의 상당 부분이 그동안 상실되었다는 사실”⁹⁾과 함께 네오 아방가르드를 “아방가르드를 예술로서 제도화”한 형태이자 “아방가르드적인 의도들을 부정”하거나 그것과 “무관”한 것, 즉 “역사적 아방가르드와 구별되는 온전한 의미에서 자율적인 예술”¹⁰⁾로 규정한다.

반면 헬 포스터는 뷔르거의 전제에 의문을 제기하면서, “전후 아방가르드를 단순히 ‘네오’라고 기각하는 것”¹¹⁾에 반대한다. 그는 “역사적 아방가르드에 부여된 성공들은 때때로 네오-아방가르드에 떠넘겨진 실패들과 구분하기 쉽지 않은 것”¹²⁾이라 논한다. 나아가 “네오-아방가르드는 역사적 아방가르드의 기획을 취소한 것이기보다는 오히려 그것을 처음으로 이해한 것”¹³⁾이라는 가설을 세운다. 그리고 제도에 대한 아방가르드의 공격은 네오 아방가르드와 더불어 실현되었으며, 네오 아방가르드는 제도에 대한 해체적이고 창조적인 분석을 통해 역사적 아방가르드의 기획을 실천에 옮긴 것이라 논한다.¹⁴⁾ 즉 역사적 아방가르드가 제도적으로 억압되었다면, 그것은 ‘첫 번째’ 네오 아방가르드에서 반복된 것이다. 이것은 프로이트적인 유추를 빌려 말하자면 ‘저항으로서의 반복’이다.

존 케이지(1912~1992)는 그런 아방가르드의 정신을 구현한 작곡가다. 그는 서구 음악이 오랫동안 고수해 온 작곡가의 의도적 통제와 악보의 권위를 해체하려 했다. 그는 자신이 사사했던 쇤베르크를 존경했으나 스승이 가르쳐준 화성학적 아름다움에는 동의하지 않았다. 대신 그는 짧은 프레임즈, 같은 길이의 소리나 침묵을 활용했다. 케이지가 주창한 우연성과

9) 페터 뷔르거, 앞의 책, 144쪽.

10) 위의 책, 146쪽.

11) 헬 포스터, 앞의 책, 39쪽.

12) 위의 책, 45쪽.

13) 위의 책, 50쪽.

14) 위의 책, 63쪽.

불확정성은 작곡가와 훈련된 연주자로 인해 확보된 ‘예술적 자율성’에 대한 정면 도전이다. 그는 아름답게 조율된 소리 대신 존재하는 소리를, 화음 대신 침묵을 포착했다. 그가 추구한 미학적 전복은 대표작 〈4'33〉(1952)¹⁵⁾에서 상징적으로 드러난다. 4분 33초간 연주자는 어떤 음악도 만들 어내지 않는다. 그 대신 청중들의 기침, 웅성거림 등이 작품의 실질적 소리가 된다. 즉 작곡가에 의해 조직된 예술은 청중의 일상적인 소음으로 전환 된다. 이 작품은 “변화해야 할 것은 음악이 아닌 음악을 바라보는 우리의 관점”¹⁶⁾임을 역설하는 아방가르드의 정수다. “가장 좋아하는 음악은 아직 들어보지 못한 음악”이었던 그는, “아직 듣지 못한 음악을 듣기 위해 작곡” 했다.¹⁷⁾

마거릿 령 탄은 아방가르드 음악의 대표적인 피아노 연주자다. 그녀는 1981년 케이지를 만나면서 예술가로서의 전환점을 맞았다. 케이지는 탄 이 자신을 가장 잘 이해하는 연주자라고 여겼고, 탄 역시 케이지가 자신의 완벽주의를 표현해주는 작곡가라고 여겼다. 케이지는 그녀에게 다수의 곡 을 작곡해주었고, 둘의 협업 관계는 케이지가 1992년 사망할 때까지 이어 졌다. 이듬해 탄은 베니스 비엔날레에서 헌정 공연을 올렸고¹⁸⁾ 그 후로도

15) 〈4'33〉의 실연 영상 참고. Joel Hochberg, “John Cage, 4'33””, YouTube, 2010.11.23., <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>. (접속일: 2026.1.3.)

