



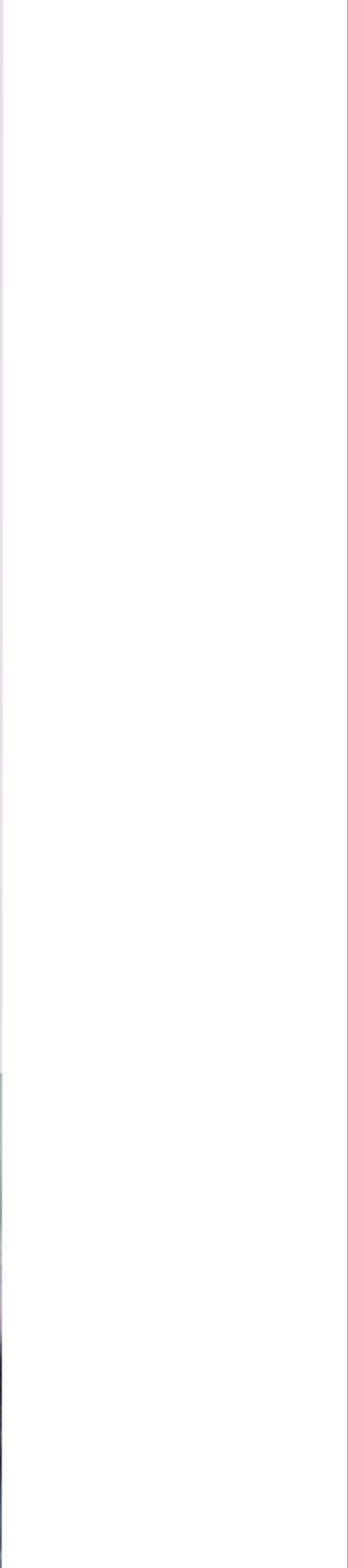
신미경 Meekyoung Shin

TIME

시간/물질: 생동하는 뮤지엄

MATERIAL:

*/ Performing
/ Museology*



space*c

20th Anniversary
Exhibition

개관 20주년 기념
기획초대전

TIME/MATERIAL: *Performing Museology*

시간/물질: 생동하는 뮤지엄

신미경 Meekyoung Shin

코리아나미술관 & 코리아나 화장박물관
Coreana Museum of Art & Coreana Cosmetics Museum

코리아나미술관
space*c

목차
Contents

4	인사말 유상옥_스페이스 씨 설립자	178	제작 및 조성과정 Production Process
5	Foreword Sang Ok Yu_Founder of space*c	189	TIME/MATERIAL: Performing Museology Jieun Seo_Chief Curator, Coreana Museum of Art
7	시간/물질: 생동하는 뮤지엄 서지은_코리아나미술관 책임 큐레이터	196	Art, Time, and Materials - Meekyoung Shin's Artworks and the Museum/Art Museum Sumi Kang_Art Critic, Aesthetician, Professor at Dongduk Women's University
14	예술, 시간, 물질 - 신미경의 작품들과 박물관/미술관 강수미_미학, 미술비평, 동덕여대 교수	202	Reframing the Past Tessa Peters_Art Critic, Independent Curator
20	과거의 재구성 테사 피터스_미술평론, 독립기획	209	작가 약력 Artist's Biography
	작품 Works	213	도판 목록 List of Illustrations
26	라지 페인팅 시리즈 Large Painting Series		
50	풍화 프로젝트 Weathering Project - 레진 Resin - 브론즈 Bronze		
74	화장실 프로젝트 Toilet Project		
94	낭만주의 조각 시리즈 Romantic Sculpture Series		
110	페인팅 시리즈 & 코리아나미술관 소장품 Painting Series & Collection of the Coreana Museum of Art		
146	트랜스레이션 Translation		
158	화석화된 시간 시리즈 Petrified Time Series		
168	고스트 시리즈 Ghost Series		

인사말

20년 전, 문화 보전과 나눔을 통한 사회공헌을 꿈꾸며 서울 강남에 부지를 마련하였고, 故 정기용 건축가의 설계로 이 공간이 탄생했습니다. 언주로의 큰길, 압구정이면 좋은 곳이지만, 당시에 이곳은 문화적으로 척박한 지역이었습니다. 그렇게 개관한 스페이스 씨가 올해 20주년을 맞이했다니 감회가 새롭고 기쁩니다.

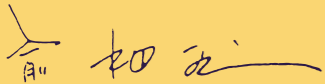
저는 서른 중반부터 고미술품을 수집하기 시작했습니다. 화장품 사업을 시작하면서는 옛날 여인들이 사용하던 화장 용기에 관심을 가지고 하나, 둘 모았습니다. 더 나아가 옛 생활용품, 문화재들로 폭을 넓혀갔고, 여성의 아름다움이 담긴 미인도에 관심을 두며 국내는 물론 해외 출장길에 오를 때마다 발품을 팔아가며 다양한 작품을 수집했습니다. 처음엔 취미로 시작했지만, 전문적인 수집가Collector가 되었지요. 수집의 기쁨에 더해, 나의 것을 나누며 더 많은 이들이 함께 즐길 수 있도록 필요로 하는 박물관이나 교육기관에 여러 차례 기증하면서 아흔을 넘겼습니다.

현대 사회가 빠르게 변화하고 발전하고 있지만, 수천 년의 시간 안에서 축적되고 빚어진 한국의 전통문화에는 값진 가치들이 깃들어 있습니다. 저는 전통문화의 중요성이 상대적으로 주목 받지 못하는 것이 아쉬웠습니다. 제가 수집한 미술품과 문화재를 통해 많은 사람들이 함께 그 가치를 알았으면 하는 바람으로 ‘온고지신溫故知新’의 정신 아래 스페이스 씨를 설립하고, 지난 20년간 코리아나 화장박물관과 코리아나미술관을 함께 운영해왔습니다.

스페이스 씨의 미술관과 박물관 공간을 함께 아우르는 기획초대전 《시간/물질: 생동하는 뮤지엄》은 신미경의 작품과 코리아나 소장품의 교차, 그리고 동양·서양, 전통·현대의 넘나들을 통해 다층적으로 직조된 전시입니다. 특히 고전의 번역을 통해 새로운 것을 창조해 내는 중견 조각가 신미경의 태도는 저희 기관이 추구하고자 하는 방향과 밀접하게 연결돼 20주년 전시를 함께하기에 더할 나위 없는 작가라는 생각이 듭니다. 또한, 일상에서 존재했다가 닳아지고 사라지는 ‘비누’를 주재료로 하는 신미경의 작품에서 응축된 시간성을 발견해 볼 수 있습니다. 그리고 그것은 이번 전시 안에서 수백, 수십 년의 시간을 품은 코리아나의 소장품들과 자연스럽게 어우러져 아름답게 서로를 비추어 주고 있습니다.

이 뜻깊은 전시를 위해 힘써 주신 신미경 작가님과 전시를 후원해주신 서울특별시 및 서울문화재단에 감사드립니다. 또한, 지난 20년간 스페이스 씨를 함께 운영하며 문화 발전에 이바지하는 내실 있는 기관으로 성장할 수 있도록 부단한 노력을 아끼지 않은 유승희 관장과 이번 전시를 열정적으로 준비해 준 학예팀에게도 감사의 인사를 전합니다. 전시에서 향긋한 비누향이 방문객을 안내하듯, 이제 20주년을 맞은 스페이스 씨가 계속해서 아름다움과 문화의 향기를 품는, 생동하는 공간으로 나아갈 수 있기를 기대합니다.

2023년 3월
스페이스 씨.(주)코리아나화장품 설립자
송파 유상옥 松坡 兪相玉



Foreword

On the 20th anniversary of the opening of space*c, I find myself deeply moved with joy, reflecting on how my personal aspiration of preserving and sharing the beauty has made this space come into being.

I began collecting antique art in my mid-thirties. After launching a cosmetics enterprise, I was drawn to women’s cosmetics containers from the olden days, collecting them one piece at a time. As the scope of my collection expanded to encompass additional objects from our ancestors’ daily routines and a range of other cultural artifacts, I also began to seek out traditional beauty portraits on business trips within and outside the country. Having started out as a hobbyist, I gradually became an expert collector. I now stand past the point of the ninety-year mark in my life, having made donations to several educational institutions or museums wherethrough I compounded the joy of collecting by sharing its fruits with others.

Even amidst the fast-paced shifts in our present world, Korean traditional culture harbors priceless values that have been accumulated and crafted over millennia. What a pity it has been, therefore, to witness the underappreciation of our traditional culture. Hoping that more would be able to embrace the value of the artworks and cultural artifacts that I have been collecting, based on the tenet of *learning from the past to appreciate the present*, I established space*c to run the Coreana Museum of Art and the Coreana Cosmetics Museum over the past two decades.

The special exhibition *TIME/MATERIAL: Performing Museology*, housed across space*c’s two museum spaces, is a multi-layered matrix of crossings between the East and the West, the traditional and contemporary, and the Coreana’s collection and Meekyoung Shin’s original artworks. Creating classical art anew through their translation, Shin’s artistic vision closely aligns with our institution’s own to ensure a perfect ensemble in the celebration of our 20th anniversary. Shin’s material focus on ‘soap’ moreover, as a substance that constitutes yet also routinely washes away from the fabrics of our daily life, harbors a condensed sense of temporality that becomes naturally entwined with the Coreana’s centuries- or decades-old collections to further illuminate one another.

I would like to extend my heartfelt gratitude to artist Meekyoung Shin, whose work made the exhibition possible, and our valued sponsors, Seoul Metropolitan Government and Seoul Foundation for Arts and Culture, for their invaluable support. I am also immensely grateful to director Seung Hee Yu, whose ceaseless effort over two decades of her tenure helped develop space*c into a substantive institution of cultural value, and the curators, for their passion and commitment in bringing this exhibition together. Like the fragrance of soap, serving as the guiding force for the visitors at the exhibition, we hope that space*c will continue on as a vibrant and living space of cultural aroma, building on its twenty years of tradition and achievements.

March 2023
Sang Ok Yu
Founder of space*c,
Coreana Cosmetics Co., Ltd.



시간/물질: 생동하는 뮤지엄

서지은
코리아나미술관 책임 큐레이터

이 책에 담긴 전시의 기록 사진, 그리고 작품 이미지에는 빠진 것이 하나 있다. 무엇인지 짐작이 가는가? 바로 ‘향’이다. 지면에 인쇄되어 있는 이미지로는 향긋한 비누의 향을 결코 느낄 수 없다. 그러나 실제 미술관 공간에서는 코 끝을 자극하는 비누향이 안내자가 되어 관람객을 초청한다.

시간의 향기

코로나19의 대유행 이후 온라인 전시가 활발해졌고 비물질적 형태의 작품들도 증가했지만, 그럼에도 불구하고 뮤지엄museum이 3차원의 공간으로 존재하는 물질적 실체임은 부인할 수 없는 사실이다. 온라인을 통해 작품의 이미지를 볼 수는 있지만, 신체를 통한 감각적 경험은 불가능하다. 뮤지엄은 시간과 물질이 축적된 공간이다. 복합적인 역사, 연대와 서사가 공존하는 뮤지엄의 본질적 기능은 ‘수집collection’으로부터 출발한다고 할 수 있는데, 스페이스 씨는 설립자인 송파 유상옥 회장의 컬렉션을 근간으로 하고 있다. 유 회장은 한국의 전통문화에 대한 개인적 관심과 취미로 70년대 초반부터 유물과 미술품을 수집하기 시작했고, 지난 50여 년간 개인 수집가로서 국내는 물론, 해외 출장길에 오를 때마다 시간을 쪼개고 발품을 팔아 동서고금의 문화재와 미술품을 찾아다니며 한 점, 한 점 모아왔다. 70년대 후반 화장품 회사에서 일하면서 청자유병, 고려동경, 비너, 노리개 등 전통 화장도구와 유물을 본격적으로 수집하였고, 1988년 (주)코리아나화장품을 창업한 후에는 여성의 아름다움이 깃든 미인도에 관심을 두고 이당 김은호의 <춘향도>(1960년대)부터 마리 로랑생Marie Laurencin의 작품들, 파리에서 직접 사온 샤를 고티에Charles Gauthier의 대리석 조각(아침, 1890)에 이르기까지 다양한 미인도 컬렉션을 구성했다. 월급쟁이 시절 연말 보너스를 봉투째 주고 구입한 첫 수집품인 소정 변관식의 산수화를 보면 농촌에서 뛰놀며 자랐던 어린 시절이 떠오른다는 수집가의 회상은 소장된 개별 유물과 미술품에 축적된 시간과 추억을 반추하게 한다. 프루스트가 홍차를 적신 마들렌을 한 입 베어 물었을 때, 어린 시절 맡았던 마들렌의 향기를 떠올린 것처럼 유 회장의 소장품이 품고 있는 시간의 향기는 수집가의 지난 시간을 불러일으킨다.

한편, 중견 조각가 신미경이 작품의 주재료로 사용하고 있는 비누는 조각의 전통적인 재료인 돌, 청동 등과 달리 ‘시간성’을 응축해서 시각화하기에 가장 최적화된 재료로 지난 27년간 다뤄져

왔다. 일단, 비누는 존재했다가 사라진다. 물과 함께 사람의 삶이 달고 마찰이 일어나면, 고체였던 비누는 거품이 되고 물에 씻겨 사라진다. 대부분의 물질이 언젠가는(비록 그것이 우리가 체감할 수 없는 시간일지라도) 결국 사라질 운명이지만, 한 인간이 존재하는 시간, 즉 보통 100년 미만의 유한한 시간 안에서 그러한 사라짐을 인지적으로 경험할 수 있는, 일상적이고 친숙한 물질이 바로 ‘비누’이다. 그리고 작가는 의도적으로 비누를 예술적 질료로 선택해 시간성을 탐구해왔다. 수천 년 전 만들어진 대리석 조각상이나 동양의 도자기, 불상 등 문화적 생산물들을 비누로 번역하는 작업과 함께, 신미경은 화장실에 비누조각상을 두고 사용하게 하거나 야외에 설치해 비, 바람, 온도 등에 의해 닳아지고 물질이 소멸되는 과정 자체를 적극적으로 수용하는 작업의 태도를 보이고 있다.

되어가는 것, 되어지는 것

신미경의 작업과 이번 전시의 무대인 스페이스 씨·코리아나미술관·코리아나 화장박물관은 공통점을 지닌다. 시간과 물질을 경유하며 고정되는 것이 아니라, 변화를 받아들이며 ‘되어가는becoming’ 과정에 있다는 점에서 말이다.

90년대 중반 영국으로 유학을 간 작가가 처음 방문한 브리티시 뮤지엄British Museum에서 파르테논 신전으로부터 떨어져 나와 전혀 다른 맥락 안에 전시된, ‘고전’이라 일컬어지는 대리석 조각들을 보며 형용하기 힘든 충동감을 느꼈다고 한다. 그것은 그 유물이 원래 있던 곳으로부터 떨어져 나와 다른 장소에 위치함과 함께 다가오는 다양한 역사적 맥락과의 충돌과도 같은 것이었는데, 작가는 뮤지엄에 있는 유물의 가치에 대해 질문을 던지며 유물이 ‘되어지는 것’임에 주목하게 된다. 그렇다. 박물관의 매끈한 유리 진열장 안에 전시된 유물도 한 때는 당대 사람들에게 의해 사용되던 일상적 사물이었다. 고전 혹은 전통이라고 여겨지는 것도 한 때는 동시대적인 것이었다. 저명한 역사학자 에드워드 H. 카Edward H. Carr가 역사를 “과거와 현재의 부단한 대화”로 정의한 것처럼, 현재와 완전히 단절된 과거도, 과거와 단절된 현재도 존재하지 않는다. 뮤지엄도 마찬가지이다. 뮤지엄의 공간성과 물질성은 결국 계속해서 흐르는 시간의 차원과도 결합되는데, 그 시간의 흐름 속에서 “특정한 행위자에 의해 구체화되고 따라서 변화하는 공간”이 된다.¹⁾ 이는 강수미 교수가 2018년 코리아나미술관에서 진행된 한 퍼포먼스에 참여하고, 빈 전시 공간에서 느낀 지각을 미술관과 연결해서 쓴 글에서 미술관이 독립적인 존재로서 “자생하는 유기체처럼 작동하면서 자기 안에서 생성과 변화, 들어가고 받아들임, 머뭇과 상실, 버림과 집성...범람과 침식, 전개와 정체, 운동과 흐름 등등 무수한 현상들을 감각/구체화”²⁾한다고 서술한 대목에도 잘 드러난다. 이 서술은 작가가 자신의 주 재료인 비누를 “생물”과 같다고 표현한 것과 오버랩되기도 하는데, 작가가 만든 작품들도 수년, 수십 년의 세월을 버티면서 각각 일어나는 변화를 받아들이고 있기 때문이다. 이러한 접점을 염두에 두고, 어떻게 그것이 전시 안에서 드러나고 있는지 살펴보자.

스페이스 씨는 2003년 개관 이래, ‘옛것을 익히고 그것을 미루어서 새것을 안다’는 ‘은고지신溫故知新’의 설립취지에 따라 한 건물 안에서 동시대 미술을 다루는 코리아나미술관과 옛것, 즉 전통화장문화를 연구하고 선보이는 코리아나 화장박물관을 함께 운영하며 차별화된

정체성을 구축해왔다. 박물관과 미술관이 제도적으로 분리되어 있는 국내에서 이 둘은 상당부분 다른 영역으로 취급되고 관리되는 터라, 한 공간에 미술관과 박물관을 함께 운영하는 기관은 극히 드물다. 이렇듯 국내에서 독특한 위치를 점하고 있는 스페이스 씨의 개관 20주년을 기념하기 위해 기획된 《시간/물질: 생동하는 뮤지엄》은 현대미술가 신미경을 단독으로 초청하고, 스페이스 씨의 정체성과 특수성을 적극 활용해 동양과 서양, 고전과 현대를 아우르며 기존의 경계를 허무는 통합적인 관점으로 선보이는 전시이다. 전시는 미술관과 박물관 총 네 개 층으로 구성된다. 두 개 층의 미술관에서는 신미경의 신작에 집중할 수 있는 전시공간(B1 c-gallery)을 구분하여 마련함과 동시에, 또 다른 공간(B2 c-cube)에서는 미술관의 소장품과 작가의 작품을 교차시켜 서로 다른 분위기의 두 공간을 연출했다. 반면, 박물관식 전시 어법 안에서 소장 유물을 전시하고 있는 박물관 5-6층의 공간은 기존 구조를 유지하되, 작가의 작품과 몇 백 년의 시간을 품은 유물들이 서로를 비추며 자연스럽게 어우러질 수 있도록 전시의 맥락을 만들어냈다.

매체로서의 뮤지엄The Museum as Medium³⁾

‘시간time’과 ‘물질material’이 신미경의 작업과 스페이스 씨의 미술관, 박물관을 관통하는 큰 주제라면, 전시의 영문 부제 ‘performing museology’는 이를 작동하게 하는 구조라고 볼 수 있다. ‘퍼포밍 뮤지올로지performing museology’는 문화유산 및 박물관 연구자인 키르셴블라트-짐블레트Kirshenblatt-Gimblett, Barbara가 뮤지엄에서의 신체적 수행성을 강조하는 용어로 사용한 것에서 차용했다. 키르셴블라트-짐블레트는 뮤지엄이 생존하기 위해서는 단순히 정보를 전달하는informing 장소로서 기능하는 것에서 벗어나 ‘performing museology’로의 전환이 필요하다는 것을 강조했다. 이는 뮤지엄이 사물들을 단순히 한데 모아놓는 빈 저장고로 간주되는 것이 아닌, 구별된 하나의 매체로서 기능하며 수행성을 지니는 것을 의미한다.⁴⁾ 이번 전시의 국문 제목에서는 ‘performing museology’에 상응하는 표현을 고민하던 끝에 ‘생동하는 뮤지엄’으로 정했다. 결국 뮤지올로지의 수행성이 뮤지엄을 생동시킨다고 보았기 때문이다. 전시에서 이러한 뮤지올로지적 관점으로 주목해야 할 공간은 미술관의 두 번째 전시실인 c-cube와 박물관의 5층 전시실이다. 신미경의 작업을 미술관, 박물관의 소장품과 엮어 풀어냈다. 차이가 있다면 미술관의 경우, 화이트 큐브의 공간에 작가의 작업과 소장품을 직조하듯이 엮어 새로운 디스플레이를 만든 반면, 박물관은 기존 상설전의 공간과 박물관 특유의 구조를 살려 신미경의 작품이 개입하는 형식을 취했다는 점이다.

