

**Edmund de Waal, U.K.**

Professor of ceramics, University of Westminster, London

## Critique | Dream of Africa: Context and Critique

This is the most substantial exhibition to date of the work of Shin Sang-Ho, and so it gives us a chance to evaluate and to contextualise his work. In the last thirty years it has become clear that his work has been developing into the most fiercely ambitious body of work of any Korean ceramic artist. From his radical re-interpretation of Punchong wares in the 1970's and early 1980's to his current architectural and sculptural works that we see in this exhibition, it has become widely acknowledged that his work, however grounded in particular traditions, is completely international in its outlook and in its reach.

However his work has not been adequately presented within the critical and contextual framework that allows us to see how it is positioned within the larger currents of international twentieth century art. So what is the critical context in which we should see the art of Shin Sang-Ho? In particular how should we understand his Dream of Africa series, conceived of after his extensive travels in Africa, and made between 2000 and 2006.

I think that there are three loci, three places, that help us to see his achievement. They are scale (how the artist understands his work in relationship to human scale), encounter (how the artist understands his work in relation to the experience of another culture) and lastly dialogue, (how the artist understands his work in relation to the particularity of his own culture.)

The first loci in which to consider his work is scale. Scale is not to be confused with size. There are artists who make very large works which still seem diminutive, just as there are very small works of art that seem to displace considerably more energy than their size might suggest. What is interesting about the way in which Shin Sang-Ho deals with scale is that he is fascinated by the ways in which we can move around and through his work.

His work demands to be experienced rather than just seen, experienced by the whole of someone rather than just the hand that experiences a domestic vessel. That is to say, he is interested in the somatic-or bodily-relationship that we can have with his sculpture.

And that necessitates the sculpture both being large in scale (they can tower over any body) or made in such breathtaking numbers that we cannot take them all in one easy glance, cannot move round them or through them, in a simple way. In his Dream of Africa works there are different groupings of figures, ram or horse or bird or a strange abstracted figure in which the components of head, neck and feet have been reduced to their most abstract, either placed in groups that stand on the ground-or raised on stands so that they confront us at chest height. They are sentinels: they act as watching figures, scrutinising us.

Some are even called 'totem' to signify their relationship with the essential and the archaic. For what their scale enacts is their 'dream' of beginnings: these figures not only have considerable scale in themselves and in relation to each other, they also connect to the most elemental places where art begins.

Clay is inexhaustible stuff. It is cheap. It has little value in the hierarchy of materials: it is demotic, basic, primal. It is earth- Ka: C'est sa terre'. As earth it is universal but also particular: it comes out of territory, land, place. To work with it is to make something out of nothing. It is an act of creation: 'God gave man a little bit of mud' in Gauguin's words.

The act of creation can be no more than a couple of squeezes of clay by a hand and two sharp indentations for eyes as in the figures made for Antony Gormley's Field. This is using clay to record the passage of one moment of one person through the world.

The use of clay to sketch or to mark in an abbreviated way the flux of feeling, is part of this map of the unexpected.

But it is also possible to work with clay on a totally different scale. It can become an environment, taking not moments but months to make. The context in which we can understand the scale of Shin Sang-Ho's art is one in which clay has been used to connect the viewer to a renewed sense of the earth. I am reminded of the powerful example of the wall of clay that the American-Japanese sculptor Isamu Noguchi constructed in his house in Kamakura in Japan in the early 1950s. This wall is a long stretch of compacted clay, scraped back, and with hollowed niches; one for the hearth and one for a haniwa, an archaic head from the prehistoric Jomon period. Noguchi's sculptures sit nearby.

With Noguchi's wall we see not the small intimate gestures normally associated with ceramics, but a larger physicality - try beating out a mass of clay and you'll see what is involved. The idea of a wall of clay recurred in John Mason's Grey Wall of 1960, and can be seen in the contemporary work of Andy Goldsworthy in Britain.

Dream of Africa is an installation that like these clay walls uses clay to create a home, a stage, a medium, and a landscape. The wall of clay is also a cave, a return to first principles. It links the artist with the iconic places where art 'began', the Prehistoric caves of Lascaux and Altimira. The ceramic work of Joan Miro was created partly in response to his profound experience of the caves of Altimira. And he placed his ceramic sculpture outside his Catalan studio to see how it worked alongside the surrounding boulders. It was as if there was a correspondence to be tested between these ceramics and the geology which informed them. His monumental work in clay, Portique, is an archaic gateway; its scale demands that it stand comparison with prehistory.

This sense of the challenge of the beginnings of art-the challenge of the totem- reveals itself in the tough physicality of this way of working at scale. Part of the context in which we should place the work of Shin Sang-Ho is that of other artists who used scale to return us to the genesis of making art. For instance it is apparent in Lucio Fontana's Natura series in which he created an interior space by pushing a long pole deep into a large mass of clay.

Eduardo Chillida's solid ceramic forms are sheer mass. And the series of monumental works made by the American potter Peter Voulkos were titled precisely to evoke a relationship with vast landscapes - 5000 Feet (1958), Little Big Horn (1959), Camelback Mountain (1959), Gallas Rock (1961). The scale of these 'confirms our sense that something big has actually happened in the art of our time' as the critic EC Goosens wrote in 1958 of Abstract Expressionism. This is clay as challenge.