16) 김효경, 「진화론으로 바라본 20세기 현대 음악-존 케이지 4분 33초를 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』 제20권 10호, 한국콘텐츠학회, 2018, 104쪽.

17) “My favorite music is the music I haven't yet heard. I don't hear the music I write. I write in order to hear the music I haven't yet heard.” “An Autobiographical Statement”, John Cage Official Website, https://data-johncage.org/autobiographical_statement.html. (접속일: 2026.1.3.)

18) Duncan Sutherland, “Margaret Leng Tan”, Singapore Infopedia, NLB, <https://www.nlb.gov.sg/main/article-detail?cmsuuid=c64b7601-6838-428a-a11e-067c89a5dee0>. (접속일: 2026.1.24.)

여러 차례 존 케이지와 관련된 활동을 이어왔다. 그녀는 <뉴욕타임스>로부터 케이지의 음악을 가장 설득력 있게 해석한 연주자로 평가받는다.¹⁹⁾

<드래곤 레이디>는 탄의 자전적 서사이지만, 그녀의 음악적 파트너이자 스승이기도 했던 케이지 역시 공연의 또 다른 주인공이다. 그녀는 그랜드 피아노를 연주하지만 동시에 토이 피아노의 달인이기도 하다. 두 악기의 병렬적 배치는 그녀가 자신과 케이지를 대등한 관계로 설명하겠다는 의도를 가시화한다. 다음 장에서는 탄이 자기 서사를 풀어내는 방식과 존 케이지의 사상 그리고 아방가르드 음악이 탄의 공연 안에 어떻게 배치되어 있는지 분석한다.

3. <드래곤 레이디는 울지 않는다>의 강박적 연출과 우연의 통제

3-1. 자기 서사와 강박의 연출

공연은 마거릿 령 탄의 피아노 연주로 시작한다. 모차르트나 매카트니의 곡처럼 아름다운 선율은 아니다. 언제라도 갑자기 멈출 것 같은 불협화음이 긴장감을 조성한다. 노년의 거장이 만들어내는 이 소리는 마치 자기 의지로 움직이는 것처럼 느껴지기도 한다. 하지만 이것이 아방가르드적 충격으로 연결되지는 않는다. 이미 공연 홍보 팸플릿과 책자 등의 파라텍스트(paratext)들이 ‘전위, 뉴 뮤직, 현대 음악, 아방가르드’ 등의 기호를 담고 있어 관객의 기대 지평을 사전에 형성하기 때문이다.

19) “Margaret Leng Tan - The world’s first toy piano virtuoso”, Singapore Women’s Hall of Fame, <https://www.scwo.org.sg/profiles/margaret-leng-tan>. (접속일: 2026.1.24.)

〈드래곤 레이디〉에서 탄의 서사는 크게 세 줄기로 이루어진다. 하나는 어린 시절부터 강박증을 견디며 살아온 자신의 사연, 또 다른 하나는 존 케이지와의 추억과 음악적 관계, 마지막으로 어머니에 관한, 그리고 그녀의 별세에 관한 기억. 공연은 타마라 솔윅(Tamara Saulwick)의 연출과 에릭 그리스월드(Erik Griswold)의 작곡으로 구조화되어 있다. 그러나 그 구조를 무대 위에서 지탱하는 절대적인 힘은 탄의 기억과 서사이다.²⁰⁾

그녀는 공연 중 다음과 같이 말한다. “중요한 일은 우연히 일어나지 않는다. 준비가 되어 있지 않으면 아무 일도 일어나지 않는다.” 그만큼 공연의 요소들은 철저히 준비되어 있다. 연주가 끝난 뒤 그녀는 피아노를 반시계 방향으로 돌리며 1부터 79까지 숫자를 센다. 매번 다른 톤의 목소리로 발화되는 이 숫자는 불협화음이 만들어내는 반복과 변화의 층위를 육성화한 것이다. 동시에 그녀의 강박증을 드러내는 장치다. 그녀가 세는 “79”는 공연이 진행되던 2025년 10월 당시 그녀의 나이이다. 현재의 시점까지 강박적으로 숫자를 센 뒤 이 시점으로부터 이야기를 진행하는 것이다.