미술관의 c-cube 전시실에 들어서면, 먼저 민트색 벽 구조 사이사이로 놓인 신미경의 신작 <낭만주의 조각 시리즈>를 마주하게 된다. 이 연작은 작가가 코리아나미술관의 서양 미인도 컬렉션으로부터 영향을 받아 제작한 비누 조각상들이다. 장식적이고 정교한 형태의 작은 조각상들이 주를 이루는데, 이는 작가의 <화장실 프로젝트>나 <풍화 프로젝트>를 통해 변형된 비누들과 대조를 이룬다. 또한 벽 사이 공간으로 힐끗 보이는 실제 대리석 조각(코리아나미술관의 소장품)들과 시각적으로 유사성을 지니면서도, 돌과 비누라는 전혀 다른 물성의 재료라는 측면에서 기이한 충돌을 일으킨다.

민트색 벽 사이의 중간통로를 통해 전시실 안쪽 중앙 공간으로 진입하면, 유럽 뮤지엄의 한 전시실에 온 것 같은 디스플레이가 펼쳐진다. 짙은 초록색 벽면으로는 코리안미술관의 미인도 서양화 컬렉션 중 선별된 회화 작품들과 신미경의 <페인팅 시리즈>(2014-2023)가 서로 교차되어 있다. 벽에 있는 미술관 소장회화와 신미경의 작업은 모두 고전적이고 장식적 형태의 금박 프레임이 지니며 자연스럽게 어우러지고 있지만, 그 프레임 안을 채우고 있는 것은 전혀 다른 물질이며, 하나는 회화로, 다른 하나는 조각으로 분류할 수 있을 것이다. 작가의 <페인팅 시리즈>는 유럽 각지에서 작가가 직접 수집한 낡은 액자 프레임을 복원하고, 본래의 작품이 빠져나가 비어있는 프레임 안의 공간에 철제로 된 격자 골조를 만드는 것부터 시작된다. 보통 작가가 수집하는 액자 프레임이 18-19세기에 많이 사용되던 것들이니, 거기서부터 여러 층위의 시간이 작품에 녹여진다. 이는 또한 유물이 되어지는 과정과도 맞닿아 있다. 작가는 복원하고 골조를 만들어 놓은 프레임 안에 녹인 비누를 부어 추상적인 화면을 채운다. 이미지는 비어있는데, 물질은 가득 차 있다. 그리고 이 가득 찬 물질들은 시차를 보여준다. 전시에는 2014년 작과 2023년 작이 교차되어 전시되어 있는데, 2014년 작 중에서는 지층이 갈라지듯 한 깊은 균열과 표면의 질감과 색의 변형 등이 일어나 있는 것을 육안으로 확인할 수 있다. 신미경의 <페인팅 시리즈> 사이로 놓인 살바도르 달리Salvador Dali의 단절된 여성 토르소 조각의 단면 위, 녹아 흘러내리는 시계의 형상이 신미경의 작업에 응축된 시간과 병치된다.

공간 중앙에 우뚝 서 있는 두 점의 입상은 신미경의 초기작으로 런던 브리티시 뮤지엄에 전시된 그리스 조각을 비누로 모각模刻하여 번역한 <트랜스레이션-그리스 조각상>(1998)과 이탈리아 조각가 안토니오 카노바Antonio Canova가 제작한 비너스 조각의 포즈를 작가 자신의 몸으로 대체해 캐스팅하고, 다시 그것을 비누로 모각한 조각상(2002년 작)이다. 흥미로운 점은 이 공간 안에는 서로 다른 시간성과 물질성이 겹겹이 교차하며 다층적인 구조를 만들어 낸다는 것이다.

한편, 박물관의 도입부, 녹두, 콩 등 전통 세정제로 쓰인 천연재료가 동의보감의 기록이 함께 전시되어 있는 재료장 내부에는 신미경의 2011년 진행된 <화장실 프로젝트>로 닳아진 비누 두상 조각 한 점을 함께 배치했다. 전통적으로 비누 역할을 했던 재료들과 실제 사람들에 의해 사용된 비누조각상이 묘하게 어울리며 재치를 발휘한다. 상설전시실의 진열장과 유물들 사이로 보이는 중앙 좌대 위, 마치 박물관에 있을 법한 페르시아인 유리 공예품처럼 보이는 투명한 색색의 도자기는 신미경의 <고스트 시리즈>(2007-2014)이다. 4,000여 년 전부터 인류의 역사에 등장한 신성한 물질이자 권력의 상징이었던 유리 대신 작가는 투명한 비누로 도자기의 형태를 재현해 냈다. 여기서 도자기의 최소한의 형태만이 남고, 참조했던 도자기들의 표면 장식과 재질감은 사라져 작가의 작업 안에서 탈맥락화되는데, 앞서 언급한 <페인팅 시리즈>와도 연결되는 작품이다. 도자기의 속을 파내는 작업을 통해 비누의 투명도를 최대치로 끌어올렸으며, 이로 인해 비누가 지니는 물질의 연약함이 극대화된다. 이번 전시에서는 작품이 지닌 투명성과 고스트(유령)의 느낌을 살리기 위해 빛이 나오는 좌대를 활용했다.

그 좌대의 맞은편, 본래 박물관 소장 유물인 동경이 전시되어 있던 유물장에는 신미경의



<앱스트랙트 매터스 002>, 2020. 제스모나이트, 95.5×188×22cm.

<화석화된 시간 시리즈>(2018) 총 12점을 통한 개입이 일어난다. 수백 년 전, 고려와 조선 시대에 사용되다가, 이제는 유물로 박물관에 보존되고 있는 청동거울인 ‘동경’ 표면에 있는 녹청색 녹과 같은 부식의 흔적들은 사물이 품고 있는 세월의 흔적을 느끼게 해준다. 유물장 안 열 개의 동경과 시각적으로 표면이 유사한 신미경의 (비누) 도자기 열 점이 중앙 좌대에 마치 유물처럼 놓여있고, 우측 벽에는 부식이 심하게 진행된 듯 보이는 여성상과 도자기 각 한 점이 함께 전시되고 있다. <화석화된 시간 시리즈>는 작가가 만든 비누 도자기들 중 형태가 조금 일그러지고 망가진 작품들의 표면에 동박 또는 은박을 입히고, 부식시켜 만든 연작이다. 수백 년의 시차에도 불구하고 동경과 작가의 작업은 이질감 없이 서로를 비추어준다.

우회해 만나게 되는 길

앞서 작가가 박물관, 미술관 그리고 소장품에 어떻게 개입하였는지 살펴봤다면, 이제 신미경의 신작과 그 안에 나타나는 시간성과 물질성에 주목해 보고자 한다. 미술관의 첫 전시실, 다소 어둡게 조성된 전시실의 내부에는 지그재그로 놓인 가벽의 앞뒤로 2미터 높이의 대형 평면 조각이 설치되어 있다. 이번 전시에서 작가가 야심 차게 선보이는 5점의 <라지 페인팅 시리즈>(2023)는 작품의 제목과 달리, 사실은 ‘회화처럼 보이는 조각’이다. 조각이란 기본적으로 ‘3차원의 공간에 구체적 물질로 구현된 볼륨의 구성체’로 정의되는데, 바로 신미경의 작품이 그러하기 때문이다. 2021년 열린 개인전 《앱스트랙트 매터스》에서 선보인 제스모나이트 평면 조각 위 추상적 표현의 시도를 다시 신미경의 주 무기로 할 수 있는 비누를 이용해 새롭게 실험했다. 한 작품당 200kg이 넘는 육중한 무게는 이것이 회화에서 나타나는 시각적 일루전illusion과는 전혀 다른, 밀도 높은 물질덩어리임을 암시한다. 작가는 액화된 비누에 혼합된 안료와 향료를 넣고, 여러 버킷에 담긴 비누를 철제 프레임 안에 부어 서로 뒤엉키게 한다. 이 때 작가는 물질과 물질 사이 동시다발적으로 일어나는 상호작용과 우연성을 적극 허용한다. 시간의 경과에 따라 비누는 빠르게 응고되며 켜켜이 쌓여 하나의 덩어리로 굳어지고, 이후 작가의 후처리와 마감 작업을 통해 작품으로 완성된다. 그리고 전시실에 설치된, 총 1톤에 가까운 다섯 점의 거대한 물질덩어리는 휘발성의 미립자를 공기 중으로 확산시키고, 전시실에 들어온 관람객의 후각 상피세포를 자극하며 시각에 앞서 향으로 먼저 감각된다.

기본적으로 철제 프레임 안에 녹인 비누를 붓고 굳혀서 작품을 완성하는 방식에 있어서는 기존의 <페인팅 시리즈>의 연장으로 볼 수도 있겠지만, 보다 확장된 관점에서 보자면 최근 작가가 축적한 여러 경험들이 복합적으로 작용하여 나타난 결과물이라 할 수 있다. 역사 속 문화적 생산물을 비누로 번역했던 것과 달리, 이 작업에서는 참조 대상reference이 명확히 존재하지 않는다. 이는 작가의 최근 행보와도 연결 지어 볼 수 있는데, 작가는 2015년부터 약 3년간 새로운 재료와 환경에 자신을 노출시키며 세라믹 등 다른 재료에 대한 탐구를 진행했다. 점토가 고온의 가마 안에서 돌처럼 굳어졌다 물성이 변화하는 과정에서 폭발해버린 파편들을 활용하거나, 직접 점토를 성형해 구워내는 과정 등을 통해 고대의 미네랄 원석이나 암석 같은 모양의 조각을 만들어 발표하는데, 그것이 바로 2019년과 2021년 해외 개인전을 통해 선보인

<거석 시리즈>이다. 역사 속에 있는 동서고금의 문화적 생산물을 비누로 번역하는 것으로부터 더 나아가, 문명이 시작되기 전, 즉 규정되기 전 단계의 원시문명, 선사시대에 대한 호기심으로 확장되고 있음을 볼 수 있다. 이러한 작가의 다른 재료에 대한 탐구와 시도는 우회한 듯 보이지만 사실은 ‘시간성’과 ‘물질성’에 대한 더 깊은 탐구의 여정인 것이다.

한편, 관객참여형 작업으로 알려진 신미경의 <화장실 프로젝트>는 정교하게 캐스팅된 비누조각상이 ‘비누’라는 본래 기능으로 사용할 수 있도록 관람객을 초청해 작품을 손으로 만지는, 꽤 짜릿한 촉각적 경험을 제공한다. 이는 작가가 2004년, 기존에 비누를 갈아서 반죽해 작품을 제작하는 소조기법으로부터 녹인 비누를 활용한 주조casting기법으로 제작방식의 전환을 꾀하면서 시작된 프로젝트이다. 비누로 동일한 형태의 조각을 단시간에 대량 생산할 수 있게 되자 작가는 작품이 새롭게 읽힐 수 있는 방식을 고민했고, 같은 형태로부터 출발한 조각들이 시간의 흔적을 머금고 서로 다른 모습으로 결론지어지는 상상을 하며 국내외 각지에서 프로젝트를 진행했다. 이번 전시에서는 스페이스 씨 화장실에 설치된 <화장실 프로젝트> 비누조각상(마리 앙투아네트와 세르반테스의 흉상) 네 점과 최근 서울 도심의 백화점에서 진행된 <화장실 프로젝트> 완료형 작품 여섯 점을 비교해서 볼 수 있도록 하였다.

비슷한 맥락에서 신미경의 <풍화 프로젝트>(2009-)는 건축물의 외부, 혹은 공원 등의 공공장소에 비누 조각을 일정기간 설치해 말 그대로 비누를 ‘풍화’시키는 작업이다. 비, 바람, 온도 등 외부 환경에 의해 생성되는 형태와 질감, 양감의 변형을 일으킨 비누 조각상은 풍화된 시간을 응축해 보여준다. 앞서 언급한 <라지 페인팅 시리즈>에서 녹여진 비누가 뒤섞이는 우연성이 작품에 수용되었듯, 여기서는 비의도적인 환경적 요소들이 신미경 작업의 재료가 된다. 그렇게 외부에서 다변적인 시간의 흔적을 물질에 남긴 비누 조각은 균열이 생기고, 형태의 디테일들이 녹아내려 초기의 형태와는 상당한 차이를 보이는 결과물로 작가에게 돌아온다. <화장실 프로젝트>와 <풍화 프로젝트>를 통해 서로 다른 단계stage의 시간성을 보여주는 각각의 작품은 화장실에, 그리고 유리 유물장 안에, 그리고 다시 브론즈, 레진으로 환원되어 전시된다.

이번 전시에서 새롭게 선보인 <풍화 프로젝트: 레진>과 <풍화 프로젝트: 브론즈>는 기존에 진행했던 <풍화 프로젝트>나 <화장실 프로젝트>를 통해 변형된 비누조각을 전혀 다른 물성을 가진 재료인 레진과 브론즈로 캐스팅한 작품들이다. ‘비누’가 지니는 가변적 속성을 통해 축적된 시간의 흔적을 다른 재료로 환원시켜 시간을 고정시키는 작업이다. 여기서 비누가 지니는 가변성은 사라진 채 브론즈나 레진이 가지는 견고성과 영속성 안에서 각기 다른 차원의 시간성이 박제되듯 정지되어 또 다른 번역의 차원을 만들어낸다. 이를 통해 작가는 관람자로 하여금 작품에 담긴 시간과 물질의 흔적을 역추적하게 한다.

생동하는 예술, 생동하는 뮤지엄

《시간/물질: 생동하는 뮤지엄》은 작가와 미술관, 박물관의 교감으로 이루어진 전시이다. 전시 기획에 있어 서로 다르면서도 공통 분모를 지닌 세 요소를 어떻게 서로 교감하게 할 것인가에



<거석 시리즈>, 2019. 석기에 유약, 가변크기.



<풍화 프로젝트: 향수(香水)와 향수(鄉愁)>, 2021. 국립아시아문화전당(ACC) 야외광장 설치 전경

초점을 맞추어 준비했다. 뮤지올로지 안에서 여러 시간과 물질의 층위들을 교차시키며 다층적인 구조를 만들고, 그 구조를 통해 각 요소를 경험하고 고찰할 수 있게 하는 것이 바로 기관의 20주년을 기념하는 이 전시의 목표라고도 할 수 있다. 본래 예술적 질료가 아니었던, 일상적이고 가변적인 물질인 비누를 자신의 예술 세계로 끌어들이며 전문성을 획득한 신미경은 축적된 훈련의 시간을 통과해 모방하기 힘든 정교한 기술로 고전을 번역해 왔다. ‘과거’로 여겨지는 것들을 자신의 관점으로 재해석하여 동시대성을 불어넣고 새로운 것을 창조해 내는 작가의 태도는 앞서 언급했던 스페이스 씨의 설립취지와 밀접하게 연결된다. 그리고 그 둘의 만남은 서로를 생동하게 했다.

최근 국제박물관협회ICOM에서 발표한 박물관의 정의에서 ‘지속가능성sustainability’이 강조되었다. “지속가능성은 유/무형 유산에 관한 인식과 보전에 근거하여 공동체의 수요에 부응하는 박물관의 역동적인 과정”이라고 서술한다. 과거의 것을 지키면서도 어떻게 현재를 반영하며 미래로 나아갈 것인가, 어떻게 뮤지엄은 역동적으로 지속될 수 있을까에 대한 고민은 뮤지엄의 생존과 직결된다. 20주년을 맞이한 스페이스 씨도, 30년 가까운 시간을 자신의 예술 세계를 구축하는 데 전념해 온 중견작가 신미경도 자기존재와 역할의 지속가능성을 모색하며, 계속해서 갱신을 추구해 나갈 것이다. 마지막으로, 1937년 새롭게 들어선 박물관을 위해 파리 샹요 궁Palais de Chaillot의 삼각지붕에 새긴 발레리Paul Valéry의 시구를 통해 생동하는 뮤지엄의 조건에 대한 힌트를 발견해 보기를 바란다.

내가 무덤일지 보물일지

내가 말을 걸어올지 입을 다물지는

지나가는 이가 누구냐에 달렸다.

친구여, 오로지 자네에게 모든 것이 달려 있네.

욕망 없이는 여기 들어오지 말게.

- 1) 김성은, “미술의 매체이자 인식의 기술로서 박물관: 쉼 박물관의 제임스 터렐과 호림 박물관의 지니 서의 사례,” 『고문화』 제77집, 2001, p. 89.
- 2) 강수미, “미술관 ().”, 『*c-lab 2.0: 감각±』, 코리아나미술관, 2018, p. 27.
- 3) 학자이자 큐레이터인 제임스 푸트넘(James Putnam)의 책 제목 『Art of Artifact: The Museum as Medium』(London: Thames & Hudson, 2009)에서 빌려왔다.
- 4) Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *The museum as catalyst* (Keynote address, *Museums 2000: Confirmation or Challenge*, organized by ICOM Sweden, the Swedish Museum Association and the Swedish Travelling Exhibition/Riksställningar in Vadstena, Sept 29, 2000) <http://www.michaelfehr.net/Museum/Texte/vadstena.pdf>

예술, 시간, 물질 - 신미경의 작품들과 미술관/박물관

강수미
미학, 미술비평, 동덕여자대학교 교수

1. 두 가지 일

신미경은 국내외에서 일명 ‘비누 조각’으로 유명한 한국의 중견 현대미술가다.
(주)코리아나화장품이 2003년 설립한 복합문화공간 스페이스 씨의 코리아나미술관과 코리아나 화장박물관은 한국 미술계의 대표 사립 뮤지엄이다. 이 둘은 예술가 개인과 문화예술기관이라는 점에서 서로 다른 층위에 위치한다. 정체성도 다르고 하는 일도 다르다. 때문에 양자를 묶어 예술의 공적인 미션 또는 예술을 통한 사회 공헌을 모색한다면, 균형이 맞지 않고 뭔가 어색하다는 인상을 지울 수 없다. 하지만 코리아나미술관은 스페이스 씨의 현재까지 성과를 기념하면서, 신미경을 단독 초대해 미술관과 박물관 전체를 무대로 한 대규모 전시를 기획했다. 미술관/박물관 차원에서 보면 개관 20주년을 겸손하지만 도전적인 기획전으로 자축하는 일이다. 동시에 작가 입장에서 영광스러우면서도 부담감 있는 개인전을 통해 더 넓은 단계로 나아가는 일일 것이다.

그런데 정교하게 보자면, 양자는 존재론적 층위 차이를 넘어 특별한 공통성을 지니고 있다. ‘예술’이라는 보편의 키워드는 물론이고, ‘시간’과 ‘물질’을 중심으로 서로의 가치를 교환해 볼 미학적 인자가 둘 사이를 가로지르고 있는 것이다. 먼저, 신미경의 비누 조각은 큰 틀에서 미술사(수천 년의 시간)와 미술관/박물관의 실체(물질/물리적으로 존재하는 유물과 작품) 및 시각형식(감각적·인식론적 질서)을 모방하며 비판적으로 개입하는 미술 창작이다. 그 모방과 개입을 작가는 “번역”이라는 작업 “개념”으로 규정했다.¹⁾ 그럼으로써 과거와 현재, 문화예술 분야의 역사적 유물과 자신의 현대미술 작품, 미적 오브제와 지적 언어 사이를 매개하고 다르게 형상화하는 역할을 자처해왔다. 다음, “국내 유일 화장문화 전문박물관”인 코리아나 화장박물관은 우리나라를 비롯해 중국, 일본 등 동아시아의 화장化粧 관련 다종 다기한 유물을, 코리아나미술관은 컨템포러리 아트의 최전선에서 벌어지는 예술 실천을 수집 보존·연구·전시하는 기관이다. 스페이스 씨가 소개하는 바에 따르면 특히 “한국 화장문화의 역사”와 “동시대 예술”, 그리고 “국내외 작가들[및 작품]”이 그 박물관/미술관의 주요 테제다.²⁾ 그 점에서 신미경과 스페이스 씨는 이미 예술, 시간, 물질이라는 핵심 요소를 공유해왔다고 봐야 한다. 나아가 잠재적으로는 그것들이 언제나 상호 교환 가능한 조건을 갖추고 있었음을 인정할

강수미

14

수 있다. 이를테면 전자는 후자에 관한 메타 미술이자 후자를 원천으로 한 창작이다. 그리고 후자는 전자를 품는 뮤지엄 제도이자 전자를 통해 현재까지의 미술을 제시하고 미래의 미술을 후원하는 미술기관이다. 이 같은 맥락에서 신미경과 코리아나미술관/박물관은 예술이 관건이되 상이한 층위에서 일 해온 두 주체라 할 것이다. 하지만 이제 양자는 스페이스 씨 20주년 기념 기획전 《시간/물질: 생동하는 뮤지엄》속에서 함께 움직인다. 서로의 형질 교환과 창조적 협업이 이뤄진다. 구체적으로는 스페이스 씨 전관에서 신미경 작품과 코리아나의 소장품 및 미술관 학예 연구가 공존함으로써 이전과는 성격과 수준이 다른 예술적·미학적 시너지를 창출한다. 전시 준비 단계부터 완결까지 각자의 고유성을 서로를 향해 기울여 능동적으로 변화시킴으로써 개별체일 때와는 다른 맥락의 신미경 미술, 이전의 큐레이토리얼에서 확장된 코리아나미술관/박물관 역량이 가시화된다는 뜻이다.