To sum up, it is possible to make an equation between monumental ceramic objects-Shin Sang-Ho's Dream of Africa installation, Gormley's Field, Noguchi's ceramic sculpture, Mason's wall, Voulkos' sculpture, Miro's Portique, and the idea of a return to the beginnings of art in landscape. For Miro this was the Prehistoric caves he knew from Catalonia, for Voulkos it was the landscapes of the Mid West of America, for Noguchi it was the broken sculptures from the Jomon period of Japan and for Shin Sang-Ho it was the Dream of Africa.

In all these cases scale is integral in liberating the artist into a more direct relationship with the earth.

Our second loci is that of 'encounter', how the artist understands his connection to another culture. This is the act of the artist as ethnographer, the person who manages to see into another culture, see both the strangeness and the familiarity of another life.

I remember on a visit to his compound of studio, offices and workshops seeing a great British Encyclopedia from the 19th century in many volumes. It is one of those series of books that seem to encompass all knowledge of a culture-history, ritual, nature included. In his studios the walls are covered with European vernacular tools, in his house there is a superb collection of African artefacts. All this suggests his passionate ethnographic tendency: both his immersion in the 'otherness' of other cultures and his sense of kinship with them.

To collect images, tools and artefacts is revealing of the intensity of this: it goes well beyond aesthetic styling. It is a serious attempt to understand and internalise other cultures.

The context for this lies historically in the early part of the 20th century in the encounters between the cultures of Africa and Oceania and European artists. These encounters, by the Fauves, Die Brücke and by Picasso and the other pioneers of Cubism, are partly about the adoption of the mannerisms of alternative artistic practices. But more crucially it was the discovery that art-and artefacts-could be spontaneous, visceral and violent. These objects seemed to possess an energy that was lacking in the more refined cultures of the West.

They had something that Noguchi, defined as 'an essence of sculpture.....we may bump into it, bleed from its rough surface, or delineate its contours with our fingers'. When we read the words of Emil Nolde on his encounter with African art we hear the excitement of an artist discovering that art does not have to be safe. Indeed it can be unsafe. The idea of African or Oceanic art revealing the essential nature of art is fascinating.

Shin Sang-Ho calls his series 'Dream of Africa'. What happens in dreams? What happens in this Dream? In dreams we often see into the essence of reality-we see through the surface clutter of our everyday existence and encounter the underlying narratives of our lives, fears and aspirations. In dreams things are slightly different than in our waking lives. In this Dream we don't encounter the surface imagery of African life, we do not see African artefacts turned into clay. We don't see the African masks turning into Picasso's *Damoiselles D'Avignon*. We do not see African imagery lying on the surface of Shin Sang-Ho's sculpture.

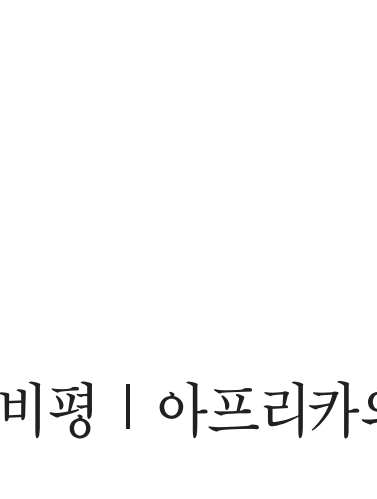
Rather we see his return to the earth, a return to beginnings, to the place where culture begins. We see his Dream of return. And we see his location of 'the essence of sculpture' in Africa, the abstracted, essential nature of what sculpture can mean. It is animist, the inhabitation of another kind of body by another kind of spirit. This of course is an act that lies at the very heart of any art practice: it is the act of poesis, of creating life outside oneself.

In Dream of Africa some of the figures have the characteristic white and olive grey glazes that are associated with Choson ceramics. In these pieces there are flashes of indigo or red pigmentation around the eyes and horns. The effect is to give the impression that these are archaic-that their patina is worn away, that they have been totems in the past. Other pieces, by contrast, are glazed in the deep rich colours of red, yellow, green or purple. They have the sense of being newly revitalized. This is one of the triumphs of this body of work: they are paintings and they are sculpture. He has developed this side of his practice in his Fired Paintings series in which multiple panels of fired ceramic are built up into monumental architectural works. These work both as huge and impressive architectural statements-the exterior of the Clayarch Gimhae Museum for instance-and as smaller more immersive moments. It is reminiscent of the rhythmical repetitions that we find in the mark making of the Abstract Expressionists of course-but more Barnett Newman or Richard Diebenkorn.

Many of these figures reveal their structures: they are abstracted versions of the interiority of the figure. They are, in fact, abstracted from dreams, something that Noguchi hinted at when he wrote about his own sculpture that 'Abstractions themselves are rooted in associations as potent as anatomy.' In Shin Sang-Ho's Dream of Africa art comes into being, dream figures and landscapes and symbols change and become 'other'. It reminds me of Miro's strong connection for Neolithic art, where organs and limbs interchange, and for children's art where objects recede in and out of focus in the picture plane. In Dream of Africa we see a world inhabited by spirit, a world of essential beings, a world of power, beauty and terror.