그녀의 강박증은 단순한 증상의 전이나 개인적인 고백이 아니라 〈드래곤 레이디〉를 장악하는 형식이다. 그녀는 동양인 여성이자 피아니스트로서 미국과 싱가포르를 오가는 자신의 인생을 들려준다. 특히 숫자 세기는 탄이 평생 견뎌온 강박증을 드러낸다. 그녀는 “머리에 리본을 완벽하게 곧게 해야 한다는 고집”²¹⁾부터 숫자 세기까지, 현실적인 두려움을 끝내기 위

20) 이 공연은 타마라 솔윅(Tamara Saulwick)이 연출하고 에릭 그리스월드(Erik Griswold)가 작곡을 맡은 협업의 작품이다. 다만 본고는 이 공연이 탄의 자전적 서사를 다루고, 그녀의 신체적 수행이 공연의 핵심 기제로 작동한다는 점에서 논의의 초점을 퍼포머인 탄에게 둔다.

21) Sian Cain, “Toy piano virtuoso Margaret Leng Tan: ‘I played Beethoven in Beethoven’s house - eat that, Schroeder’”, *The Guardian*, 2022.10.8., <https://www.theguardian.com/music/2022/oct/29/toy-piano-virtuoso-margaret-leng-tan-i-played-beethoven-in-beethovens-house-eat-that-schroeder>.

해 안심이 필요했다. “울지 않는다(Don't Weep)”는 제목조차도 감정을 통제하고자 하는 강박의 한 단면이자 자기규율을 함축한 선언처럼 보인다. 마커스 쉹 차이 탄의 분석처럼 강박증은 이 공연에서 소재의 차원을 넘어 연극적·음악적 리듬을 결정짓는 동력이다.²²⁾ 동시에 <드래곤 레이디>를 관통하는 연출기법인 것이다.

이 공연에서 탄은 철저히 계획된 퍼포먼스를 수행한다. 에리카 피셔-리히테는 퍼포먼스에서의 역할 수행을 체현(Embodiment)²³⁾이라고 한다. 즉 배우가 배역을 연기한다는 전통적 개념을 넘어 공연이 일회성 안에서 매번 새롭게 만들어진다는 것이다. 이런 관점에서 <드래곤 레이디> 역시 공연마다 독자적인 일회성을 지닌다. 다만 자기 서사의 무대라 해도 공연에서의 탄을 온전한 자연인이라고 단정하기는 어렵다. 물론 공연마다 미세한 변경이나 즉흥적인 변화가 생길 가능성은 존재한다. 이를 고려하더라도 이 공연에서 가장 주목되는 점은 완벽하게 준비된 기호들의 일치다.

먼저, 탄이라는 인물은 철저히 계산되어 형상화된다. 희곡과 연극에서 인물이 언어로 형상화될 때에는 ‘자기 자신에 의한 형상화’와 ‘타인의 대사에 의한 형상화’가 입체적으로 상호작용한다.²⁴⁾ 반면 그녀는 유일한 등장 인물이기에 다른 시선의 개입 없이 오직 자기 자신의 언술과 동작을 통해서만 스스로를 형상화한다. 이를 통해 그녀는 강박증을 겪는 개인, 스마트폰 중독자를 냉소하는 깨어 있는 어른, 아방가르드 예술가로서의 자신을 축조한다.

공연의 기호들은 그녀의 행위에 맞추어 정확하게 활용된다. 특히 음향,

(접속일: 2025.12.30.)

22) Marcus Cheng Chye Tan, 앞의 글, p.61.

23) 에리카 피셔-리히테, 『수행성의 미학』, 김정숙 역, 문학과지성사, 2017, 50쪽.

24) 이상란, 『희곡과 연극의 담론』, 연극과 인간, 2003, 93쪽.