2. 아름답고 섬뜩한

신미경의 대표작 중 하나인 <트랜스레이션-쿠로스>(2009)는 고대 그리스 미술 중에서도 아르카익시대 양식의 젊은 남성 입상을 재현/번역한 작품이다. 원작처럼 대리석을 깎는 대신 엄청난 양의 비누를 녹여 캐스팅했다. 그런데 형태부터 질감까지 감쪽같이 닮은꼴이다. 게다가 작가가 <트랜스레이션-풍화 프로젝트>의 일환으로 경기도미술관 야외에 장장 100일간 설치해 비바람을 맞춘 탓에 시간의 파괴적 힘을 온몸으로 겪은 아우라 깊은 고전 조각처럼 보인다. 해서 외형으로만 해석하자면, 그 비누 쿠로스는 BC. 600~400년의 한 젊은이(의 이마고)가 AD. 2000년대 시공간(작가의 개인전과 기획 프로젝트를 통해)을 사는 사람들의 한가운데로 파고든 형국이다. 그 머나먼 과거의 존재는 ‘죽은 이의 밀랍 분신’이라는 이마고imago의 원뜻처럼 생명 없는 상태로, 그러나 생생한 유령의 형상으로 현재에 깃든 것이다. 여기서 잠깐 미술을 떠나 생각해보자.

과거의 존재와 함께 현재 시간을 사는 일. 이는 꽤나 시적인 삶 같다. ‘아름다운 기억’, ‘영원한 생명’, ‘불멸의 연인’, ‘시대를 초월한 가치’ 등 우리가 자주 듣고 말해온 문학적 표현들을 떠올리면 특히 그렇다. 하지만 가령 죽은 남편/아버지를 차마 떠나보내지 못하고 미라가 되도록 옆에 두고 살았다는 어떤 여자와 아이들의 실화를 떠올리면 슬프고도 섬뜩한 일이 아닐 수 없다. 그 가족에게 고인은 말라비틀어진 시신이 아니었을 것이다. 오히려 그의 죽음을 절대로 받아들일 수 없는 가족 곁에서 진정으로 현존하는 그의 몸이었을 것이다. 생물학적으로 숨이 끊겼음에도 불구하고, 물질적인 형태로 존재하기에 볼 수 있고 만질 수 있으며 변함없이 사랑할 수 있는 육신으로 말이다. 제3자가 들고 보기에는 이해하기 힘들고 심지어 반인륜적이거나 반사회적이지만 말이다.

신미경이 재현한 고대 그리스의 쿠로스도 ‘예술’ 또는 ‘유물’이라는 베일을 걷고 브레히트 식으로 낮설게 들여다보자. 그럼, 우리가 전시장에서 감탄하는—에른스트 고프리치Ernst Hans Josef Gombrich가 고대 그리스 미술이 “위대한 각성”에 이르렀다고 한 시기의 작품인—그 아름다운 청년이 내포한 ‘섬뜩한 시공간의 구부러짐’과 ‘끈질기게 존속하는 기이한 물질성’에 약간 기가



<트랜스레이션-쿠로스>, 2009. 비누, 향료, 136x42.5x35cm.



<트랜스레이션-풍화 프로젝트>, 2009. 경기도미술관 설치 전경.

15

예술, 시간, 물질 - 신미경의 작품들과 박물관/미술관

질리게 된다. 게다가 신미경의 쿠로스는 견고함과 우아함을 갖춘 무색무취의 대리석이 아니라 사람 신체마냥 무르고 연약하며 냄새(물론 ‘향’이라고 표현할)나는 비누로 빚었기에 더욱 기묘한 감각을 부추긴다. 흥미롭게도 바로 여기에 그 비누 조각 미술, 달리 말해 미술사 속 마스터피스를 한것 비누라는 물질로 재현/번역하는 신미경 예술의 미학적 특이성이 있다. 요컨대 그녀의 조각 작품은 수백 혹은 수천 년의 간극을 이어 붙이고, 그 기나긴 세월을 버텨온 미의 이상적 형상(이데아)을 질척이는 유기체의 형질(재현이미지)로 바꾼다. 그럼으로써 오리지널의 아름다움과 조형미학 대신 시간이라는 절대적 힘에 의한 크고 작은 파괴와 마모, 가시적이거나 비가시적인 변질과 세속화의 리얼리티를 꿰뚫는다. 하지만 거기 얽힌 정서는 비애나 혐오가 아니다. 신미경의 조각은センチ멘털 혹은 애브젝트 아트Abject art로 분류되지 않는다는 말이다. 작가가 <고스트>, <폐허풍경> 등의 시리즈 작업으로 존재의 유한성과 자연의 강압을 탐구해온 것은 맞다. 하지만 그녀의 ‘번역’ 비누 조각들은 진정한 있음의 지속과 영원한 상실을 중첩해 표상한다. 또한 감상에 빠지기에는 객관적으로 존재하는 미의 대상이고, 혐오가 아니라 즐김과 사유를 의도한 작품들이다. 그것들은 우리 감상자로 하여금 신미경의 “번역 개념”을 초과해 생명, 몸, 해체, 변성, 그리고 무엇보다 존재의 유한성에 맞서온 인간의 오래된 욕망과 노력, 그로부터 탄생한 예술의 의의를 생각하도록 한다. 신미경이 이 같은 철학적 테제를 명시한 적은 없다. 하지만 아래 인용한 작가의 말을 고려하면, 그녀는 직관적으로 시간의 강압과 그로 인한 물질의 존재 변화에 집중하며 작업해온 것으로 보인다.

“예술을 통해 문화적 번역을 행했던 나의 첫 번째 작품은 내가 다니던 런던의 학교 본관에 서있는 오래된 조각상을 세척하는 과정을 바라보았던 경험에서 비롯된다. (...) 복원가의 손길에 작품이 씻기며 오랜 세월의 흔적이 드러나자, 견고한 돌이 마모되는 동안 축적된 시간의 가치가 새롭게 다가온 것이다.”³⁾

위 인용문에 신미경이 비누라는 일상적이고 유약한 물질로 조각, 특히 인류학적으로나 미술사적으로 가치 높은 대상을 모방 재현하는 작업을 시작한 사실적 계기(1998년, 런던 슬레이드 미술대학 북쪽 회랑)가 담겨있다. 하지만 팩트보다 더 의미심장한 점은 그녀가 ‘시간의 가치’를 깨달았다는 것이다. 그 각성이 신미경에게는 이상적·기념비적 조각의 원류를 외형적 소스로 해서 메타조각의 길로 접어들게 한 방아쇠다. 그 길에는 뮤지엄이 있었다. 유물과 미술작품의 안전한 무덤 혹은 처소. 여기서 뮤지엄의 어원 ‘무세이온(museion)’과 권력자의 무덤을 뜻하는 ‘마우솔레움(mausoleum)’의 접점을 상기하자. 그럼 미술관/박물관은 유물과 작품들이 과거의 존재임에도 불구하고 언제나 “지금여기(modern, modo, just now, now living)”⁴⁾에서 함께 살도록 하는 문화예술 장치(apparatus)라는 철학적이고 미술관학적인 해석에 고개를 끄덕일 것이다.

사실 신미경은 고대 그리스 조각뿐만 아니라 고려청자, 조선 달항아리, 중국도자기, 불상, 낭만주의 조각상, 심지어 입시미술학원의 줄리앙 조각상까지 자신만의 비누 질료 및 기법으로 재현/번역해왔다. 그것도 눈을 의심할 만큼 완벽한 모상으로. 나아가 <페인팅> 시리즈가



<트랜스레이션-줄리앙 프로젝트>, 2002. 비누, 가변크기.

확인시켜주듯이 신미경은 조각과 회화의 장르를 넘나드는 작업도 지속하고 있다. 거기에 더해 때로는 작품 운송용 나무상자(crate)와 취급주의 인식표까지 갖춘 전시를 구현함으로써 우리가 전적으로 믿어야 할 제도로서의 미술관/박물관에 ‘관한’ 창작 “유령”을 자처한다. 이와 같은 작업 토대 및 요소들이 씨실과 날실처럼, 신미경을 코리아나미술관/박물관 개관 20주년 기획전의 단독 작가로 세운 기획의 콘텍스트를 직조해냈다. 요컨대 미술관/박물관과 작가가 협업 및 상호 공존함으로써 각자의 발전을 기대할 수 있게 되었다. 앞선 인용문에서 신미경이 “예술을 통해 문화적 번역을” 시작했다고 말한 대목이 더욱 심장해지는 이유도 그렇다.

3. 뮤지엄, 코르푸스, 메타미술관

기본 정의상 박물관이란, 역사 시간을 근본 원칙으로 삼아 유무형의 과거 잔존물을 수집·연구·전시·보존 관리하는 공간이자 제도다. 때문에 박물관에서는 과거가 현재로서 존재하는 일이 유서 깊고 가치 높으며 정당한 형식으로 인정된다. 나아가 상찬과 존경을 받는 일이다. 한때 고유한 목적과 용도에 따라 만들어진 사물/물건이 역사적 유물로서 언제나 지금 여기 사람들의 감각뿐만 아니라 정신적 삶에 영향을 끼치며 존재한다. 박물관은 그런 시간의 중첩과 좋은 의미의 왜곡, 물질적으로 현존하기에 가능한 통시적 접근 및 공동체적 향유를 본질적 임무로 한다. 때문에 박물관에서 ‘과거의 것들을 지금 여기의 시공간적 질서에 공존시키는 일’은 예술경영의 단순한 문제가 아니라 인문학적으로 접근할 복합 주제다. 소장, 보존, 연구, 전시라는 직능적 차원을 넘어선 인간학적 과업으로서 말이다. 미술관 또한 박물관만큼 시간과 물질의 차원에서 문화예술 장치의 특별함과 중요도를 갖는다. 물론 박물관처럼 긴 시간과 광범위한 스펙트럼의 소장품을 제도적으로 반드시 갖춰야만 하는 것은 아니다. 그러나 미술관 또한 시간의 질서를 정체성의 근간에 두고 작품의 물질적이고 물리적인 존재방식에 근거해 작동한다.

코리아나 화장박물관과 코리아나미술관의 지난 20년은 위와 같은 박물관, 미술관의 원칙과 임무, 가치 추구 및 성과 면에서 박수를 받을만하다. 여기서 그 내용을 모두 논할 수는 없다. 다만 코리아나 화장박물관은 화장품회사가 모기업이라는 배경을 넘어 ‘인간’과 ‘아름다움의 문화사’라는 떼려야 뗄 수 없는 관계를 시대적 의장, 의복, 화장품, 향료 등을 수집하고 연구 전시해왔다는 점에서 특유의 역할과 문화적 공헌도가 높다. 그리고 코리아나미술관은 21세기 들어 가속화된 동시대 미술의 지각변동과 흐름을 같이 하는 전시기획 및 선행적인 예술 이슈의 제시로 탄탄한 입지를 닦았다.⁵⁾ 여기서 드러나듯 박물관과 미술관을 병행 운영한다는 점만 해도 스페이스 씨는 어려운 일을 잘 해내온 셈이다. 그런데 20년이라는 이정표를 통과해 더욱 앞으로 나아갈 이 시점에서 코리아나 화장박물관/미술관은 한 차원 높은 뮤지엄의 꿈을 그려나갈 수 있을 것으로 보인다. 첫째, 미술의 역사와 인류의 문화 시간을 보다 유기적으로 연구하는 일. 둘째, 미술의 현재적 퍼포먼스와 인간 삶의 다종 다기한 형식 및 질료를 탐구하는 일. 셋째, 그러한 과제 수행을 내부의 자산으로 동결하는 대신 보편의 이해로 개방할 수 있는 뮤지올로지(museology)로 발전시키는 일. 나는 이렇게 세 과제를 제시하고 싶다. 아마도 스페이스 씨라면 충분히 그러한 뮤지엄의 꿈을 실현시키며 나아가리라 본다. 다른 한편, 이번 신미경과의



런던대학교 북쪽 회랑에서 비누 조각상 작업 중, 1996-1998.

협업이 그녀의 개인전 형식으로 이뤄지기에 우리는 다음과 같은 철학적 담론을 따라 코리아나의 미래 뮤지올로지를 구상 해봐도 좋을 것이다.

라틴어 ‘오크 에스트 에님 코르푸스 메움*Hoc est enim corpus meum*’은 우리말로 ‘이것은 진정한 나의 몸이니’를 의미한다. 기독교의 영성체성사에서 빵과 포도주로 형상화 한 예수의 몸을 일컫는다. 그런데 철학자 장-뤽 낭시Jean-Luc Nancy는 그 말로써 “과학, 예술 및 서구 사상을 개괄하는 백과사전의 자료체corpus 전체를 산출”할 수 있다고 단언했다. 요컨대 종교를 넘어 서구 문명 전체가 몸의 있음과 그 확실성에 대한 믿음을 전제하고 그것을 뿌리로 해서 발전했다는 것이다. 그에 따르면 서구 철학, 과학, 문학, 예술, 지식은 세계의 “진정한 있음”이라는 “실재”에 인간이 “현실성 또는 실존”이라는 순수 관념의 요소를 부여함으로써 “외관에 대한 우리의 의심”을 극복할 수 있었다.⁶⁾ 여기서 우리는 두 가지 의미를 추출해내는 것이 좋겠다. 먼저, 낭시가 지시하는 ‘코르푸스/진정한 몸/백과사전의 자료체’는 서구 관념론이 저평가해온 물질적/유기체적 현존을 긍정하는 철학의 핵심 표상이라는 점. 둘째, 제아무리 몸/사물의 진정한 현존이라 하더라도 그에 대한 인간의 사고와 의미부여가 없으면 그것은 인간의 관점에서는 의심스러운 외관에 그친다는 점. 쉽게 말해 우리는 세계 자체와 그에 관한 우리의 지식, 문화예술, 사회공동체, 역사를 공통으로 인정해야 하는 것이지, 어느 한 쪽의 우위를 강제하는 이분법으로는 한계가 있다. 몸의 담론을 띄우면서 정신과 관념을 비판하거나 반대로 관념주의에 빠져 물질적 존재를 배제해서는 곤란하다는 뜻이다. 그럼 어디가 몸과 정신, 물질과 존재, 표상과 순수 관념을 통합하며 앞으로 나아갈 수 있는가? 나는 대학과 더불어 뮤지엄이야말로 그러한 사회장치가 될 수 있다고 본다. 그리고 코리아나미술관/박물관은 이제 20년의 시간을 바탕으로 새로운 뮤지올로지를 써나갈 것이라는 데 의심이 없다. 신미경이 함께 한 《시간/물질: 생동하는 뮤지엄》을 보면 더욱 그렇다. 이 현대미술가가 지금까지 작업해온 비누조각 미술은 이론이 아니다. 그러나 예술 창작 면에서 “미술관학 자체를 대상”으로 삼기에 그로부터 우리는 “메타미술관학metamuseology”⁷⁾의 잠재성을 발견할 것이다.

1) 신미경, “번역의 개념,” 『신미경: 트랜스레이션』, 국제갤러리, 2009, pp. 246-249.

2) 스페이스 씨, “설립취지”, <http://www.spacec.co.kr/company/company1>

3) 신미경 인터뷰, “경계에 서서 세상을 번역하다,” 『툴즈(TOOLS) Vol.1 비누』, 로우프레스, 2021, p. 290.

4) ‘현대적인’을 뜻하는 modern의 라틴어 어원은 “바로 지금”의 의미로 쓰인 “modo”, “modernus”이다. 현대 언어학은 “문학적 또는 역사적 중요성을 지닌 것으로 간주되는 [그리스어나 라틴어 아닌] 현재 살아있는 언어”를 포함한다. <https://www.etymonline.com/word/modern>

5) 강수미, 『다공예술: 한국 현대미술의 수행적 의사소통 구조와 소셜네트워킹』, 글항아리, 2020, pp. 201-209 참고.

6) 장-뤽 낭시, 『코르푸스: 몸, 가장 멀리서 오는 지금 여기』, 김예령 옮김, 문학과지성사, 2012, pp. 8-9 참고 및 인용.

7) 메타미술관학에 대해서는 Jan Dolák, *Museology and Its Theory* (Brno: Technical Museum in Brno, 2022), p. 40 참고.

강수미(1969–)는 미학자, 미술평론가, 동덕여자대학교 회화와 서양미술이론 부교수이다.

주요 연구 분야는 발터 벤야민 미학, 현대미술과 예술비평, 매체와 테크놀로지 미학, 공공미술이다. 대표 저서로 『다공예술: 한국 현대미술의 수행적 의사소통 구조와 소셜네트워킹』(2020), 『포스트크리에이터: 현대미술, 올드 앤 나우』(2019), 『까다로운 대상: 2000년 이후 한국 현대미술』(2017), 『아이스테시스: 발터 벤야민과 사유하는 미학』(2011) 등이 있다. 최근 논문은 「불쾌한 골짜기 내외: 인간, 기술, 예술의 동시대적 관계」(2022), 「포스트온라인 매체 조건과 수행성의 역설: 데리다의 루소를 통하여」(2021) 등이 있다. 2020–2021 풀브라이트 미드커리어리서치 교수(Fulbright & Fulbright Korea한미교육위원단)로 선정되어 미국 피츠버그 카네기멜론대학 로봇연구소에서 방문 연구했다.

과거의 재구성

테사 피터스

미술평론, 독립기획

신미경은 동서양 문화재의 원형을 재창조한다. 서양 고전주의 및 신고전주의 조각, 동양 불상, 고려 청자, 중국 수출자기 등 여러 역사적 유물을 고도의 기교로 풀어낸 그의 작품은 일견 박물관에서 본 듯 친숙하게 다가온다. 그러나 형태, 표면의 디테일, 물질성에서의 미묘한 변주로부터 낯선 특징 또한 드러난다.

지그문트 프로이트는 1919년 작 「언캐니The Uncanny」¹⁾에서 우리에게 익숙한 것들이 돌연 이상하게 변할 때 생겨나는 불쾌한 감각의 원인을 분석했다. 그는 이 현상이 유발되는 여러 요인을 지적했는데, 일례로 무언가 반복되고 배가되는 경우나 환상과 현실 간 경계가 흐려지는 경우가 있다. 이러한 특성은 무엇이 실제이고 진품인지, 그리고 무엇이 복제인지에 대해 불확실성을 가져온다. 신미경의 복제품에서 낯선 감각을 불러일으키는 또 다른 촉매제는 작품의 향기로부터 쉬이 알 수 있는 비누이다. 과거를 돌이켜보고 이후 회상을 위한 기억을 저장하는 데 도움이 된다는 점에서 후각적 차원은 예술과 유물이 지닐 수 있는 강력한 특성이다. 박물관에 소장된 작품은 일반적으로 귀귀한 냄새를 풍기는데, 이는 세월을 드러내는 감각적 기표가 된다. 또한, 현대미술에서의 재료는 그 다양성만큼 폭넓은 종류의 냄새를 유발하나 그 중에서도 비누의 향은 드물다. 이는 신미경이 “이미지와 현실을 구분하는 효과가 있다”고 언급한 바 있는 작가 작업에서의 특이한 감각적 조우다. 따라서 조각을 바라보는 관객의 시선은 진품과 복제품 사이에서 동요할 수 있으나, 작품의 매체는 우리가 보는 것에 대한 믿음을 더욱 약화시킴으로써 역사적 유물을 재고해보게 한다.

신미경의 작업에서 지속되는 개념은 작가 개인의 경험에서 비롯된 ‘번역’이다. 한국에서 유럽으로 처음 이주했을 때, 작가는 자신과 유럽인의 감성 간 괴리가 있음을 알게 되었을 뿐만 아니라 한국 교육기관에서 흡수한 서양미술사의 의미가 실제 경험과 다르다는 사실을 발견했다. 또한 아테네의 아크로폴리스를 방문한 이후 런던 대영박물관에서 파르테논 프리즈가 재배치 및 재구성된 채 전시된 모습이 불편하게 다가왔다고 회고했다. 이러한 종류의 경험을 통해 작가는 모든 작품이 놓인 곳에 따라 필연적인 번역과 재해석을 거치게 된다는 점에서 엄격한 문화적 정의가 환상에 불과하다는 것을 깨달았다.

테사 피터스



바디 캐스팅(미술사책 도판에서 본 포즈), 2002.

의미의 가변성은 작업의 원천이 되는 자료 내에서도 작용한다. 그 예시로, 작가는 유럽 고대 유물의 형태를 참조하나 이를 18세기 신고전주의의 야망을 통해 번역한 결과를 재참조하기도 한다. 이는 19세기와 20세기의 장식미술, 그리고 오늘날 남아 있는 장식적 유산에서도 계속되는 추동력이다. 실제로 우리는 역사를 직선적 과정으로 배웠으므로, 과거에서 현재로의 이동은 원인과 결과가 단일 방향으로 추진되는 것이라 여겨진다. 그러나 신미경의 작업은 이러한 개념에 도전한다. 대표적인 예로, 그레코로만 양식의 여인상 자세를 기초로 한 2000년대 초반 일련의 조각 연작이 있다. 이 작업에서 작가는 박물관의 표본을 따라 그리는 대신 자신의 신체 형상을 주조해 이상화된 신체의 서구적 개념을 동양 여성의 모습으로 번역하였다. 이는 현재의 예술이 과거를 재구성하는 데 적극적으로 기능할 수 있다는 네덜란드의 작가이자 문화 이론가인 미에케 발Mieke Bal의 주장과 일치한다. 즉, 역사적 사건을 더욱 명확하게 보는 데 도움이 될 뿐만 아니라 우선순위를 뒤바꾸어 사물을 다르게 보도록 한다는 것이다.

박물관 전시에 수반되는 맥락적 정보가 예술 작품을 특정 시대의 사회 및 역사적 조건에 과도하게 한정시킬 때, 여러 종류의 관점을 제공하는 예술과 관객의 주체성은 언제나 사라질 위험에 처하게 된다. 미에케 발은 맥락의 가치를 고취하기보다 ‘프레이밍’과 ‘초점화’라는 관련 서술적 개념을 옹호하는 편이다. 위 두 개념에 사건이 어디에 위치해 있는지, 그리고 누구의 관점이 받아들여지고 있는지 우리가 이해하는 데 더 높은 투명성을 부여하는 능력이 있기 때문이다.²⁾ 이는 실제로 다양한 관점을 고려하도록 장려하는데, 문학을 예시로 들자면 우리는 작가와 이야기 속 서술자가 광장히 다른 입장을 지닐 수 있고, 등장인물 또한 독자에게 여러 관점을 제공한다는 것을 잘 알고 있다. 발의 이러한 통찰에 연계하면, 신미경이 설치 작품을 만들 때 대상을 이해하는 방식에 제약을 두지 않는다는 사실을 쉬이 알 수 있다. 작가는 종종 박물관과 유사한 프레임을 사용하지만 이를 통해 관객의 초점을 제한하지는 않는다. 여기에서 변함없는 작가의 의도는 박물관 소장품의 초기 버전이라고 할 수 있는 16-18세기의 ‘분더카머Wunderkammer’나 ‘호기심의 방Cabinet of Curiosities’을 상기시키는 것이다. 즉, 경이로움을 불러일으키며 관객으로 하여금 자신만의 연결과 발견을 가능케 하는 상상의 공간을 제공한다. 신미경의 작품이 미술관의 기존 소장품에 개입할 때, 역사와 동시대 간 유사성의 인식은 과거와 현재의 구분이 붕괴되어 거의 공존하게 되는 듯한 등가성을 암시한다. 2018년 설치 작업 <폐허풍경>에서 작가는 지리적 장소, 건축적 양식, 조각적 유물, 시간적 시대의 집합체가 시공간적으로 얽힌 가상의 고고학적 유적지를 창조했다. 혼종성을 야기하는 이 작품의 효과는 특정한 역사적 기록을 강화하기보다 와해하며 정통파 역사에 의구심을 제기하는 것이었다.

중요 의미는 예술과 유물의 재료에서도 찾아볼 수 있다. 관객은 신미경의 현대적 복제품이 참조한 원본 대상이 돌, 대리석, 청동, 도자, 유리, 유화 물감 등 문화적 의미가 가득하며 순수예술 및 감식안과 관련된 재료로 만들어졌을 것이라는 점을 알고 있다. 폭넓은 비누 재료로 설득력 있는 모방을 선보이는 작가의 능력은 추앙받는 역사적 형태를 능숙히 뒤트는 지점을 보여주는데, 이는 연금술이나 다름없다. 그러나 비누는 문화적 성취와 큰 관련이 없는 것으로서 상대적으로 저렴한 재료일 뿐만 아니라, 여성스러운 것으로 인식되어 왔다. 그러므로 신미경의 비누 활용은



<폐허풍경>, 2018. 아르코미술관 설치 전경.

20

21

과거의 재구성

미술사학자 페트라 랑에-베르트Petra Lange-Berndt가 여성주의 예술가의 주요 전략으로 규정한 ‘지배적 사회 질서에 대항하는 재료 사용’과 궤를 같이한다고 볼 수 있다.³⁾

신미경이 모방하는 재료가 지속적이고 오래가는 것으로 인식되는 반면, 비누는 덧없고 닳아 없어지는 것과 연관되는데 이는 역설적으로 작가가 드러내고자 하는 역동성과 주체성을 뒷받침한다. 다양하게 반복된 <화장실 프로젝트>(2004-)에서 작가는 부식되기 쉬운 비누의 성질을 활용했다. 세면대 옆에 향기가 나는 작은 조각상을 놓고, 사람들이 손을 씻을 수 있을 만큼 충분한 거품을 만들 수 있게 작품을 문지르도록 한 것이다. 상대적으로 짧은 시간 내에 조각상은 닳고 닳아 보이게 되고, 익명의 참여자들에 의한 집단적 행위의 결과는 미술관과 갤러리에서의 전시를 위해 옮겨진다. 이와 유사하게, 작가는 <풍화 프로젝트>(2009-) 작업을 야외에 배치하여 햇빛, 바람, 비, 눈 등 여러 요소에 노출시키고 작품 곳곳이 연화되어 부분적으로 떨어져 나가게 했다. 더욱 최근에는 이러한 순간을 시간 속에 고정시키는 시도를 진행했다. 이미 침식된 형태를 주조하고, 이를 합성수지와 같은 재료로 옮겨냄으로써 마모 과정은 그저 느껴지는 것이 아니라 영구적으로 멈춰 있는 것이 된다.

<비누로 새기다: 좌대 프로젝트>(2012)라는 대망의 작업을 위해 신미경은 컴벌랜드 공작Duke of Cumberland의 기념비적 승마상을 만들어 런던 중심부 캐번디시 광장에 있는 석재 대좌 위에 설치했다. 이는 18세기 영국군 지도자였던 공작의 사망 직후 그를 기리기 위해 세워졌다가, 약 1세기 뒤 비판에 의해 명성이 더럽혀지며 철거된 본래의 조각상을 대체하였다. 1년의 시간 동안 계절이 바뀌면서 신미경이 비누로 부활시킨 공작의 기념물은 점차 침식, 퇴색되고 갈라졌다. 런던의 관중에게 있어 와해되는 동상의 모습은 실제 역사뿐만 아니라 국가 영웅의 공공 기념물이 지니는 의미의 변화, 보다 넓어진 기억의 취약성에 관한 인식을 명료하게 상징하는 것이었다. 그러나 1년 후, 국립현대미술관 과천에서 개최된 《올해의 작가상 2013》에서 그 복제본이 설치되었을 때, 달라진 작품의 개념적 틀과 정확한 역사적 맥락으로부터의 탈피는 불가피하게 다른 종류의 지각과 함축성을 낳았다.

노먼 브라이슨은 미에게 발의 기호학적 미술 분석과 유사하게, 예술품이 세상의 다른 사물과 차별화되는 종류의 공간을 점유하고 있다는 사실에 주목하며 회화의 프레임이 지니는 중요성을 주장하였다. 실제로 회화의 프레임은 창작자와 기존의 맥락에서 벗어나 또 다른 시공간으로 여행하는 예술 작품의 잠재력을 구축한다. 브라이슨에 의하면, “프레임은 이후의 상황과 관람 조건에 따라 작품이 변화하게 된다는 점에서 예술이 의미론적으로 유동할 수 있다는 관례를 확고히 한다. 이후 각 관객은 자신만의 특정한 문화적 경험을 가져오고, 새로운 상황에서 작품에 영향을 미치는 관람 조건을 통해 이를 감상하고 해석한다.”⁴⁾ 2006년 시작된 신미경의 <트랜스레이션-꽃병 시리즈>는 장식적인 중국 도자기의 인상을 풍기는 작업으로, 종종 운송에 쓰인 나무 상자 위에 그대로 전시된다. 여기에서 작가가 참조한 유물 또한 이미 번역된 결과의 한 형태이다. 본디 경덕진 지역의 가마에서 만들어진 중국 황실 도자기지만, 동양 유물이 서양의 시각 문화에 유입된 16-18세기 유럽의 미적 필요조건에 더욱 잘 맞는 방식으로 개작된



<트랜스레이션-꽃병 시리즈>, 2006-2013. 영국 런던 사치 갤러리 설치 전경.

것이다. 화물 상자로 된 좌대는 그간의 숯한 여정을 상징하는 메시지 및 라벨이 부착된 채 들로서의 기표로 기능한다. 종합하면, 이 설치 작업은 비교문화적 의미가 풍부하다. 이에 반해, 2007년부터 지속된 신미경의 <고스트 시리즈>에서 도자기는 <꽃병 시리즈>와 유사한 형태를 공유하지만, 표면 장식은 전혀 없다. ‘유령’이라는 제목이 특히 적절하기는 하나, 투명 비누를 재료로 하여 주조된 작품들은 마치 유리와도 같다. 이는 작품이 점유하고 있는 공간이 부재와 존재, 그때와 지금의 사이에 놓인 듯 경계에 있다는 데에 기인한다. 또 다른 도자기 작업인 <화석화된 시간 시리즈>(2018)에서 작가는 주조 과정 중 변형된 비누를 사용해 과거의 금속 유물을 재현했다. 도자기의 형태에 금속 분말이나 금박을 추가하여 표면을 산화시키고, 그렇게 생겨난 녹청으로 세월과 시간의 풍화를 나타낸다.

신미경은 종종 <페인팅 시리즈>의 작업과 <트랜스레이션-꽃병 시리즈>, <고스트 시리즈>를 병치하여 전시해 왔다. 전자의 경우, 프레임의 유무와 관계없이 화려하게 장식된 패널은 서로 다른 시공간으로 예술을 매개하며 익숙하지 않은 내용을 담아낸다. 여기에서 관객은 이미지 대신 신비로운 본질을 발견하게 되는데, 이는 안료, 밀도, 깊이의 낯설고도 난해한 경험, 다시 말해 물질로서의 색상 감각을 불러일으킨다. 작가의 <꽃병 시리즈>와 <고스트 시리즈>를 실제 사물 기반의 환영이라고 본다면, 역으로 <페인팅 시리즈>는 착시와 관련된 매체를 보다 확실한 형태로 번역한 것이라 할 수 있다.

익숙한 존재가 낯설어지면, 우리는 자신의 추론 및 추정 과정에 의존하여 불확실성을 넘어서야 하는 상황에 놓인다. 역사가 생산적으로 재구성될 수 있는 방식을 제한함으로써 신미경은 과거와 현재의 관념을 해체하고 재편하는, 나아가 우리 자신의 시간성을 사유해보는 공간을 제공하고 있다.

1) 지그문트 프로이트, “두려운 낯섬,” 『예술, 문학, 정신분석』, 정장진 옮김, 열린책들, 2020.

2) 미케 발, 『서사란 무엇인가』, 한용환 옮김, 문예출판사, 1993.

3) Petra Lange-Berndt, “Introduction: How to Be Complicit with Materials,” in *Materiality*, ed. Petra Lange-Berndt (London & Cambridge, Mass: Whitechapel Gallery & MIT Press, 2015), 12-23.

4) Norman Bryson, “Introduction: Art and Intersubjectivity,” in Mieke Bal & Norman Bryson, *Looking In: The Art of Viewing* (London & New York: Routledge, 2001), 3.

일러두기

이 책은 스페이스 씨 개관 20주년 기념 기획초대전 《시간/물질: 생동하는 뮤지엄》(2023. 3. 2 – 6. 10)의 전시 도록입니다.

각 작품의 상세 캡션은 도판 목록(p.213-215)에서 확인하실 수 있습니다.

도판 목록의 작품 정보는 작가명, 작품명, 제작 연도, 재료, 크기, 소장처 순입니다. 단, 신미경의 작품에는 작가명 표기를 생략하였습니다.

평면 작품의 크기는 세로 X 가로, 입체 작품의 크기는 높이 X 폭 X 깊이(연결된 좌대 포함) 순으로 기재했습니다.

Notes to the Reader

This catalogue is published on the occasion of the 20th Anniversary Exhibition of space*c *TIME/MATERIAL: Performing Museology* (March 2- June 10, 2023).

Detailed information on each work are listed in the list of illustrations (p.213-215).

The details of the plate follow this format: artist; title of artwork; dates; medium; dimensions; collection.

The artworks noted without the name of artist are Meekyoung Shin's.

The dimensions of artwork follow the order of length x width, height x width x depth (incl. connected pedestal).