소품과 조명 등의 기호와 탄의 동작 기호는 강박적으로 호응한다. 공연 서두에서 탄이 연주했던 불협화음이 계획된 음표들의 배치이듯이 음향 역시 계산 속에 자리한다. 그녀가 잠시 이동하거나 대사를 하는 순간에는 이미 녹음된 음향이 동작이나 대사에 맞추어 재생된다. 근접공간학적 기호와 동작의 시간적 일치는 <드래곤 레이디>의 강박을 또 다른 방식으로 보여 준다. 그녀가 연주 도중 그랜드 피아노의 현을 뜯거나 장난감 피아노를 집어 들 때, 이는 사전에 정확히 맞춘 약속된 수행이다. 그녀가 오브제를 옮기거나 위치를 바꾸는 때에는 조명이 꾸준히 그랜드 피아노, 토이 피아노, 드럼 사이를 오가는 탄을 추적한다. 모든 조명은 약속된 큐(Cue) 안에서만 존재를 드러내며, 관객의 시선이 향해야 할 곳을 정확하게 명시한다.²⁵⁾ 탄은 조명 안에서 오차 없이 약속된 행위를 수행한다.

영상 기호도 탄의 행동에 강박적으로 조응한다. 무대 오른쪽 뒤편에는 세로로 긴 스크린이 벽면부터 바닥까지 설치되어 있다. 화면에는 어릴 적 자신의 사진이나 숫자, 나뭇가지, 선분, 존 케이지 등이 투영된다. 탄의 연주에 맞춰 선분들은 늘어나고 두꺼워지며, 그녀가 스크린 앞의 심벌에 쌀알을 떨어뜨려 흩뿌릴 때에 맞춰 그녀가 어릴 적 되뇌곤 했던 숫자 '1'들이 스크린을 가득 채우고 흔들린다. 그녀가 연주할 때는 선분들이 규칙적으로 박자를 맞추거나, 뒤돌아 이야기할 때는 대사들이 하단에서 상단으로 이동하며 그녀의 발음과 정확히 일치되어 표시된다. 또 스크린에는 바닥까지 긴 그림자가 생긴다. 이 그림자 역시 탄이 그 자리로 이동하고 늪는 시간에 맞추어 표현된다. 이 공연에서 그녀는 아방가르디스트로서 자신을 표현한다. 하지만 공연의 여러 기호가 배치되고 활용되는 과정에는 충격적이거나 우연적인 사건이 발생하지는 않는다.

25) Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, Jeremy Gaines & Doris L. Jones trans., Indiana: Indiana University Press, 1992, p.112.

<드래곤 레이디>는 이처럼 탄의 강박증을 연출의 중핵으로 삼는다. 그 자기 서사를 지탱하는 또 다른 한 축은 특히 케이지에 대한 회고이다. 탄은 서술적 화자로서 공연의 내부적 소통구조를 장악한 채 케이지에 대한 개인적 추억과 그의 음악적 업적을 설명하는 데 매우 긴 시간을 할애한다. 그리고 탄의 회고 안에서 아방가르드 음악이 그의 음악적 지향과 반대로 활용되는 양상, 다시 말해 관조의 대상으로서 기능하는 양상을 살펴볼 수 있다.

3-2. 우연의 통제와 정돈된 파격

<드래곤 레이디>에서 아방가르드는 중요한 소재이다. 공연의 핵심이 탄의 자기 서사와 케이지에 대한 회고이기 때문이다. 자연스럽게 아방가르드 음악의 지향점과 이를 실천해 온 케이지의 기억들이 소개된다. 탄은 케이지와의 추억을 구체적으로 술회한다. 무용수 친구와 함께 케이지에게 자신들의 공연을 보여주기 위해 1,000석 규모의 공연장을 대관했던 일화와 케이지가 그들의 작업을 좋아했던 사실을 반추하며 그와의 예술적 유대를 강조한다. 그리고 공연에는 아방가르드의 음악들이 배치되나, 이는 공연 홍보에 소개된 만큼 미적 충격이라기보다 예고된 수행이다.

무대 위 피아노의 배치는 케이지와 탄을 병치(並置)하는 구도를 형성한다. 무대 왼쪽의 그랜드 피아노에서 탄은 에릭 그리스월드의 곡을 연주한다. 오른쪽에는 공연 중반 탄이 들고나오는 토이 피아노가 놓인다. 공간적 오브제(spatial objects)와 무대 환경 사이에는 밀접한 관계가 있다는 점을 감안하면²⁶⁾ 이 둘의 배치는 의도적이다. 그랜드 피아노는 연주자로서

26) 위의 책, p.104.