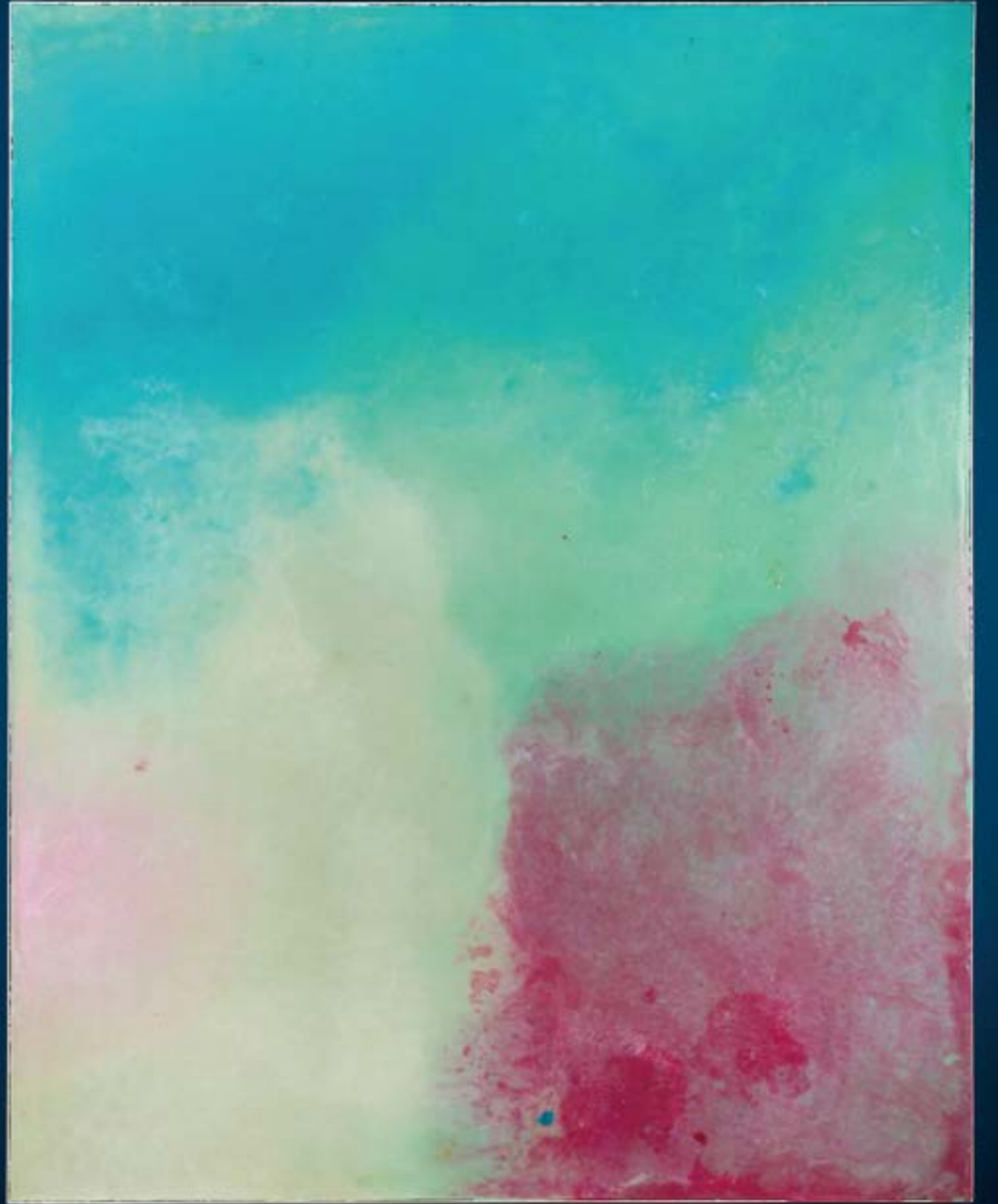
작품
Works

TIME/ MATERIAL: / Performing / Museology



코리아미술관 c-gallery 전경
Installation view; c-gallery, Coreana Museum of Art



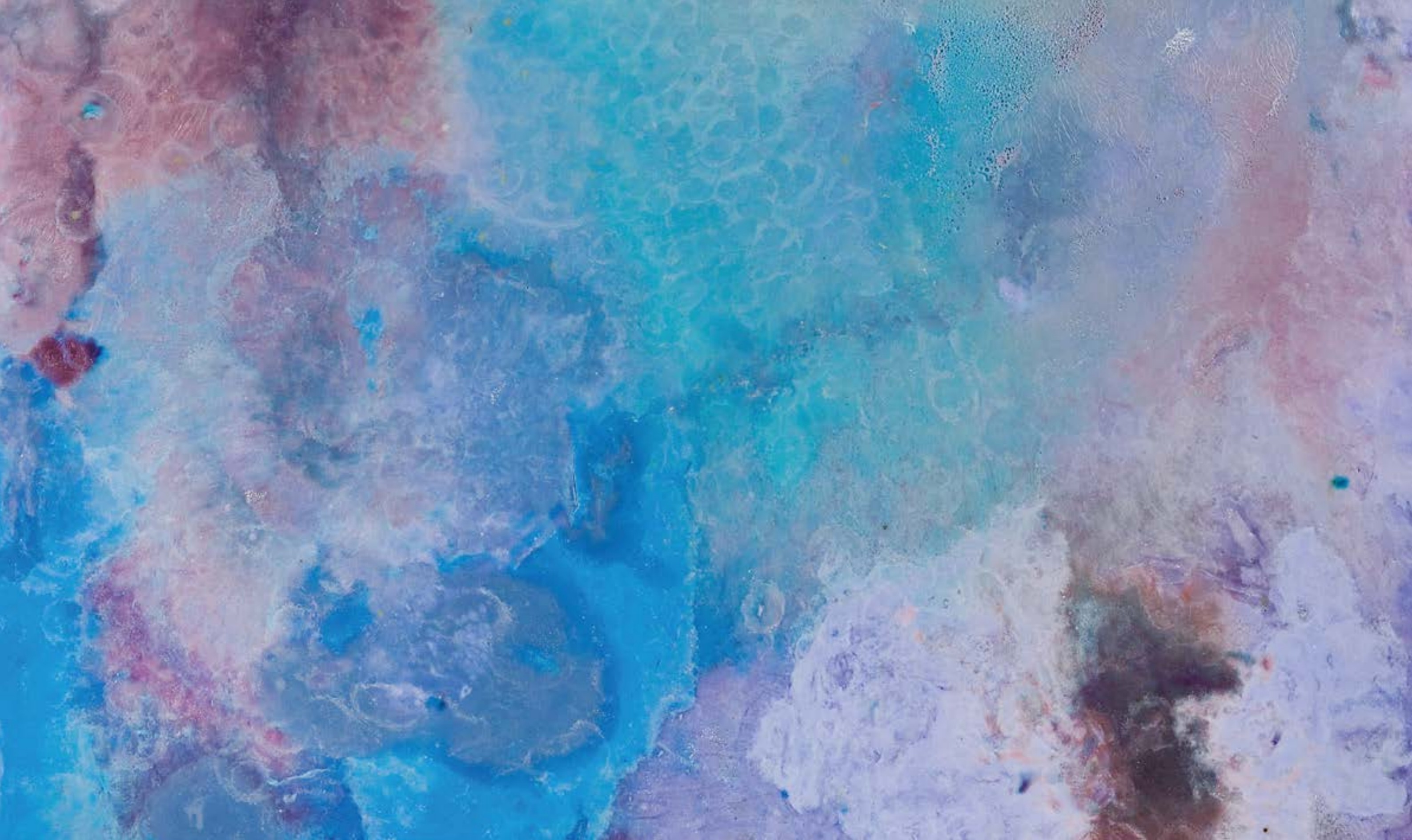






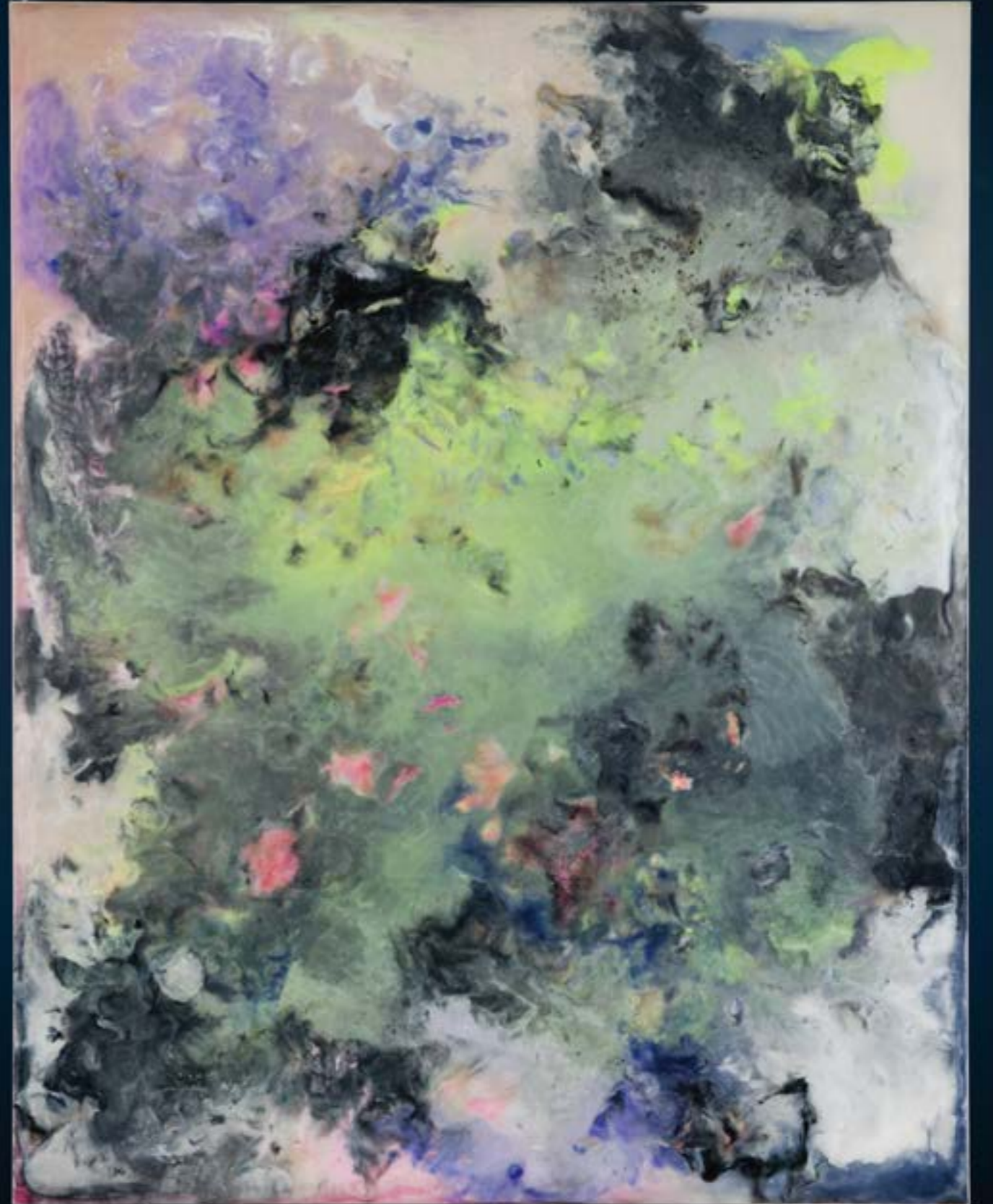


























special exhibition

코리아나 화장박물관 6층 전경
Installation view; 6th floor, Coreana Cosmetics Museum











special exhibition













선미경 Meekyoung Shin
화장실 프로젝트
Toilet Project, 2023
N/A 조각을 이용해 손을 씻어주세요.
Please feel free to wash your hands with
the soap sculpture.

화장실 프로젝트 Toilet Project, 2023
코리아미술관 화장실 전경
Installation view, restroom at the Coreana Museum of Art





화장실 프로젝트 Toilet Project, 2023
코리아미술관 화장실 전경
Installation view; restroom at the Coreana Museum of Art





















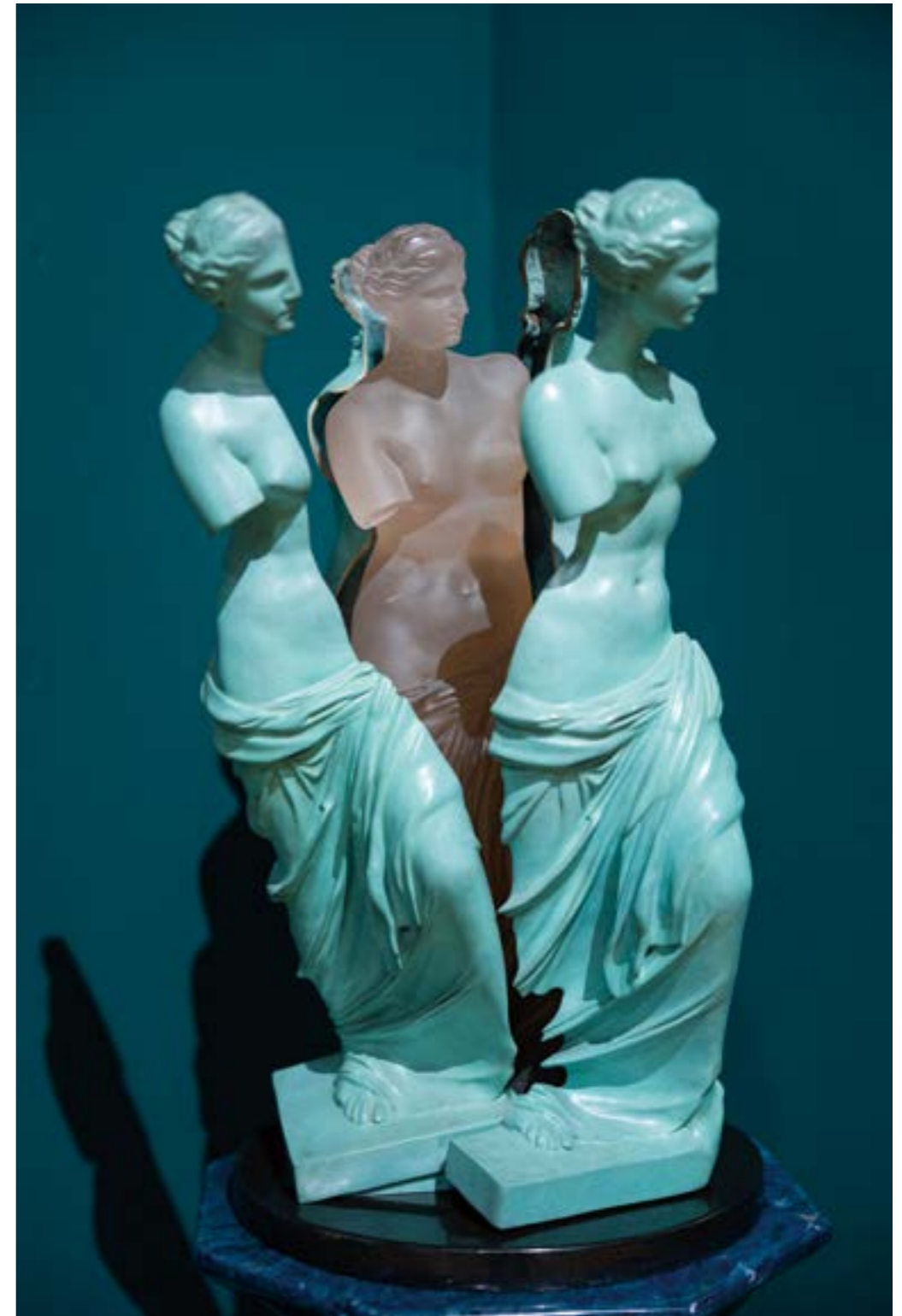


코리아미술관 c-cube 전경
Installation view; c-cube, Coreana Museum of Art































신미경 <페인팅 시리즈> & 코리아나미술관 소장품
Meekyoung Shin's *Painting Series* & Collection of the Coreana Museum of Art













트랜스레이션-그리스 조각상
Translation-Greek, 1998





코리아미술관 c-cube 전경
Installation view; c-cube, Coreana Museum of Art

Coréana Cosmetics Museum

Masterpieces - Selections of
Dr. Yu Sang Ok





코리아나 화장박물관 소장품(동경) & 신미경 <화석화된 시간 시리즈>
Collection of the Coreana Cosmetics Museum(Bronze Mirror) & Meekyoung Shin's *Petrified Time Series*









코리아나 화장박물관 5층 전경
Installation view; 5th floor, Coreana Cosmetics Museum







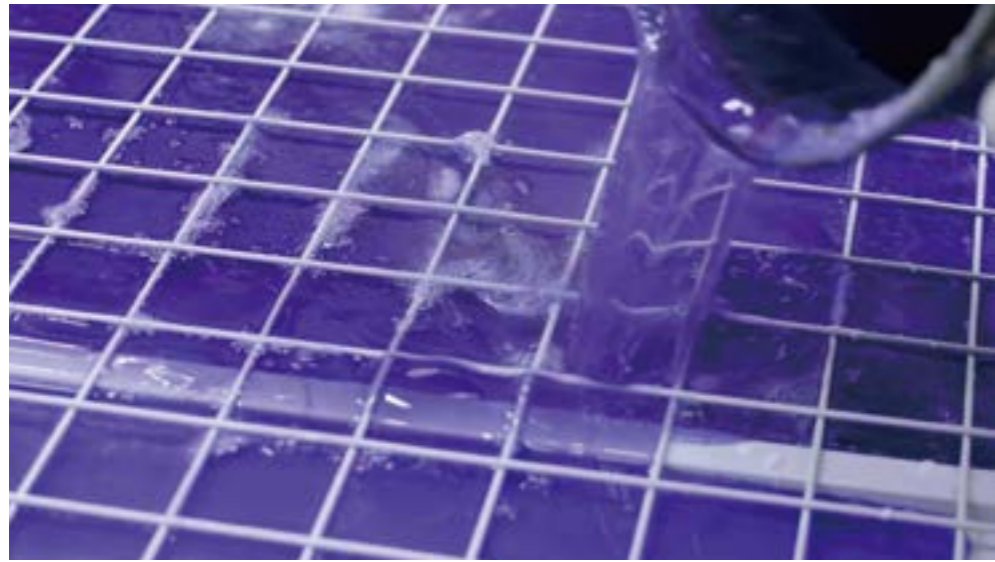






제작 및 조성과정
Production Process











TIME/MATERIAL: Performing Museology

Jieun Seo

Chief Curator, Coreana Museum of Art

The photographs that document the exhibition, and images of the artworks in this catalogue, uniformly share a particular lack. Can you guess what that might be? The answer is, 'fragrance.' The printed images are not able to capture the delightful fragrance of soap. In the exhibition space, however, evocative fragrance of soap plays a guiding role, inviting the visitors in.

The Fragrance of Time

Since the start of Covid-19 Pandemic, many museums and institutions have turned to virtual exhibitions, and more artworks taking on immaterial forms have been increased. Still, the undeniable fact is that museums are material and physical presences, inhabiting three-dimensional environments. While one may visually appreciate images of artworks via online, it is impossible to have very physical and sensory experience of art through one's body. A museum is a space where time and materials are accumulated. Its fundamental function, in which chronology and narrative coexist, can be traced back to the act of 'collection.' Indeed, space*c is based on the collection of its founder, Dr. Sang-Ok Yu. Driven by personal interest in traditional Korea culture, Dr. Yu began to collect cultural artifacts and artworks in the early 1970s. Over the past five decades, he has been cultivating his collection, one piece at a time, by seeking out precious artifacts and artworks old and new not only in Korea but also across all corners of the world. As started to work in the beauty industry in the late 1970s, Dr. Yu focused his efforts on acquiring traditional dressing equipment and relics such as Korean celadons, bronze mirrors from the Goryeo period, ornamental hairpins, and norigaes (ornaments for clothing), and also began collecting beauty portraits (as an established genre of painting in Asian art) after founding the Coreana Cosmetics, his own company in 1988. The collection comprises Eunho Kim's *Portrait of Chunhyang* (1960s), the works of Marie Laurencin, and a marble statue (*Le Matin*, 1890) by Charles Gauthier, which he personally purchased in Paris during a business trip. His recall on how Byeon Gwansik's landscape painting—the first work he ever bought with a full year's bonus whilst still working as a salaried employee—reminds him of childhood days as a farm boy invites viewers to reflect on the cumulated bodies of time and memories that the individual artifacts and artworks contain. As in the case of Marcel Proust, for whom a bite of tea-soaked madeleine invoked the cake's aroma from his childhood, the temporal fragrance of Dr. Yu's collection arouses the collector's past time.

Meanwhile, established sculptor Meekyoung Shin has been using soap as primary choice of material over the past twenty-seven years. Unlike other traditional sculpting materials such as stone or bronze, soap has served as the ideal substance for compacting and visualizing ‘temporality.’ Soap exists, only to disappear. Upon contacting water and human skin, its surface subject to friction, solid matter becomes bubbles and dissipates, eventually washed away. While most existing materials are destined to perish (even if it takes an extended period of time that we as humans may not be able to fully experience), soap is of particular note in its proximity to our daily lives, as a substance that we could cognitively experience its ephemerality within the limited timeframe of a standard lifespan (usually within a century). Shin intentionally chooses soap as her preferred subject matter to explore temporality. Along with works that translate cultural productions, such as marble sculptures from thousands of years ago, eastern ceramics, or Buddhist statues in the form of soap, Shin is actively embracing the process of material attrition from rain, wind, and temperature by installing her sculptures outdoors or them in the bathroom to be consumed.

Becoming

Shin’s art and its exhibition space—Coreana Museum of Art and Coreana Cosmetics Museum—have a common; both are in the process of ‘becoming.’ Accepting changes rather than being fixed in their journey through time and substance.

During her first visit to the British Museum when she went to study abroad in the UK in the mid-1990s, Shin recalls, she felt an inexplicable sense of dissonance as she gazed upon the marble sculptures that are lauded as “classical” yet decontextualized from their original home in Parthenon. Said dissonance pertained to clashing threads of historical contexts that arise from the displacement of cultural relicts. As such, Shin begins to question the value of housing artifacts in the museum space, noting how they were ‘becoming’ rather than ‘being’ prized artifacts. Indeed, the items displayed in the museum’s sleek vitrines had formerly been mundane objects in people’s daily lives. Those that are deemed ‘classical’ or traditional were once contemporaneous. As historian Edward H. Carr claimed by defining history as an “unending dialogue between the present and the past,” no past exists apart from the present, and vice versa. The same can be said about museums. The spatiality and materiality of museums are bound to the perpetual flow of time, within which they become “spaces that are concretized and subsequently transformed by specific agents.”¹⁾ Art Critic Sumi Kang made a similar observation in her essay, connecting the museum space with the sensations she felt in the empty exhibition space after her participation in a performance that took place at the Coreana Museum of Art in 2018: “the art museum operates like a native organism, sensing/concretizing countless phenomena such as generation and change, entry and acceptance, staying and loss, abandonment and collection... inundation and erosion, development and stasis, or movement and flow.”²⁾ Her musings are reminiscent of Shin’s description of soap as her choice material as a “life form”; indeed, Shin’s pieces are embracing the changes that they are subject to, withstanding years and decades of time. With such connections in mind, let us now investigate how they become manifest in the exhibition.

Based on the tenet of “reviewing the old and learning the new,” space*c has been building its unique identity along with two spaces that housed in the architecture since its inauguration in 2003: The Coreana Cosmetics Museum, and the Coreana Museum of Art, which respectively focus on traditional cosmetics culture and contemporary art. Since museums and art museums are institutionally set apart in Korea unlike western countries, the two are treated as separate territories and are therefore rarely hosted in the same space by any institution. *TIME/MATERIAL: Performing Museology*, organized to celebrate the 20th anniversary of space*c’s unique presence, is an exhibition that introduces a comprehensive perspective inviting exclusively contemporary artist Meekyoung Shin to challenge boundaries across the East and the West, classics and contemporary in its active embrace of space*c’s identity and uniqueness. The exhibition takes place on four floors in both the Cosmetics Museum and Art Museum. Two floors of the Coreana Museum of Art feature an exhibition hall (c-gallery) where visitors may focus on a new body of works by the artist, while the other space (c-cube) combines the museum’s collection with Shin’s productions to showcase two locales of disparate feel. The 5th and 6th floors of the Cosmetics Museum featuring the permanent collection, meanwhile, retain their original structure whilst tapping into the exhibition’s own context; Shin’s pieces and centuries-old artifacts mutually illuminate one another, forming a natural harmony.

The Museum as Medium³⁾

If ‘time’ and ‘material’ are the two undergirding themes that penetrate through Shin’s artworks and space*c’s two constituents, ‘performing museology,’ the exhibition’s English subtitle, serves as their operative principle. The phrase draws on cultural heritage and museum scholar Barbara Kirshenblatt-Gimblett, who emphasizes the physical engagements of audiences in a museum that perform itself. She insists that to survive, a museum needs to devise a ‘performing museology,’ which makes the museum itself, as a technology and as a medium in its own right, the subject, not as neutral conduit for the transmission of information. It means that we need to think of the museum as a distinctive medium, not as an empty vessel for all kinds of musealia.⁴⁾ The Korean title of this show became ‘Vibrant Museum,’ a description devised in correspondence with the phrase ‘performing museology’ based on the belief that the agency of the museum works as a vitalizing force. From this museological perspective, we need to particularly focus on two exhibition halls, the c-cube on the basement level and the fifth floor, where Shin’s artworks are presented in conjunction with the museum’s collections. Whereas the c-cube space presents a new display by weaving Shin’s productions into the museum’s collection within the white cube, however, the display in the Cosmetics Museum highlights the spatial features of its existing space to accentuate its museological characteristic, leaving room for Shin’s art to intervene.

Upon stepping into the art museum’s c-cube space, visitors are immediately faced with Shin’s newly produced *Romantic Sculpture Series*, stationed in between the mint wall structures. This series comprises soap sculptures, inspired by the museum’s collection of Western beauty paintings and sculptures. Mainly consisting of small and delicately

ornamental sculptures, the series stands in contrast to the deformed soap pieces in Shin's other two series *Toilet Project* or *Weathering Project*. Despite their visual resemblance to the actual marble sculptures (from the museum's collection) that peek out of the space between the walls, the soap pieces clash with the stone artifacts in their radically different materiality.

By entering the main hall through the passage in the middle of the mint wall, visitors gain access to a display that invokes an exhibition room of European museums. The dark green wall cross-features select pieces from Western beauty paintings from the museum's collection and Shin's *Painting Series* (2014-2023). Although paintings from the collection and Shin's works come together, both classical in style and framed with ornamental gold frames, they are filled with drastically different materials, and may be distinguished as paintings and sculptures, respectively. Shin's *Painting Series* begins with restoring old frames that Shin personally collected across Europe, and then building a steel grid structure within the empty frame in the absence of the original artwork. Given how most of the frames are from the eighteenth or nineteenth century, various layers of time are packed into the frame, beginning from their period of origin. This, meanwhile, is also connected to the process through which they become artifacts. Shin fills up the abstract space by pouring soap into the restored and reconfigured frames. The images are absent, but they are full of matters, presenting a temporal parallax. The exhibition interweaves Shin's works from 2014 and 2023; in the former, viewers can confirm—with the naked eye—deep-set cracks and textual or discoloration on the surfaces. The clock melting over a disembodied female torso of Salvador Dalí's sculpture, *Space Venus* (1984), stationed in between Shin's *Painting Series*, is juxtaposed with the time packed into her own works.

The two standing statues that occupy the center stage are Shin's early works. In *Translation-Greek* (1998), she translates a Greek sculpture in London's British Museum in soap, while recasting Italian sculptor Antonio Canova's *Venus* with her own body and then reproducing the result in soap (2002) in the other piece. The two sculptures, interestingly, create a multi-layered structure by cross-weaving disparate temporalities and materialities within them.