의 탄을 드러내는 도구지만 동시에 케이지를 상징하기도 하는 오브제다. 반면 오른쪽에 배치된 토이 피아노는 탄 자신의 상징물이다. 두 악기의 배치를 통해 탄은 자신을 그와 대등한 관계로 설정한다.

케이지와 탄의 아방가르드적 면모도 강조된다. 탄은 케이지를 “20세기 가장 위대한 작곡가”라고 소개하면서 케이지가 기존 클래식이 고수했던 화성학적 질서를 거부하고 우연성을 포착하려고 했다는 점을 충실히 설명한다. 동시에 자신이 그런 케이지의 음악적 동반자임을 말한다. 공연 중 소개된 그들의 대화는 둘의 음악적 일치를 드러낸다. “두 대의 피아노 사이에 있는 종지기, 그 소리를 그대로 내버려 두는 종지기가 되고 싶어요”라고 탄이 말하자 “바로 그거야”라고 케이지가 답했다는 일화가 대표적이다. 그녀는 고질적인 강박증이 유일하게 멈췄던 시기가 줄리어드 재학 시절과 케이지와의 협업 기간뿐이었다고 고백한다. 이 역시 그가 그녀에게 미친 실존적·예술적 영향력을 입증한다.

그러나 삶과 예술의 통합이라는 아방가르드적 이상은 <드래곤 레이디>에서 추구되지 않는다. 그녀의 강박증이 핵심적인 연출기법인 만큼 이 공연에서 우연은 배제된다. 에릭 그리스월드가 작곡한 주요곡은 정해진 순서에 따라 연주된다. 물론 그녀는 실험적 연주를 선보인다. <준비된 피아노>에서 현 사이에 나사, 지우개, 와셔 등을 넣어 소리를 변주하거나, 심벌에 쌀을 떨어뜨리는 등 기존의 클래식을 탈피한 연주를 선보인다. 그녀가 평생 연주해온 토이 피아노도 기존 클래식의 권위에 대한 해체적 시도이다.

하지만 악기의 권위를 해체하려 했던 케이지의 의도와 달리, 이 공연에서의 연주는 양식화된 고전의 재연이자 반복이다. 준비된 순서대로 진행되는 그녀의 연주는 계산된 행위이다. 이 공연에서의 침묵은 청중에게 열려있는 공간이 아니라, 연주자의 강박적 통제 아래 놓인 또 하나의 악보가 된다. 탄의 악기 중 하나로 활용되는 오르골도 이 공연의 음악에서 ‘강박’

이 작동하는 장치다. 오르골은 태엽을 감는 정도에 따라 속도의 차이가 있을 뿐 항상 같은 선율을 반복한다. 그런 점에서 오르골은 케이지의 지향과는 가장 먼 거리에 있는 악기다. 이 공연에서 연주는 권위를 해체하는 파격이라기보다 아방가르드를 정교하게 재현하는 것이다.

물론 이 공연에서의 연주들은, 헬 포스터를 빌려 말하자면, 마거릿 령 탄이 아방가르드를 완벽하게 이해한 채 진행되는 지연된 수행(Deferred Action)으로 볼 여지도 있다. 제도에 대한 네오 아방가르드의 응전 방식에는 박물관, 미술관, 공연장 등 예술제도의 내부에서 진동을 일으키는 경향이 있다. 케이지의 <4'33"> 역시 악보가 존재하는 '예술제도'의 산물이다. <드래곤 레이디>에서의 퍼포먼스 역시 그 관점에서 전위적일 수 있다. 탄은 공연 중 "매일 100마리의 코끼리가 상아를 위해 도살당한다", "장난감 피아노는 코끼리를 죽이지 않는다"라고 밀렵의 야만성을 질책하고, 기후 위기에 무관심한 채 스마트폰만 들여다보는 현대인을 비판하는 대사를 하기도 한다. 이런 대사들은 자기 서사로 진입하기 위한 장치이지만 동시에 아방가르디스트의 정치적, 사회참여적 표현의 방식²⁷⁾을 계승하는 것이다.