The introductory vitrine near the entrance of the museum, which houses records from *Donguibogam*, precious book of Korean medicine, along with materials for traditional organic cleansers such as green beans and red beans, features a worn-down head sculpture made of soap from Shin's *Toilet Project* (2011). Traditional cleansing materials and used soap come together to form an intriguing assemblage. The assortment of colorful yet transparent ceramics sitting on the center pedestal, speaking out of the display cases and artifacts in the permanent collection display like Persian glass craft pieces to be found in a museum, are works from Shin's *Ghost Series* (2007-2014). Instead of glass, a material that has symbolized divinity and power for over four millennia, Shin crafts the containers out of transparent soap, maximizing the degree of clearness to amplify material fragility. The process leaves minimal form while removing the surface decorations and texture, decontextualized in Shin's work to align with the aforementioned

Painting Series. In this exhibition, Shin uses a luminous pedestal to highlight the works' transparency and spectrality.

Within the artifact display housing the Museum's bronze mirror collection sitting across the pedestal, an intervention takes place with twelve pieces from Shin's *Petrified Time Series* (2018). The traces of corrosion such as the blue green rust on the surface of the 'bronze mirror,' centuries-old daily household object that has now become part of the museum's collection, gives out the feel of time as part of its aura. The ten pieces of bronze mirrors in the artifact display are paired with soap pieces of similar form, alongside a heavily corroded sculpture of a female and a ceramics piece on the right. The *Petrified Time Series* is created through corroding Shin's failed or dented soap potteries by covering them with silver or copper leaf. The real bronze mirrors and Shin's creations reflect one another without any sense of dissonance, despite the centuries of parallax that lies between them.

A Detoured Encounter

Having explored Shin's artistic intervention in the two museum spaces and with their collections, let us now focus on the temporality and materiality of Shin's new body of works. Inside the slightly darkened premises of the first exhibition room (c-gallery), there stand large flat sculptures besieging the zigzagging formation of temporary walls. These five pieces come together to constitute Shin's long awaited new production, the *Large Painting Series* (2023). Betraying their titular reference, these works are close to sculptures rather than paintings; by definition, sculptures are 'voluminous structures instantiated in concrete matter, occupying three-dimensional space.' Summoning her attempt at abstract expression, which jesmonite flat sculptures are newly presented in her 2021 solo show *Abstract Matters*, the artist conducts a new experiment with her main material, soap. The massive weight of the sculptures, over 200kg, implies that the works are made of dense matter, completely different from the visual illusions in pictorial expression. Shin buckets of liquefied soap into steel frames, infused with mixed pigments and perfumes. In the process, Shin actively embraces fortuity and the spontaneous, simultaneous interactions that occur among the materials. The soap quickly coagulates over time to form layered masses, eventually becoming the finalized piece through Shin's finishing touches. These five colossal masses in the exhibition room diffuse volatile particles, stimulating the viewers' olfactory cells as the aroma supersedes the visuals.

While they may align with her *Painting Series* in terms of the methodological approach of pouring and setting liquefied soap in steel frames, the artworks could also be seen as the composite product of her recent experiences from a more expanded perspective. Unlike her earlier 'translations' of historic cultural artifacts into soap, these pieces do not have any clear reference. This change can be read as a gesture to Shin's recent turns, such as exposing herself to new materials and environments over the past three years since 2015 to explore other materials such as ceramics. Shin utilizes fragments from ceramics works that fracture and become deformed whilst settling in high-temperature kilns or creates sculptures in the shape of ancient mineral gemstones or rocks by crafting



Abstract Matters 002, 2020. jesmonite, 95.5×188×22cm.

out and baking clay. The artist presented *Megalith*, the ceramic production showcased at overseas solo shows in 2019 and 2021. Moving a step further from translating historic cultural relics across the East and the West in the form of soap, Shin appears to be expanding her artistic interest to cover primitive civilization and prehistoric times. Shin's experimentations and attempts with such new materials may seem like a detour, but in fact they extend her ongoing exploration of 'temporality' and 'materiality.'

Shin's participatory artwork *Toilet Project* offers a stimulating tactile experience by inviting the viewers to use the delicately cast sculpture as actual hand wash, reverting them to their original function. This project began in 2004, when Shin turned to casting to move beyond her existing approach of grinding and mixing soap for her production. Armed with the new prospect of mass-producing identical soap casts over a short period of time, Shin devised new ways for her work to be read, working on projects within and outside the country to realize her idea of transforming identically shaped pieces in different formations over time. This exhibition features four pieces from her ongoing *Toilet Project* (busts of Marie Antoinette and Cervantes) and six completed pieces from her recent iteration of the series staged at the restrooms within a department store in central Seoul, allowing for comparative viewing.

In a similar context, Shin's *Weathering Project* (2009-ongoing) presents the process of carving intentional deformations into the sculptures by leaving the soap work in outdoor settings or public locations, exposing them to the weathering process in rain, temperature, wind, and other adverse weather conditions over time. Just as in the aforementioned *Large Painting Series*, in which she actively mobilizes the fortuitous process of liquefied soap becoming mixed with other elements, this series mobilizes various inadvertent environmental elements as part of the material. Embracing the varied traces of external input over time, the soap sculptures develop cracks and shed detailed form, becoming something that considerably differs from their initial shapes. Each of the pieces in the *Toilet Project* and *Weathering Project* displays disparate stages of temporality, in the restrooms, in the museum vitrines, and reverting to bronze and resin displayed within the exhibition space.

Her *Weathering Project: Resin* and *Weathering Project: Bronze*, which the artist debuts at the exhibition, are recast versions of the soap pieces from the *Weathering Project* and *Toilet Project*. Her work process involves transforming the cumulative traces of time in the malleable faculty of 'soap' into other materials to fix a certain time. As a result, soap loses its plasticity and disparate dimensions of temporality becomes taxidermized within the solidity and permanence of bronze or resin, creating yet another level of translation. Through this process, Shin prompts the viewers to retrace the vestiges of time and materiality in her works.

Vibrant Art, Revitalized Museum

TIME/MATERIAL: Performing Museology is the communal product of the artist, the two museums of space*c. As such, the exhibition was designed with the aim of creating a



Megalith Series, 2019. glazed stoneware, dimensions variable.



Weathering Project - Fragrance and Nostalgia, 2021. Installation view: Outdoor plaza at Asia Culture Center, Gwangju, Korea.

communal connection among these three distinct yet overlapping elements. The task of interweaving various layers of time and materials within museology to create a multi-layered structure and thereby allowing for the appreciation and exploration of each of the elements through said structure may in fact be the very objective of this exhibition as a celebratory occasion for the institution's 20th anniversary. By mobilizing the mundane and changeable and therefore non-artistic material of soap to acquire a level of expertise, Shin has been translating classics with singularly delicate techniques in her passage through time. The artistic attitude of reinterpreting that which is deemed 'past' to revitalize, update, and reconfigure them anew stands in close alignment with the institution's aforementioned objective. And, interfaced, the two vitalize each other.

The International Council of Museums (ICOM)'s recent definition of the "museum" accentuates the concept of 'sustainability': "sustainability is the dynamic process of museums, based on the recognition and preservation of tangible and intangible heritage with the museums responding to the needs of the community." Inquiries into how the museum could move toward the future whilst preserving the past and reflecting the present, and how the museum may acquire dynamic sustainability, directly link to the museum's survival. Now standing at milestone point of its 20th anniversary and having concentrated on building her own aesthetics through artistic practices over the period of three decades, respectively space*c and Meekyoung Shin will also preserve on the path toward new modalities of renewal, seeking out the sustainability of their roles and existence. The epigraph, taken from Paul Valéry's poetry—engraved in the facade of Palais de Chaillot in celebration of the new installment of the museums in 1937—hints at the conditions on which a museum may retain vitality, through performing museology.

*It depends on those who pass
whether I am a tomb or treasure
whether I speak or am silent
The choice is yours alone.
Friend, do not enter without desire.*

1 Kim, Seong-eun. "The museum as artistic medium and epistemological technology: a case study on James Turrell in the Shuim Museum and Jinnie Seo in the Horim Museum." *Gomunhwa* 77 (2011): 83-113.

2) Kang, Sumi, "Art Museum()". *c-lab 2.0: Senses± (Seoul: Coreana Museum of Art, 2018), 27.

3) Drawn from scholar and curator James Putnam's book *Art of Artifact: The Museum as Medium* (New York: Thames & Hudson, 2009).

4) Kirshenblatt-Gimblett, Barbar, *The museum as Catalyst* (Keynote address, *Museums 2000: Confirmation or Challenge*, organized by ICOM Sweden, the Swedish Museum Association and the Swedish Travelling Exhibition/Riksställningar in Vadstena, Sept 29, 2000.). <http://www.michaelfehr.net/Museum/Texte/vadstena.pdf>

Art, Time, and Materials – Meekyoung Shin’s Artworks and the Museum/Art Museum

Sumi Kang

Art Critic, Aesthetician, Associate Professor at Dongduk Women’s University

1. Two Tasks

Meekyoung Shin is an established contemporary Korean artist, widely known both domestically and abroad for her ‘soap sculptures.’ The Coreana Museum of Art and the Coreana Cosmetics Museum, housed in space*c, the Coreana Cosmetics’ art and culture complex since 2003, are signature institutions among private museums in Korea. Meekyoung Shin and the Coreana Museums differ in both function and identity, respectively as an individual artist and art institutions. As such, attempts to combine them in pursuit of the public mission of art itself or social contribution through art may yield a rather unbalanced and awkward result. The Coreana Museum of Art, however, in celebration of its achievements so far, curated a large-scale solo exhibition featuring Meekyoung Shin across the entire space of the art museum and cosmetics museum. From the standpoint of space*c, this special exhibition would be a humble yet innovative move to celebrate the 20th anniversary of its inauguration. For the artist, simultaneously, this honorable yet demanding occasion would be an opportunity to branch further out.

Upon closer observation, however, Shin and the Coreana Museums appear to share a unique feature, going beyond the differences in the existential dimensions that they occupy. That is, they not only share ‘art’ as a general keyword but are also delineated by some aesthetic elements through which to exchange their values, with ‘time’ and ‘material’ at the center. Firstly, Shin’s soap sculptures are artistic creations that critically intervene, imitating the masterpieces in (millennia of) art history, the true substance of the art museum/museum (artifacts and artworks that materially and physically exist), and visual forms (sensory and epistemological order), in a broad framework. Shin defines this imitation and intervention as an artistic “concept,” calling them “translations.”¹⁾ By doing so, Shin takes on the role of mediating and differently materializing past and present, historical artifacts in the culture and art sphere and her contemporary artwork, and aesthetic objects and intellectual language. Secondly, the Coreana Cosmetics Museum and the Coreana Museum of Art are both institutions that collect, conserve, research, and exhibit. Especially, the former—“Korea’s one and only museum on cosmetics culture”—deals with various cosmetics-related artifacts from Korea, China, Japan, and other East Asian countries, while the latter focuses on cutting-edge artistic practices at the frontier

of contemporary art. According to space*c, the museum and art museum’s thematic foci respectively lie on “the history of Korea’s cosmetics culture” and “contemporary art,” including “domestic and overseas artists (and their works).”²⁾ In this regard, it can be said that Shin and space*c have shared the core elements—art, time, and materiality. Moreover, one might say the two have always been equipped with the conditions of said elements’ mutual exchange. For instance, the former is the meta-art of the latter and an art creation based on the latter as its source. Meanwhile, the latter is a museum institution that encompasses the former, and an art institution that presents the art to this day and sponsors future art through the former. In this context, Shin and the Coreana Museums could be seen as two subjects that have been uniformly working on art, albeit on different levels. The two, however, now move together within space*c’s 20th anniversary exhibition *TIME/MATERIAL: Performing Museology*, exchanging traits and conducting creative collaboration. To be specific, the coexistence of Shin’s works, the Coreana Cosmetics Museum’s collection research, and the Coreana Museum of Art’s curatorial research throughout the entirety of space*c generates artistic and aesthetic synergies that radically differ from the past in both kind and degree. In other words, both sides tip their unique characteristics toward each other from the preparatory stage to completion and thereby spark active change, recontextualizing Shin’s art in their combination and visualizing the Coreana Museums’ potential beyond the previous curatorial practice.

2. Beautiful yet Uncanny

Translation-Kuros (2009), one of Shin’s representative works, is a representation/translation of a young man’s standing statue from the Greek Archaic period. She casts the piece by melting an enormous amount of soap instead of carving it out of marble. Still, the resultant product resembles the original closely, from form to texture. Moreover, having withstood no less than a hundred days of wind and rain standing outside the Gyeonggi Museum of Modern Art as part of Shin’s *Translation-Weathering Project*, it looks like a classical sculpture with an aura that has been fully exposed to the destructive force of time. As such, judging from its exterior alone, the soap Kouros transplants a young man(’s imago) from 600~400 B.C. to the lives of those living in the 2000s A.D. (through Shin’s solo exhibition and the special project). The entity from this distant past has come to indwell the present as a lifeless yet vivid shape of a specter, as the term ‘imago’ suggests in its etymological reference to a ‘wax alternate of a deceased.’ Here, let us briefly digress from art.

Living in the present along with a being from the past—this appears to be quite the poetic life, especially in light of literary expressions that we often hear and invoke, such as ‘beautiful memory,’ ‘eternal life,’ ‘immortal beloved,’ and ‘timeless value.’ On the other hand, such a state is sad and uncanny, if we were to remember the true story of a woman and her children who lived with the mummified body of their dear departed husband/father, unable to let him go. To the family, the deceased could not have been a desiccated corpse, but rather a genuinely extant body that perseveres alongside the family, who refuse to accept his death. Despite the termination of biologically defined life, the body would have existed in physical form and was therefore susceptible to being touched,



Translation-Kuros, 2009. soap, fragrance, 136x42.5x35cm.



Translation-Weathering Project, 2009. Installation view. Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan, Korea.

seen, and sustained in love—although such a dynamic may be hard to understand and even against humanity or society from a third-person perspective.

Shin's representation of the ancient Greek Kouros may, in like manner, be defamiliarized as Brecht would have, discarding the veil of 'art' or 'artifact.' Then, we become rather overwhelmed by the 'uncanny spatio-temporal warp' and its 'tenaciously persistent uncanny materiality' of this beautiful young man, at whose image we marvel in the exhibition space (which, in turn, is from a period that Ernst Gombrich describes as a time when ancient Greek art has reached the "great awakening"). Furthermore, Shin's Kouros instigates an even greater sense of the uncanny, being made of soap, which is soft, tender, and odoriferous (which we might also describe as being 'aromatic') as a human body rather than the solid, elegant, colorless, and odorless marble. Interestingly, it is precisely here that lies the aesthetic singularity of Shin's soap sculpture art that of representing/translating a masterpiece in the history of art in the meager material of soap. In other words, her sculptures bridge centuries or even millennia of temporal gaps and transform the ideal form (Idea) of beauty that has survived the years into muddy organic matter (the represented image). By doing so, instead of the original beauty and formative aesthetics, they pierce through the reality of secularization, visible or intangible degeneration, and varying degrees of destruction and abrasion by the absolute force of time. The resultant effect is, however, not grief or repulsion. Put otherwise, Shin's sculptures cannot be classified as sentimental or abject art. While Shin has indeed been exploring the finitude of existence and the duress of nature in her series such as *Ghost or Ruinscape*, her soap sculptures as 'translations' offer a layered representation of eternal loss and the persistence of true presence. Also, they are objectively existent objects of beauty that resist sentimentalization, designed to be appreciated and reflected upon rather than abhorred. They invite the viewers to go beyond Shin's idea of 'translation' to contemplate on life, the body, disintegration, and degeneration—even more, humanity's longstanding desire and attempt to defy the finitude of being, and the value of art that has subsequently arisen. Shin has never proposed such philosophical theses, but her following comment suggests that she has been intuitively focusing on the duress of time and the resultant change in material existence in her work:

"My first cultural translation through art goes back to the experience of watching the process of cleansing an old sculpture at the main hall of my college in London ... Emerging to reveal deep traces of time under the cleansing hands of the art conservator, the sculpture presented the value of cumulated time over the years of the stone's abrasion anew."³⁾

The quote above shows the original inspiration for Shin's representations of sculpture—copying, in particular, pieces that are of notable anthropological or art historical value—in the mundane and fragile material of soap (1998, the North Cloister at the Slade School of Fine Art, London). What is of greater note, however, is that she had thereby realized the 'value of time.' This awakening was the trigger that led Shin down the path of meta-sculpture, with the headwaters of ideal/monumental sculptures as the exterior



Translation-Julian Project, 2002. soap, dimensions variable.

source. On said path stood the museum, as the safe grave or abode of artifacts and artworks. Here, let us remember the intersection of 'museion,' which is the etymological origin of 'museum', and 'mausoleum,' which means the tomb of a powerful figure. Then, we will concede to the philosophical and museological interpretation that the art museum/museum is a cultural and artistic apparatus that allows artifacts and artworks to cohabit "here and now (modern, modo, just now, now living)"⁴⁾ despite their roots in the past.

In fact, Shin has been representing/translating not only ancient Greek art but also Goryeo celadons, porcelain jars from the Joseon dynasty, Chinese ceramics, Buddha statues, Romantic sculptures, and even the Julian effigy often seen at art academies with her signature material and technique with soap—in striking likeness. As seen in her *Painting* series, meanwhile, Shin also continues her work across the boundary between sculpture and painting. Going further, she positions herself as a "specter" of creation 'about' the art museum/museum as an institution in which we must hold absolute faith by staging an exhibition equipped with crates and even tags labeled "handle with care." Such bases and elements have come together as the warp and weft to weave out the context that undergirds Shin's solo exhibition as the face of the Coreana Museums' 20th anniversary. Put otherwise, the art museum/museum, and the artist all aspire to their own enrichment through synergetic collaboration and coexistence, shedding new light on Shin's claim to have begun "cultural translation through art" in the quote above.

3. Museum, Corpus, Meta-Museum

By definition, a museum is a space and institution that collects, researches, exhibits, and conserves tangible and intangible artifacts of the past with historical time as its basic principle. As such, the museum sees the existence of the past as the present as a historic, valuable, and legitimate state that deserves praise and respect. Objects that had once been made for specific purposes with their own functions exist in the here and now as historic artifacts, impacting not only people's sensations but also their psychic lives. The museum sets communal enjoyment and a diachronic approach, which is made possible through such temporal overlaps, distortion (in a positive sense), and material presence, as its fundamental duties. Naturally, for the museum, 'allowing for things of the past to coexist within the spatio-temporal order of the here and now' is a complex subject that should be approached from a humanistic perspective rather than as a simple matter of art management—as a humanist task that goes beyond the functional level of collection, conservation, research, and exhibition. Likewise, the art museum is also of great significance and singularity as an artistic and cultural apparatus on both temporal and material levels. This is not to say that the art museum must emulate the museum's institutional mandate of holding collections over a wide spectrum across extended periods of time. Still, the art museum also operates based on the material and physical manners of the artworks' existence, with temporal order as its identificatory foundation. The Coreana Cosmetics Museum and the Coreana Museum of Art's operations over the past two decades deserve praise in light of the aforementioned principles, duties, pursuit of value, and achievements, respectively as a museum and an art museum. It would



Making a soap sculpture at North Cloister in University College London, 1996-1998.

be impossible to discuss every aspect of this in this essay. Above all else, the Coreana Cosmetics Museum is singular in its function and cultural contribution in that it has been collecting, researching, and exhibiting historical design, attire, cosmetics products, and perfumery to present the inseparable relationship between the ‘human’ and ‘the cultural history of beauty,’ building on yet moving beyond its roots in a cosmetics company.

The Coreana Museum of Art, meanwhile, firmly established its presence by curating exhibitions on cutting-edge topics in art, keeping tabs on the seismic shifts in the ever-accelerating pace of contemporary art in the 21st century.⁵⁾ The fact that space*c has been simultaneously operating an art museum and a museum alone serves to evidence its accomplishment. Standing at the landmark point of its 20th anniversary and looking to what lies ahead, the Coreana Museum of Art/Coreana Cosmetics Museum may well aspire to advance toward a higher level in its museological vision. The first would be researching the history of art and humanity’s cultural time in a more organic manner, and the second would involve exploring the contemporary performance of art and the varied forms and materials of human life. The third may be developing the execution of such tasks into a museology that could be opened up to universal understanding instead of freezing it as an internal asset. I hereby propose these three directives, which space*c would no doubt be able to realize in the pursuit of its museological vision. On a related note, since the collaboration with Shin takes the form of her solo exhibition, we might also conceive of the Coreana Museum’s future museology in light of the following philosophical discourse.