그러나 그것이 아방가르드적인 신선함과 충격을 주는 사건은 아니다. 이 공연에서 연주되는 전위적 음악들은 관객에게 있어서는 공연의 포스터와 홍보문구에서 충실히 안내된 것으로 '예고된 파격'이다. 이 연주들은 탄이 이미 오래전부터 수행해왔거나 재연 때마다 약간의 수정이 있어도 큰 변화 없이 반복되어 온 것이다. 실제로 연구자가 관람한 2025년 10월 25일의 공연 현장에서, 토이 피아노 연주가 진행되는 도중 소수의 관객이 스

27) "정치적 딜레마는 혁명적 참여가 진지하게 일어나는 곳이면 어디서나 생겨난다. 그것은 극좌나 극우 정당이나 그룹과의 협력으로 이끌 수밖에 없다. 이로부터 아방가르드는 그들이 지지하는 정치적 운동에 예속되거나, 아니면 자신의 독립성을 고집한 결과 정치적 운동과 해결할 수 없는 갈등에 빠지게 된다." 페터 뷔르거, 앞의 책, 279쪽.

마트폰을 사용하였다. 이는 일차적으로는 관람 매너의 부재에서 기인한 일이다. 그러나 이를 다른 측면에서 보면 불협화음이나 침묵이 자아내는 미학적 긴장이 현대 관객에게는 더 이상 유효한 충격이나 집중의 대상으로 작동하지 않으며, 오히려 일상의 연결망으로 회피하게 만드는 지루한 공백으로 수용될 수도 있음을 시사한다.

결과적으로, 〈드래곤 레이디〉에서 케이지의 사상은 충실히 전달되지만 여기에 “자연스럽게 울리는 종소리”는 존재하지 않는다. 모든 행위는 정해진 순서로 제어되며, 결과적으로 케이지의 ‘열린 침묵’은 탄의 무대에서 경청을 요구하는 심미적인 침묵으로 변모한다. 그러므로 객석과 완전히 분리된 무대는 예술적 자율성의 영역에 있다. 물론 〈드래곤 레이디〉는 ‘아방가르드적’이다. 무대 위에는 아방가르드적 오브제와 이야기가 가득하지만 강박적으로 정돈되어 있다. 아방가르드의 기호들은 존재하되 아방가르드의 사건은 발생하지 않는다.

그렇다고 〈드래곤 레이디〉의 공연을 통해 아방가르드가 제도화되었다거나 혹은 그 정신이 훼손되었다고 규정할 수는 없다. ‘창작자를 중심으로 완벽하게 정해지고 짜여 있는’ 이 공연은 아방가르드적 목적의식을 드러내지 않는다. 아방가르드는 액자 속의 그림처럼 소재로서 배치되어 있을 뿐이다. 이 공연은 자율적 예술로서 마거릿 령 탄이라는 거장의 서사와 연주를 감상하는 자리이다. 그리고 케이지의 가장 가까웠던 협업자로부터 그 이야기를 접할 기회이다. 75분의 공연 중 탄의 이야기에서는 케이지의 비중이 상당하다. 그렇기에 이 공연은 오롯이 탄의 자기 서사라기보다 케이지에 대한 기록물로서의 성격도 크다. 공연의 마지막을 장식하는 영상도 케이지가 걷는 모습을 보여주는 홀로그램이다. 이 공연은 케이지에게 관심이 있었던 관객에게는 매우 생생한 후일담을 제공한다.

4. 결론: 아방가르드의 고전화와 유통

본고는 2025년 10월 25일 공연된 마거릿 랭 탄의 <드래곤 레이디는 울지 않는다>를 분석하여, 한때 예술적 자율성을 비판했던 아방가르드가 어떻게 제도권 예술의 고전으로 편입되는지, 즉 우연적 생산이 다시 통제된 필연으로 변모하는 과정을 살펴보았다. 페터 뷔르거에 따르면 역사적 아방가르드는 예술과 삶의 경계를 허물고자 했으며, 헬 포스터에 따르면 네오 아방가르드는 역사적 아방가르드를 이해하고 재생시키는 데 주력했다. 작곡가 존 케이지는 그 선봉에서 작곡가의 권위와 악보의 질서를 부정하며 삶의 우연을 무대 위로 호출했다. 그러나 그의 음악적 파트너였던 마거릿 랭 탄의 무대에서 아방가르드의 음악은 완벽하게 조립된 기성 작품으로 귀환한다.