The Latin phrase ‘*Hoc est enim corpus meum*’ means ‘this is my body,’ referring to the instantiation of Jesus’s body through bread and wine in Holy Communion. Philosopher Jean-Luc Nancy asserted that the phrase “encapsulates the entire encyclopedic corpus of science, art, and Western philosophy.” That is, the entirety of Western civilization—not only religion—has grown out of corporeal existence and faith in it as the premise. According to him, Western philosophy, science, culture, art, and knowledge could overcome our “doubt of the exterior” by endowing the “presence” of the world’s “true being” with the metaphysical element of “reality or existence.”⁶⁾ Herefrom emerge two points: The first is that Nancy’s concept of the ‘corpus/true body/encyclopedic corpus’ is the core image of a philosophy that affirms the material/organic presence, which has long been undervalued in Western idealism. The second point is that regardless of how true the presence of the body/object is, it remains at the level of doubtful exterior from the human perspective unless it is reflected on and appreciated from the human stance. In short, we must afford level acknowledgment of the world itself and our knowledge about it, art, culture, social communities, and history; hierarchical binaries are destined to be insufficient. We must not criticize the mind and the idea in favor of discourses on the body, nor must we prioritize idealism to the extent of discounting material beings. Then, wherefrom may we move forward, consolidating the body and mind, material and being, image and pure idea? I believe that the museum, along with the university, may serve as such a social apparatus. Furthermore, I am of no doubt that the Coreana Museum of Art/Cosmetics Museum will go on to write its own museology, building on

its two-decade history. The exhibition *TIME/MATERIAL: Performing Museology* in collaboration with Shin further solidifies my conviction. The soap sculpture art that Shin has been producing to date is not a theory. Nonetheless, because its object is none other than “museology itself” in terms of artistic creation, we will discover the potential of “metamuseology” in it.⁷⁾

1) Meekyoung Shin, “The Concept of Translation,” in *MEEKYOUNG SHIN: TRANSLATION* exhibition catalog (Seoul: Kukje Gallery, 2009), 6-10.

2) space*c, “About space*c,” <http://www.spacec.co.kr/company/company1>

3) Interview with Meekyoung Shin, “Translating the World on the Border,” in *Tools Magazine* (Seoul: Raw Press, 2020), 290.

4) The Latin etymology of the word ‘modern,’ which means up to date or of late, goes back to “modo” and “modernus,” which both mean “here and now.” Contemporary linguistics include “modern languages as a department of study (1821) comprised those now living (i.e., not Latin or Greek) that were held to have literary or historical importance.” <https://www.etymonline.com/word/modern>

5) Sumi Kang, *Porous Art: Performative Communication Structure and Its Social Networking of Korean Contemporary Art* (Paju: Geulhangari, 2020), 201-209.

6) Jean-Luc Nancy, *Corpus: Perspectives on Continental Philosophy*, Trans. Yeryong Kim (Seoul: Munhak Gwa Jiseongsa, 2012), 8-9.

7) For more on metamuseology, see Jan Dolák, *Museology and Its Theory* (Brno: Technical Museum in Brno, 2022), 40.

Prof. Dr. Sumi Kang is an art critic and aesthetician based in Seoul. She is an associate professor of art theory at Dongduk Women’s University in Seoul. She is also a specialist in the work of Walter Benjamin, contemporary art, art criticism, media & technology aesthetics, and public art. Her publications include *Porous Art: Performative Communication Structure and Its Social Networking of Korean Contemporary Art* (2020), *Post-Creator: Contemporary Art, Old and Now* (2019), *Ticklish Object: Korean Contemporary Art since 2000* (2017), *Aisthēsis: Thinking with Walter Benjamin’s Aesthetics* (2011). Selected academic writings: “Within and Beyond the Uncanny Valley: Human, Technology, and Art’s Contemporary Configuration” (2022), “Post-online Condition and the Paradox of Performativity: Through Derrida’s Critique on Rousseau” (2021). She was a Fulbright Mid-Career Research Grantee and Visiting Scholar at the Robotics Institute of Carnegie Mellon University in Pittsburgh, USA.

Reframing the Past

Tessa Peters

Art Critic, Independent Curator

Meekyoung Shin recreates archetypes of cultural treasures from the East and West. Her virtuoso versions of Western Classical and Neo-Classical sculpture, Eastern Buddhist figures, Korean celadons, Chinese export porcelains, and other historical artifacts, might initially appear familiar from our exposure to museum collections, but in their subtle mutations of form, surface detail and materiality they also possess uncanny characteristics.

In his 1919 essay, titled *The Uncanny*,¹⁾ Sigmund Freud analysed the causes of uncanny sensations – those that arise from instances when things with which we are familiar are suddenly rendered strange. He pointed to a number of different triggers for the phenomenon: for example, instances of repetition or doubling, and occasions when the boundary between fantasy and reality is blurred. Such traits can seed uncertainty over what might be real and authentic and what is a replica. In Shin’s replications, another catalyst for uncanniness is her use of soap, something that may only be initially gleaned from the fragrance of the artworks. An olfactory dimension is an especially potent quality for art and artifacts to possess, as smells can both assist in the recollection of earlier events and help to lay down memories for future recall. The smell of museum collections is commonly musty, a sensory signifier of age. And while materials of contemporary art are various—and as such give rise to a variety of odours—the fragrance of soap is rare among them. It is this unusual sensory encounter with her work that she notes “has the effect of dividing image and reality.” Therefore, while a spectator’s perspective on the sculptures can vacillate between understanding them as originals or copies, their medium can further undermine our confidence in what we see, thus provoking us to consider such artifacts anew.

An enduring concept in Meekyoung Shin’s work is ‘translation,’ an idea rooted in her personal experiences. When she first moved to Europe from Korea, she not only recognized gaps between her own sensibilities and those of Europeans, but also found the meanings of Western art history that she had absorbed from Korean institutions differed from the ones she was now experiencing first-hand. In addition, she recalls that, having visited the site of the Acropolis in Athens, she registered the relocated and recontextualized display of its Parthenon Frieze within London’s British Museum as an uncomfortable encounter. These kinds of experiences have led her to recognize that



Body Casting(Pose from Art History Book Plate), 2002.



Ruinscape, 2018. Installation view: Arko Art Center, Seoul, Korea.

strict cultural definitions are illusory, as all artworks inevitably undergo translation and reinterpretation as a result of where they are situated.

Mutability of meaning is also at play within the artist’s sources. For example, she refers to the forms of Classical European antiquity, as well as to the translations of these through the ambitions of Neo-Classicism in the 18th century; this is an impetus that continued in the decorative arts of the 19th and 20th centuries, and in the ornamental residues of such artistic styles today. Indeed, we are taught that history is a linear process, so that the movement from past to present is understood as a mono-directional drive of cause and effect. The artworks of Meekyoung Shin, however, challenge such a conception. This is exemplified in a series of sculptures dating from the early 2000s, based on the poses of Greco-Roman female figures. For these she employed casts of her own body, rather than drawing on museum specimens, thereby translating Western notions of the idealized body into Eastern female form. This is an idea that chimes with the Dutch artist and cultural theorist Mieke Bal’s contention that the art of the present can play an active role in remaking the past, that is to say it not only helps us to see historical events more clearly, but it can also help to reverse priorities, encouraging us to *see things differently*.

When the contextual information accompanying a museum display binds art objects too firmly to the specific social and historical conditions of an age, there is always the danger that both the agency of art and the agency of the spectator to contribute other perspectives is cancelled. Instead of promoting the value of context, Mieke Bal prefers to champion the related narrative concepts of ‘framing’ and ‘focalization’, because they have the capacity to bring greater transparency to our understanding of where an event is situated, as well as whose point of view is being received.²⁾ This can actually encourage the consideration of a range of viewpoints; for example, in literature we understand that the author and the narrator of a story can hold very different positions, and the characters of a story offer the reader different perspectives too. In relation to Bal’s insights, one might recognise that when Meekyoung Shin creates installations she imposes no limits on how the objects are understood. While she will often employ a museum-like frame, rather than limiting the spectator’s focus, invariably her intention is to conjure up an earlier vision of the museum collection—the ‘Wunderkammer’ or ‘Cabinet of Curiosities’ of the 16th to 18th centuries—with its capacity to inspire a sense of wonder and an imaginative space for the spectator to make his or her own connections and discoveries. When Shin inserts her works as interventions within existing museum collections, perceptions of similarity between the historical and contemporary can suggest an equivalence, where past and present are collapsed as if almost co-existent. In a 2018 installation titled *Ruinscape*, Shin created a fictional archaeological site where an array of geographical places, architectural styles, sculptural relics and temporal periods were intertwined in time and space. Bringing a sense of hybridity, the effect of the work was to cast doubt on orthodox histories, breaking down rather than reinforcing particular historical accounts.

Significant meaning also resides within the materials from which art and artifacts are made. The spectator knows that the original objects to which Meekyoung Shin’s

contemporary replications refer would have been created from materials associated with high art and connoisseurship, such as stone, marble, bronze, ceramic, glass and oil paint, substances all loaded with cultural significance. Her ability to convincingly imitate such a broad range of materials in soap underscores her skilfully executed twists on revered historical forms, and is nothing short of alchemy. But not only is soap a relatively cheap material, lacking in association with cultural accomplishments, it is also coded as feminine. Shin's use of soap may, therefore, be aligned to what art historian Petra Lange-Berndt identifies as a prime strategy of feminist artists – to use materials that challenge dominant social orders.³⁾

Whereas the materials Meekyoung Shin imitates are understood as lasting and durable, soap is associated with ephemerality and wearing away which, paradoxically, supports what she reveals to be its dynamic and agential character. Within the various iterations of her *Toilet Project* (2004 and ongoing), Shin has made use of soap's propensity to erode. Placing fragrant statuettes beside the basins in washrooms, she invites people to rub their hands over the forms, to create sufficient lather to cleanse their hands. Over a relatively short period, the sculptures come to look aged and worn, at which point the results of the collective actions of her anonymous collaborators are taken away to be exhibited in museums and galleries. Similarly, in *Weathering Project* (2009 and ongoing), she positions artworks outdoors, subjecting them to the elements of sun, wind, rain and snow that causes details to soften and sections to break away. More recently she has chosen to freeze these moments in time. By casting the eroded form and translating it into a material such as resin, the process of wear is not so much slowed down as permanently arrested.

For an ambitious work titled *Written in Soap: A Plinth Project* (2012) Shin created a monumental equestrian statue of the Duke of Cumberland, installing it on an original stone plinth in Cavendish Square in central London. This replaced an original sculpture that had been erected in honour of the 18th century British military leader soon after his demise, but which had been removed around a century later, by which time a more critical perspective on his career had tarnished his reputation. Over the course of a year and its changing seasons, Shin's reinstated monument of the Duke, sculpted in soap, gradually eroded, faded and cracked. For spectators in London the disintegration of the statue eloquently symbolised its actual history and the shifting meanings attached to public monuments of national heroes, as well as a broader recognition of the fragility of memory. Yet, a year later, when a replica of the statue was installed at the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea in Gwacheon, in the context of the Korea Artist Prize 2013, the different conceptual framing of the artwork and the removal of the monument from its direct historical context inevitably gave rise to other kinds of perceptions and connotations.

Sharing an affinity with Mieke Bal's semiotic analysis of art, Norman Bryson argues for the importance of a painting's frame to call attention to the fact that art objects occupy a different kind of space to other objects in the world. Indeed, the frame of the painting establishes the potential of a work of art to separate from its maker and original context,



Written in Soap: a Plinth Project, 2012.
Installation view: Cavendish Square, London, UK.



Translation-Vase Series, 2006-2013.
Installation view: Saatchi Gallery, London, UK.

and travel to different places and into different times. He writes: "The frame establishes a convention whereby art is established as semantically mobile, changing according to its later circumstances and conditions of viewing. Each later viewer brings to the work his or her specific cultural baggage, and it is through viewing codes now brought to bear on the work in its new situation that it is seen and interpreted." Meekyoung Shin's *Translation-Vase Series* (dating from 2006) conjures up impressions of highly decorative Chinese porcelains, and she has often chosen to exhibit these on top of the wooden crates in which they are shipped. The artifacts on which they are modelled were also a form of translation, being versions of Chinese imperial porcelains from the kilns of Jingdezhen, but adapted in ways that better suited the European aesthetic requirements of the 16th to 18th centuries, when such Eastern artifacts entered Western visual culture. Their packing case plinths function as framing signifiers, bearing messages and labels that denote numerous journeys. Taken together, the installation is rich in cross-cultural connotations. In comparison, vessels from Shin's *Ghost Series* (2007-2014) share similar shapes with the *Vase Series*, but are devoid of surface embellishment. Cast using a transparent soap material, they can be described as glass-like, although the word 'ghost' in the title is especially apt, because the space they seem to occupy is liminal – as if poised at the boundary of absence and presence; then and now. For a further series of vessels, titled *Petrified Time Series* (2018), Shin has used soap shapes that became distorted during the casting process to reproduce metallic relics of the past. By adding powdered metal or foil to the vessel forms and oxidizing the surfaces, she causes them to develop rich patinas, indicative of age and the weathering of time.

She has often exhibited works from the *Painting Series* (2014 and ongoing) in juxtaposition with the *Translation-Vase* and *Ghost Series*. In the case of the former, the variously ornately framed or unframed panels, carriers of art into different times and spaces, hold unfamiliar content. In place of an image, the viewer finds a mysterious substance, one that brings a strange and puzzling experience of pigment, density and depth – a sense of colour as material. If Shin's *Vase* and *Ghost Series* are understood as illusions based on real objects, then inversely her *Painting Series* can be seen as translations of a medium associated with visual illusion into emphatic form.

When the familiar is rendered strange, we are forced to negotiate uncertainty by relying on our own processes of deduction and supposition. In proposing ways in which history can be productively reframed, Meekyoung Shin offers a space in which to deconstruct and reconstitute ideas of past and present, and to consider our own temporality.

1) Sigmund Freud, *The Uncanny* (London: Penguin Modern Classics, 2003).

2) Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 3rd edition (Toronto & London: University of Toronto Press, 2009).

3) Petra Lange-Berndt, "Introduction: How to Be Complicit with Materials," in *Materiality*, ed. Petra Lange-Berndt (London & Cambridge, Mass: Whitechapel Gallery & MIT Press, 2015), 12-23.

4) Norman Bryson, "Introduction: Art and Intersubjectivity," in Mieke Bal & Norman Bryson, *Looking In: The Art of Viewing* (London & New York: Routledge, 2001), 3.



각 QR코드를 스캔하시면 해당 영상을
시청하실 수 있습니다.

Please scan each QR code to watch
the related video.



작가 인터뷰
Artist's Interview

Kor/Eng



아티스트 토크:
신미경x강수미
Artist Talk:
Meekyoung Shin
with Sumi Kang

Korean only



작가 약력 Artist's Biography

신미경 Meekyoung Shin

신미경(b.1967)은 뮤지엄의 유물 등 다양한 문화적 생산물을 일상적인 재료이자 쉽게 녹아 사라지는 속성을 지닌 비누를 이용해 번역하는 작업을 선보이며 '시간성'을 주요한 개념으로 다뤄왔습니다. 작가의 재해석을 통해 재현된 작품들은 전시 장소와 감상자의 문화적, 역사적 배경에 따라 다층적인 해석을 가능하게 합니다. 작가는 고대 유물부터 광장의 조각상까지 <트랜스레이션 시리즈>, <고스트 시리즈>, <화장실 프로젝트>, <화석화된 시간 시리즈>, <폐허풍경> 등 다양한 작품을 선보여왔으며, 최근에는 세라믹, 제스모나이트, 브론즈와 레진 등의 새로운 재료에 대한 탐구 또한 이어오고 있습니다.

주요 개인전으로는 《거석》(프린세스호프 국립도자박물관, 2021), 《엡스트랙트 매터스》(씨알컬렉티브, 2021), 《날씨》(바라캣 런던, 2019), 《오래된 미래》(우양미술관, 2018), 《사라지고도 존재하는》(아르코미술관, 2018), 《신미경 개인전》(스페이스K, 2016), 《진기한 장식장》(학고재 상하이, 2016), 《올해의 작가상 2013》(국립현대미술관 과천, 2013), 《트랜스레이션》(런던 헌치 오브 베니스 갤러리, 2011), 《트랜스레이션》(국제갤러리, 2009), 《퍼포먼스&쇼》(브리티시 뮤지엄, 2004)가 있습니다.

또한, 국립아시아문화전당(2021), 서울대학교미술관(2021), 대전시립미술관(2021), 여수국제미술제(2020), 헬싱키 아테네움 미술관(2020), 스톡홀름 국립미술관(2020), 경기도미술관(2019), 빅토리아 앤 앨버트 뮤지엄(2017), 사치갤러리(2017) 등 국내외 우수 기관의 기획전에 참여했으며, 2023년 하반기에는 미국 필라델피아 미술관에서 초대형 비누 조각상을 만드는 프로젝트를 선보일 예정입니다.

신미경은 서울대학교와 동 대학원에서 조소를 전공하고, 런던 슬레이드 미술대학과 영국 왕립예술학교 졸업 후 런던과 서울을 오가며 꾸준한 작품활동을 이어가고 있습니다. 코리아나미술관, 국립현대미술관, 삼성미술관 리움, 서울시립미술관, 네덜란드 프린세스호프 국립도자박물관, 미국 휴스턴 미술관, 영국예술위원회, 영국 브리스톨 미술관 등에 작품이 소장되어 있습니다.

Meekyoung Shin

Born in 1967, South Korea

Lives and works in London & Seoul

www.meekyoungshin.com

studiomeekyoungshin@gmail.com

EDUCATION

- 2017 M.A. in Ceramics & Glass, Royal College of Art, London, UK
1998 M.F.A. in Sculpture, Slade School of Fine Art in University College London, London, UK
1993 M.F.A. in Sculpture, Seoul National University, Seoul, S.Korea
1990 B.A. in Sculpture, Seoul National University, Seoul, S.Korea

SOLO EXHIBITIONS AND PROJECTS

- 2023 *Time/Material: Performing Museology*, Coreana Museum of Art & Coreana Cosmetics Museum, Seoul, S.Korea
2022 *Vanitas*, Art Project CO, Seoul, S.Korea
Toilet Project, Lotte Departement Store Avenuel Branch, Seoul, S.Korea
2021 *EKWC@Princessehof: Meekyoung Shin*, Princessehof National Museum of Ceramics, Leeuwarden, Netherlands
Abstract Matters, CR Collective, Seoul, S.Korea
2020 *In the Shadow of Time*, Lee-bauwens Gallery, Brussels, Belgium
2019 *Weather*, Barakat Gallery, London, UK
2018 *Ancient Future*, Wooyang Museum of Contemporary Art, Gyeongju, S.Korea
The Abyss of Time, Arko Art Center, Seoul, S.Korea
2016 *Meekyoung Shin Solo Show*, Space K, Gwacheon, S.Korea
Cabinet of Curiosities, Hakgojae Gallery, Shanghai, China
2015 *Painting Series*, Asia House, London, UK
Painting Series, Hada Contemporary, London, UK
2014 *Made in China: An Imperial Ming Vase*, Bristol Museum & Art Gallery, Bristol, UK
A Cabinet of Curiosities: Meekyoung Shin, The National Centre of Craft & Design, Lincolnshire, UK/ Belton House, Lincolnshire, UK
Toilet Project, Sketch, London, UK
2013 *Written in Soap: A Plinth Project*, Taipei MOCA, Taipei, Taiwan
Archetype: Meekyoung Shin, Sumarria Lunn Gallery, London, UK
Unfixed, Korean Cultural Centre UK, London, UK
Translation: The Epic Archive, 2013 Korea Artists Prize, MMCA, Gwacheon, S.Korea
2012 *In between Translation*, MOT/ARTS, Taipei, Taiwan
Written in Soap: A Plinth Project, Cavendish Square, London, UK
2011 *Translation*, Art Club 1563, Seoul, S.Korea
Translation, Haunch of Venison Gallery, London, UK
2009 *Translation*, Kukje Gallery, Seoul, S.Korea
Translation, Lefebvre & Fils Gallery, Paris, France
2008 *Translation*, Seoul National University Museum of Art, Seoul, S.Korea
2007 *Translation*, Mongin Art Center, Seoul, S.Korea
Translation – Moon Jar, Korean Gallery, British Museum, London, UK
2004 *Performance & Show*, British Museum, London, UK
2002 *Translation*, Tokyo Humanité Gallery, Tokyo, Japan

Translation, Sungkok Artist of Tomorrow Award, Sungkok Art Museum, Seoul, S.Korea