마거릿 랭 탄은 서술적 화자로서 자신의 강박증을 무대 연출의 중핵으로 활용한다. 그녀의 숫자 세기와 빈틈없는 소품 배치는 전위적 불협화음 조차도 강력한 질서 안에 묶어둔다. 무대 공간과 조명 그리고 영상 및 음향과 오차 없이 조용하는 그녀의 동작은 우연의 틈입을 철저히 차단하는 계산된 퍼포먼스이다. 여기서 존 케이지를 추억하는 방식은 아름다운 헌사와 정교한 통제이다. 결과적으로 그녀가 연주하는 아방가르드 음악은 충격이나 신선함보다는 안내된 약속을 충실히 수행하는 미적 관조의 대상이 된다.

<드래곤 레이디>를 단순히 아방가르드 정신의 퇴보나 실패로 규정할 수는 없다. 이 공연은 아방가르드 퍼포먼스를 지향하기보다, 탄의 자기 서사와 케이지에 대한 회고록으로서의 정체성을 분명히 한다. 탄은 자신의 과거와 케이지의 기억들을 강박적 통제로 보존한다. 이 공연은 우연을 재현

한 필연적 수행이자, 생동의 예술을 보존하려는 박물관적 시도이다. 이는 전위의 유산이 예술적 자율성 속으로 복귀했음을 보여주는 미학적 딜레마의 일례이다.

결론적으로 <드래곤 레이디>는 아방가르드가 21세기 문화시장에서 고전으로 소비되고 유통되는 방식의 한 단면을 보여준다. 이 공연이 담은 아방가르드는 현재적 충격 대신 아름다운 형태로 보존된 고전이다. 이는 미적 자율성의 안락함을 제공한다. 공연이 반복되고 기록되고 재공연되는 구조는 이미 아카이브화된 고전 예술을 다시 전시하는 방식과 닮아있다. 이 공연에서 아방가르드의 유산은 회고담의 형식을 빌려 예술적 자율성의 세계로 회귀하고 있다.

참고문헌

1. 기본자료

타마라 솔윅 연출, 마거릿 령 탄, <드래곤 레이디는 울지 않는다>, 챔버 메이드, 세종S 씨어터, 2025.10.25.

2. 논문과 단행본

김효경, 「진화론으로 바라본 20세기 현대 음악-존 케이지 4분 33초를 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』 제20권 10호, 한국콘텐츠학회, 2018, 100-108쪽.

이상란, 『희곡과 연극의 담론』, 연극과 인간, 2003.

에리카 피셔-리히테, 『수행성의 미학』, 김정숙 역, 문학과지성사, 2017.

페터 뷔르거, 『아방가르드의 이론』, 최성만 역, 지식올만드는지식, 2013.

헬 포스터, 『실재의 귀환』, 이영욱·조주연·최연희 역, 경성대학교 출판부, 2003.

Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, Jeremy Gaines & Doris L. Jones trans., Indiana: Indiana University Press, 1992.

Marcus Cheng Chye Tan, "The *Curios* Carnival: Margaret Leng Tan's Theatrimusicality", *The Drama Review*, Vol. 66, No. 1, NY: Cambridge University Press, 2022, pp.52~63.

3. 기타 자료

<4'33">의 실연 영상, Joel Hochberg, "John Cage, 4'33'", YouTube, 2010.11.23., <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>. (접속일: 2026.1.3.)

Claudia West, "REVIEW: *Dragon Ladies Don't Weep*", *A Young(ish) Perspective*, 2024.5.27., <https://ayoungishperspective.co.uk/2024/05/27/review-dragon-ladies-dont-weep/>. (접속일: 2026.1.5.)

John Cage Official Website, https://data-johncage.org/autobiographical_statement.html. (접속일: 2026.1.3.)