1995 *Shell*, Namu Gallery, Seoul, S.Korea

1994 *Meekyoung Shin*, Seokyoung Gallery, Seoul, S.Korea

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

- 2022 *Trace*, Gallery JJ, Seoul, S.Korea
The Memory of Earth, Lee-bauwens Gallery, Brussels, Belgium
2021 *5518. 8880*, CU Coventry, Coventry, UK
Sensory Garden: Night Falls, Light Fulls, Asia Culture Center, Gwangju, S.Korea
The Chronicle of Lost Time, Seoul National University Museum of Art, Seoul, S.Korea
Loss, Everything that Happened to Me, Daejeon Museum of Art, Daejeon, S.Korea
Emotional Material, Lee-bauwens Gallery, Brussels, Belgium
2020 *Korean Eye 2020: Creativity and Daydream*, State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russia / Saatchi Gallery, London, UK
Say the Unsayable: 10th Yeosu International Art Festival, Yeosu Expo, Yeosu, S.Korea
Unbreakable: Women in Glass, Fondazione Berengo Art Space, Venice, Italy
Inspiration-Iconic Works, Nationalmuseum, Stockholm, Sweden
2019 *START x Roland Mouret*, Saatchi Gallery, London, UK
Pick Me, Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan, S.Korea
King Sejong and Music, Chiwhapyeong, Presidential Archives, Sejong, S.Korea
Age of Classics!, Le Musee Saint-Raymond, Toulouse, France
2018 *Material*, Cob gallery, London, UK
2017 *In Motion: Ceramic Reflections in Contemporary Art*, Princessehof National Museum of Ceramics, Leeuwarden, Netherlands
Korean Eye: Perceptual Trace, Saatchi Gallery, London, UK
Korean's Spirit, Artvera's Contemporary, Geneva, Switzerland
Korea Contemporary Ceramic, Victoria & Albert Museum, London, UK
2016 *Club Monster*, Asia Culture Center, Gwangju, S.Korea
Changwon Sculpture Biennale, Sungsan Art Hall, Changwon, S.Korea
As the Moon Waxes and Wanes, MMCA Gwacheon 30 years 1986-2016, MMCA, Gwacheon, S.Korea
La Terre, Le Feu, L'esprit, Grand Palais, Paris, France
Please Return to Busan Port, Vestfossen Kunstlaboratorium, Vestfossen, Norway
Céramique Contemporaine Coréenne, Bernardaud Foundation, Limoges, France
Korea Tomorrow, Sungkok Art Museum, Seoul, S.Korea

- 2015 *Rain Doesn't Fall for Nothing*, Kingston College Art & Design, Kingston, UK
'Have a Good Day, Mr. Kim!', Michael-Horbach Foundation, Cologne, Germany
Probühne 7, Museen Dahlem, Berlin, Germany
How to Construct a Time Machine, MK Gallery, Milton Keynes, UK
Prudential Eye Awards, ArtScience Museum, Singapore
2013 *Everyday Life*, Asian Art Biennale, National Taiwan Museum of Fine Art, Taichung, Taiwan
Art for Not Making, Summaria Lunn Gallery, London, UK
Glassstress 2013 White Light/White Heat, Palazzo Cavalli-Franchetti & Berengo Centre for Contemporary Art and Glass, Venice, Italy
Couriers of Taste, Dason House, Bexley Heritage Trust, Kent, UK
DNA, Daegu Art Museum, Daegu, S.Korea
2012 *Fabricated Object*, Sumarria Lunn Gallery, London, UK
Recasting the Gods, Sumarria Lunn Gallery, London, UK
Korean Eye 2012, Saatchi Gallery, London, UK
The Diverse Spectrum: 600 years of Korean Ceramics, MASP, São Paulo, Brazil
Synopticon-Contemporary Chinoiserie, Plymouth Museum/Saltram House, Plymouth, UK
Korean Eye: Material and Energy, Fairmont Bab Al Bahr Hotel, Abu Dhabi, UAE
Ceramic Commune, Art Sonje Center, Seoul, S.Korea
Material Matter, East Wing X, Courtauld Institute, London, UK
As Small As a World and Large as Alone, Gallery Hyundai, Seoul, S.Korea
2011 *Korean Eye: Material and Energy*, Museum of Art and Design, New York, US
NyLon, Korean Culture Centre UK, London, UK/ Korean Cultural Center New York, New York, US
Seekers of the Future of Memories, Gana Art Gallery, Seoul, S.Korea
Poetry in Clay: Korean Buncheong Ceramics from Leeum, Samsung Museum of Art, Asian Art Museum, San Francisco, US
Art to Wear, Plateau Samsung Museum of Art, Seoul, S.Korea
Mr. Rabbit in Art World, Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan, S.Korea
TRA: Edge of Becoming, Palazzo Fortuny, Venice, Italy
Convergence, OCI Museum of Art, Seoul, S.Korea
38°N Snow South: Korean Contemporary Art, Charlotte Lund Gallery, Stockholm, Sweden
2010 *Memories from the Past*, Leeum Museum of Art, Seoul, S.Korea
Korean Eye: Fantastic Ordinary, Saatchi Gallery, London, UK
Present from the Past, Korean Cultural Centre UK, London, UK
Moon is the Oldest Clock, MMCA Deoksugung, Seoul, S.Korea
The Alchemists, Edel Assanti Project Space, London, UK

- 2009 *Art & Synesthesia*, Seoul Museum of Art, Seoul, S.Korea
2008 *Art n Play*, Hangaram Museum, Seoul, S.Korea
3rd Nanjing Triennial, Nanjing Museum, Nanjing, China
Art in Action, Waterperry House, Oxfordshire, UK
Meme Trackers, Song Zhuang Art Center, Beijing, China
Good Morning, Mr. Namjun Paik, Korean Cultural Centre London, London, UK
33 Sungkok Awardees, Sungkok Art Museum, Seoul, S.Korea
2007 *Beauty, Desire and Evanescence*, Space DA, Beijing, China
Soft Power, Korea Foundation, W Hotel, Seoul, S.Korea
Particules Libres, Nouvelle Génération d'Artistes Coréens en Europe, Cité Internationale des Arts, Paris, France
2006 *Looking through Glass*, Asia House, London, UK
Softness, Seoul Olympic Museum of Art, Seoul, S.Korea
On, Cover Up, London, UK
Wunderkammer-Artificial Kingdom, The Collection, Lincolnshire, UK
2005 *Twenty-One: New Work by Student*, Slade School of Fine Art, London, UK
Telltale, Ewha Art Center, Seoul, S.Korea
2004 *Gwangju Biennale-Korea Express*, Education & PR Hall in Joongoe Park, Gwangju, S.Korea
Do Again!, Insa Art Center, Seoul, S.Korea
2003 *Chemical Art*, Gallery Sagan, Seoul, S.Korea
2002 *Eleven & Eleven-Korea Japan Contemporary Art 2002*, Sungkok Art Museum, Seoul, S.Korea
2001 *Alchemy*, Sungkok Art Museum, Seoul, S.Korea
Detached House, British Embassy, Seoul, S.Korea
The 5th Moran Sculpture Grand Prix, Moran Museum of Art, Namyangju, S.Korea
The 5th Galerie BHAK Contest of the Young & Remarkable Artist, Galerie BHAK, Seoul, S.Korea
Soft Outside/Solid Inside-Softness Crossing Over Solidness, POSCO Art Museum, Seoul, S.Korea
1999 *Fin de Siècle*, Riverside Studios Gallery, London, UK
1998 *Addressing the Century-100 Years of Art & Fashion*, Hayward Gallery, London, UK
Summer Show, Slade School of Fine Art, University College London, London, UK
1997 *Korean Young Artist in London*, Sackville Gallery, London, UK
All Changes, Harvey Nichols Department Store (Show Window), London, UK
1994 *The Korean Variation and Aim*, Seokyoung Gallery, Seoul, S.Korea
The Woman & Reality, 21C Gallery, Seoul, S.Korea
1993 *Namu Academy*, Namu Gallery, Seoul, S.Korea
1992 *The Korean Variation and Aim*, Dukwon Gallery, Seoul, S.Korea
1990 *The 3rd Space*, The 3rd Gallery, Seoul, S.Korea

GRANTS & AWARDS

- 2023, 2021, 2016
Seoul Foundation for Arts and Culture, Seoul, S.Korea
- 2019, 2017, 2012
Arts Council Korea Fund, Arko, Seoul, S.Korea
- 2015
Prudential Eye Awards, Best Emerging Artist Using Sculpture, Singapore
Research & Development Fund, Arts Council England, London, UK
- 2012
GFA, Arts Council England, London, UK
- 2001
The 5th Galerie BHAK Contest of Young & Remarkable Artist, Galerie BAHK, Seoul, S.Korea
- 1998
ACAVA 'First Base' Studio Award, ACAA London, UK
- 1995
Namu Academy Competition, Namu Gallery, Seoul, S.Korea
- 1994
Contemporary Sculpture Competition, Seoul Press Center, Seoul, S.Korea
- 1993
Korean Grand Annual Competition, Seoul, S.Korea

COMMISSION WORKS

- 2014
Bristol Museum & Art Gallery, Bristol, UK
- 2009
Yongsan-gu Office, Seoul, S.Korea
- 1999
Margaret Powell Foundation, Milton Keynes, UK

ATTENDED RESIDENCE PROGRAMS

- 2021, 2019
Sundaymorning@EKWC, the European Ceramic Workcentre, Oisterwijk, Netherlands
- 2009
Gyeonggi Creation Center, Ansan, S.Korea
- 2004
West Dean College, West Sussex, UK
- 2002-3
Ssamzie Space Studio Residency, Seoul, S.Korea

COLLECTIONS

- Coreana Museum of Art, Seoul, S.Korea
National Museum of Modern and Contemporary Art, S.Korea
Leeum Museum of Art, Seoul, S.Korea
Houston Art Museum, Houston, US
Seoul National University Museum of Art, Seoul, S.Korea
Painting Studio, Tokyo, Japan
Yongsan-gu Office, Seoul, S.Korea
Mongin Art Center, Seoul, S.Korea
Seoul Museum of Art, Seoul, S.Korea
British Art Council, London, UK
Bristol Museum & Art Gallery, Bristol, UK
Princessehof National Museum of Ceramics, Leeuwarden, Netherlands
Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan, S.Korea
Suwon Museum of Art, Suwon, S.Korea

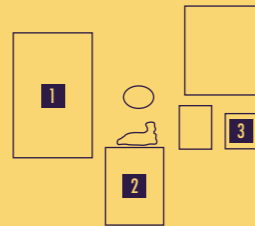
도판 목록 List of Illustrations

- | | | | |
|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| p.31-33 | Large Painting Series 004
2023
soap, frame, pigment, colourance, fragrance
201x160x5cm | p.62-65 | Weathering Project/Toilet Project: Bronze
2023
patinated bronze
dimensions variable |
| p.35-37 | Large Painting Series 005
2023
soap, frame, pigment, colourance, fragrance
201x160x5cm | p.66 | Weathering Project: Bronze 004
2023
patinated bronze
19x28x27cm |
| p.39-41 | Large Painting Series 003
2023
soap, frame, pigment, colourance, fragrance
201x160x5cm | p.67 | Toilet Project: Bronze 001 (left)
2023
patinated bronze
13x10x10cm |
| p.43-45 | Large Painting Series 001
2023
soap, frame, pigment, colourance, fragrance
201x160x5cm | | Toilet Project: Bronze 002 (right)
2023
patinated bronze
18x13x8cm |
| p.47-49 | Large Painting Series 002
2023
soap, frame, pigment, colourance, fragrance
201x160x5cm | p.68 | Weathering Project: Bronze 009
2023
patinated bronze
62x35x36cm |
| p.50-51 | Weathering Project: Resin
2023
painted resin
dimensions variable | p.69 | Weathering Project: Bronze 006
2023
patinated bronze
13x35x26cm |
| p.53 | Weathering Project: Resin 009-1
2023
painted resin
62x35x36cm | p.70 | Weathering Project/Toilet Project: Bronze
2023
patinated bronze
dimensions variable |
| p.54 | Weathering Project: Resin 004-1
2023
painted resin
19x28x27cm | p.71 | Weathering Project: Bronze 006
2023
patinated bronze
43x34x26cm |
| p.56-57 | Weathering Project: Resin
2023
painted resin
dimensions variable | p.74-77 | Toilet Project
2022-2023
soap, colourance, fragrance
dimensions variable |
| p.59 | Weathering Project: Resin 001
2023
painted resin
66x42x38cm | p.79 | Toilet Project 22-001
2022-2023
soap, fragrance
42x17x15.5cm |

- p.81 **Toilet Project**
2022-2023
soap, colourance, fragrance
dimensions variable
- p.82-85 **Toilet Project 23-001**
2023
soap, fragrance
65x34x24cm
- p.86-87 **Toilet Project 23-002**
2023
soap, fragrance
41x22x17.5cm
- p.89 **Toilet Project 23-003**
2023
soap, fragrance
41x22x17.5cm
- p.90-91 **Toilet Project**
2011
soap, fragrance
21x12x12cm
- p.92-93 **Weathering Project 23-001**
2023
soap, fragrance
65x34x24cm
- p.95 **Romantic Sculpture Series 016**
2023
soap, fragrance
24.5x15x9cm
- p.97-99 **Painting Series: Relief**
2023
soap, frame, fragrance
64x55x8cm
- p.100-101 **Romantic Sculpture Series**
2023
soap, colourance, fragrance
dimensions variable
- p.103 **Romantic Sculpture Series 014**
2023
soap, colourance, fragrance
48x20x14cm

- p.105 **Romantic Sculpture Series 003**
2023
soap, colourance, fragrance
58x24x22cm
- p.106-107 **Romantic Sculpture Series**
2023
soap, colourance, fragrance
dimensions variable

p.110

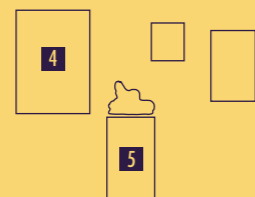


- 1 Edgar Meyer
Woman with Palette
1892
oil on canvas
134x77cm
Collection of the Coreana Museum of Art

- 2 Claude Michel
Reclining Nymph
1782
marble
26x42x23cm
Collection of the Coreana Museum of Art

- 3 Unknown Artist
The Beauty
unknown date
oil on canvas
24.5x15cm
Collection of the Coreana Museum of Art

p.111



p.117

- 4 Unknown Artist
Susanna at the Bath
(Replica, Jean-Baptiste Santerre)
18C
oil on canvas
106x88cm
Collection of the Coreana Museum of Art

- 5 Ferdinand Faivre
The Cat Transformed into a Woman
1908
marble
29x57x27cm
Collection of the Coreana Museum of Art

- Arman
Naissance Rose
2002
bronze with green patina, daum glass
72x45x38cm
Collection of the Coreana Museum of Art

- p.119 **Painting Series 23027**
2023
soap, frame, colourance, fragrance, varnish
38.5x 44.3x11cm

- p.120 **Painting Series #6**
2014
soap, frame, pigment, fragrance
80.5x65.5x6.5cm

- p.123 **Painting Series 23025**
2023
soap, frame, colourance, fragrance, varnish
44.5x50x8.5cm

- p.125 **Painting Series 23010**
2023
soap, frame, colourance, fragrance, varnish
36.3x41.3x6cm

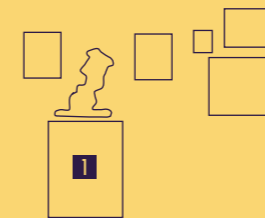
- p.126-127 **Painting Series**
2014-2023
soap, frame, pigment, colourance, fragrance,
varnish
dimensions variable

- p.128 **Painting Series #14**
2014
soap, frame, pigment, fragrance
68x58x5.5cm

- p.129 **Painting Series #52**
2014
soap, frame, pigment, fragrance
66x50.5x10cm

- p.131 **Painting Series 23002**
2023
soap, frame, colourance, fragrance, varnish
97x75x13cm

p.132-133



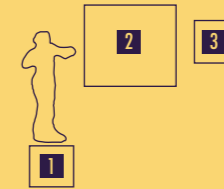
- 1 Salvador Dali
Space Venus
1984
bronze with green and gold patina
63x32x35cm
Collection of the Coreana Museum of Art

- p.134 Unknown Artist (left)
Portrait of a Woman Holding a Bird
unknown date
oil on canvas
95x72cm
Collection of the Coreana Museum of Art

- Adolf Cipriani (middle)
The Beauty
20C
marble
43x36x23cm
Collection of the Coreana Museum of Art

- p.136-137 **Painting Series 23029**
2023
soap, frame, colourance, fragrance, vanish
76.5x105.3x7cm

p.139



- 1 Charles Gauthier (left)
The Morning
1890
marble
113x50x40cm
Collection of the Coreana Museum of Art

- 2 Marie D'Epinay (middle)
A Woman Looking at Flowers
19C-20C
oil on canvas
71.5x90cm
Collection of the Coreana Museum of Art

- 3 Unknown Artist (right)
Morning Toilet
(Replica, Jean-Frédéric Schall)
18C
oil on canvas
34x25.5cm
Collection of the Coreana Museum of Art

- p.141 **Painting Series 23030**
2023
soap, frame, colourance, fragrance, varnish
44x54.5x6.5cm

- p.142-143 **Painting Series #21, detail**
2014
soap, frame, pigment, fragrance
73x81.5x7.5cm

- p.147,149 **Translation-Italica by Antonio Canova**
2002 (Restored in 2023)
soap, stainless steel amateur
155x60x45cm

- p.150-151 **Translation-Greek**
1998
soap, varnish
178x44.5x30cm
(including pedestal: 42.5x33.5x30cm)

- p.158-159 **Bronze Mirror** (left wall)
Goryeo Dynasty – Joseon Dynasty
bronze
dimensions variable
Collection of the Coreana Cosmetics Museum

- Petrified Time Series** (middle-right wall)
2018
soap, silver or copper leaf, fragrance, varnish
dimensions variable

- p.160-163 **Petrified Time Series**
2018
soap, silver or copper leaf, fragrance, varnish
dimensions variable

- p.165 **A Petrified Time 008** (left)
2018
soap, copper leaf, fragrance, varnish
36x28x28cm

- A Petrified Time 023** (right)
2018
soap, copper leaf, fragrance, varnish
31.5x18x18cm

- p.169-177 **Ghost Series**
2007-2014
soap, colourance, fragrance, varnish
dimensions variable

스페이스 씨 개관 20주년 기획초대전

시간/물질: 생동하는 뮤지엄

신미경

2023. 3. 2 – 6. 10

코리안미술관 & 코리안 화장품박물관

관장	유상옥, 유승희
총괄	유승희
전시기획·진행	서지은_책임 큐레이터 심연정_큐레이터 조미영_큐레토리얼 어시스턴트
진행지원	김민정_코리안 화장품박물관 책임 학예연구사 최소연_큐레토리얼 어시스턴트
오디오 가이드	유제희_전시해설사 / 큐피커
공간 디자인	프랩서울
공간조성	스페이스 다울
작품운송·설치	아트인 파인아트
주최·주관	코리안미술관
협력	코리안 화장품박물관
후원	(주)코리안화장품, 서울특별시, 서울문화재단 2023 예술창작활동지원사업 선정 프로젝트

출판	
글	서지은, 강수미, 테사 피터스
번역	신혜린, 전민지
그래픽 디자인	강구룡
사진·영상	아인아
인쇄	청산인쇄
발행일	2023년 4월 17일
발행처	코리안미술관

이 책에 수록된 도판 및 글의 저작권은 해당 작가와 코리안미술관에 있습니다. 도판과 텍스트를 사용하시려면 미리 저작권자의 사용 허가를 받으시기 바랍니다.

©코리안미술관, 2023

ISBN 979-11-976353-1-1 (93650)

space*c 20th Anniversary Exhibition

TIME/MATERIAL: *Performing Museology*

Meekyoung Shin

2023. 3. 2 – 6. 10

Coreana Museum of Art & Coreana Cosmetics Museum

Directors	Sang Ok Yu, Seung Hee Yu
Supervisor	Seung Hee Yu
Curatorial Team	Jieun Seo_Chief Curator Yunjung Shim_Curator Miyeong Cho_Curatorial Assistant
Organizing Support	Minjung Kim_Chief Curator, Coreana Cosmetics Museum Soyeon Choi_Curatorial Assistant
Audio Guide	Jae Hee Yoo_Docent / Qpicker
Space Design	PROP SEOUL
Space Construction	Spacedawol
Transportation & Installation	ARTIN Fine Arts
Organized by	Coreana Museum of Art
Cooperated with	Coreana Cosmetics Museum
Supported by	Coreana Cosmetics Co., Ltd Seoul Metropolitan Government Seoul Foundation of Arts and Culture

PUBLICATION	
Contributors	Jieun Seo, Sumi Kang, Tessa Peters
Translators	Haerin Shin, Minji Chun
Graphic Design	Goo Ryong Kang
Photography & Filming	Ahina
Printed by	Chung San
Publication Date	April 17th, 2023
Publisher	Coreana Museum of Art

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any manner without the prior written permission from the copyright holders.

©2023 Coreana Museum of Art

ISBN 979-11-976353-1-1 (93650)



코리아나미술관 | **space*c**
Coreana Museum of Art

값 18,000 원

93650



9 791197 635311

ISBN 979-11-976353-1-1