“Margaret Leng Tan - The world’s first toy piano virtuoso”, Singapore Women’s Hall of Fame, <https://www.scwo.org.sg/profiles/margaret-leng-tan>. (접속일: 2026.1.24.)

“Review: *Dragon Ladies Don’t Weep* by Margaret Leng Tan”, *Bakchormeeboy*, 2022.10.28., [https://bakchormeeboy.com/2022/10/28/%E2%98%85%E2%98%85%E2%98%85%E2%98%85%E2%98%85-review-dragon-ladies-dont-weep-by-margaret-leng-tan/](https://bakchormeeboy.com/2022/10/28/%E2%98%85%E2%98%85%E2%98%85%E2%98%85%E2%98%85%E2%98%85-review-dragon-ladies-dont-weep-by-margaret-leng-tan/). (접속일: 2026.1.5.)

Rob Tomlinson, “MARGARET LENG TAN: *DRAGON LADIES DON’T WEEP* at the Queen Elizabeth Hall”, *The Spy in the Stalls*, 2024.5.24., <https://thespyinthestalls.com/2024/05/dragon-ladies-dont-weep/>. (접속일: 2026.1.5.)

Sian Cain, “Toy piano virtuoso Margaret Leng Tan: ‘I played Beethoven in Beethoven’s house - eat that, Schroeder’”, *The Guardian*, 2022.10.8., <https://www.theguardian.com/music/2022/oct/29/toy-piano-virtuoso-margaret-leng-tan-i-played-beethoven-in-beethovens-house-eat-that-schroeder>. (접속일: 2025.12.30.)

Duncan Sutherland, “Margaret Leng Tan”, Singapore Infopedia, NLB, <https://www.nlb.gov.sg/main/article-detail?cmsuuiid=c64b7601-6838-428a-a11e-067c89a5dee0>. (접속일: 2026.1.24.)

Abstract

Return to the Autonomy of Art, the Classicization of the Avant-Garde — Margaret Leng Tan’s *Dragon Ladies Don’t Weep*

Hur, Jaehong(Sogang University)

This study examines how the avant-garde is incorporated into a classicalized form within contemporary performance art through the analysis of the performance *Dragon Ladies Don’t Weep* (October 25, 2025, Sejong S Theater), a solo performance by Margaret Leng Tan. Focusing on the transformation of core avant-garde principles—chance and indeterminacy—into controlled necessity within the framework of theatrical direction, the research draws on Peter Bürger’s critique of “aesthetic autonomy” and Hal Foster’s concept of the neo-avant-garde as a mode of repetitive and analytical enactment. These theoretical perspectives provide the basis for investigating how Tan’s performance reconfigures and repositions the legacy of the avant-garde.

The analysis identifies two central mechanisms. First, Tan’s lifelong obsessive-compulsive tendencies are transformed into core performative techniques. She appears as an embodied performer in Erika Fischer-Lichte’s sense, yet simultaneously enacts a meticulously calculated persona. Second, avant-garde music and concepts are framed and exhibited within Tan’s autobiographical narrative. Memories of John Cage are arranged as fixed lines and integrated into a highly controlled semiotic system, while her performance practices resemble guided enactments rather than moments of perceptual disruption. This mode of presentation aligns with Foster’s notion of “deferred action,” in which the avant-garde project is repeated, yet its repetition is absorbed into a disciplined and predetermined form.

Ultimately, *Dragon Ladies Don’t Weep* functions less as an avant-garde

performance than as a curated memoir that reshapes the avant-garde for 21st-century spectatorship. Although the signs of the avant-garde are abundantly deployed onstage, no contingent event emerges; every element converges within a tightly regulated structure. The work thus illustrates a contemporary cultural process in which the avant-garde returns to the realm of aesthetic autonomy and circulates as a classicized, institutionalized form.

(Keywords: Avant-garde, *Dragon Ladies Don't Weep*, Autonomy of Art, Margaret Leng Tan, John Cage, Peter Bürger, Hal Foster)

논문투고일 : 2026년 1월 10일

심사완료일 : 2026년 1월 27일

수정완료일 : 2026년 2월 13일

게재확정일 : 2026년 2월 14일