Clay becomes ceramic when it is fired. When clay is still in its raw state it can be broken down, mixed with water, reconstituted: objects can be made and remade indefinitely. Its plasticity is almost dangerous, it allows for revision and effacement. It has little resistance in comparison with wood or stone. Every touch is present but contingent. As the British sculptor Tony Cragg has said of this transparency of expression possible with clay 'I move, it moves'. After firing clay becomes other: it can be broken, chipped, made fragmentary, but it cannot return to its primal state. It is now unalterable, holding a record of the movements that made it: it is, as Lucio Fontana wrote, 'Terramotata ma ferme': 'earthquaked but motionless'. Clay and ceramic are polarised states of being, motion and stasis.

And it is this pair of polarities, artist and material, the movement of making and the hardness of the object that lie at the heart of Shin Sang-Ho's work. This is the third loci, the third place where we can contextualise his art. For we can now see that Shin Sang-Ho has done what Yagi Kazuo did in Japan and Peter Voulkos did in America. He has redefined the territory in which those around him can operate by working on a truly ambitious scale and in bringing alive the ways in which we understand, internalise and dream about the essential origins of culture.



**Edmund de Waal, U.K.I** 에드먼드 드왈

Professor of ceramics, University of Westminster, London

## 비평 | 아프리카의 꿈, 그 맥락과 비평

이번 전시는 지금까지 신상호가 보여준 예술세계의 위치를 가능하고 맥락화 할 수 있는 기회를 제공할 가장 중요한 전시가 될 것이다. 그가 지난 30여년동안 한국의 어느 도예가 보다는 매우 치열하게 의욕적인 다작(多作)을 전개해 왔음은 틀림없는 사실이다.

1970년대와 80년대 초까지 이어진 분청사기에 대한 자신만의 혁신적인 재해석으로부터, 이번 전시에서 볼 수 있는 최근의 건축적이고 조각적인 작업에 이르기까지, 그의 작업은 부분적으로 전통에 뿌리를 두면서도 그 모습과 영역이 충분히 국제적이라는 점에서 널리 알려져 왔다. 그러나 그의 작업이 더 넓은 20세기 국제미술의 흐름 안 어디에 위치하는가를 보여주는 적절한 비평과 맥락의 틀은 부재한 채 소개되어 왔다. 그렇다면 신상호의 작품을 이해할만한 비평적 맥락은 무엇일까? 특히 아프리카의 곳곳을 여행하며 잉태되어 2000년부터 2006년 사이에 제작된 그의 〈아프리카의 꿈〉 연작을 우리는 어떻게 이해해야 할까?

그가 성취한 예술세계는 세 궤적(軌跡), 즉, 세 지점을 통해 조망 될 수 있으리라 본다. 그것은 먼저, 스케일(인체의 비례에 근거해 작품을 이해하는 방법), 조우(遭遇)다른 문화에 대한 경험과 관련해 작품을 이해하는 방법, 그리고 마지막으로 대화(자신이 속한 문화의 특수성 안에서 작품을 이해하는 방법)이다.

우리가 살펴 볼 첫번째 궤적은 작품의 스케일이다. 여기서 스케일(scale)과 크기(size)를 혼동해서는 안될 것이다. 우리 주변에는 여전히 자그마해 보이는 대형작품을 만드는 작가가 있는가 하면, 작은 크기가 제시하는 것보다 훨씬 더 많은 에너지를 느끼게 하는 소규모의 작품이 있곤 한다. 신상호가 스케일을 다루는 방법이 흥미로운 점은, 보는 이가 작품 주위에서, 혹은 그것을 통과해 돌아다닐 수 있다는 것에 그가 매료되어 있다는 것이다. 그의 작품은 보여지기보다는 경험되길 요구하고, 그저 손을 뻗어 그릇을 만지는 정도가 아니라 관람자의 총체가 작품을 경험하길 바란다. 다시 말하면 그는 우리가 조각작품과 맺을 수 있는 신체적 관계에 관심이 있는 것이다. 그러기 위해서는 규모가 큰 조각이나 (인체보다 크도록), 한번에 전부를 볼 수 없을 정도의, 또 그 주변에서 돌아다니거나 작품 사이를 통과하기에 쉽지 않을 정도의 많은 숫자로 된 작품을 필요로 한다. 그의 작품 〈아프리카의 꿈〉에는 몇 가지로 분류된 형상들이 있다. 숫양, 말, 새 혹은 낮설게 단순화된 형상의 머리카락, 발 부분이 매우 추상적인 형태로까지 변형되어, 무리 지어 바닥 위에 설치되거나 보는 이의 가슴 높이에서 마주할 수 있도록 좌대 위에 설치되어 있다. 그들은 우리를 유심히 바라보며 경계하는 파수꾼들이다. 어느 작품들은 그 본질과 고대와의 관계를 의미하는 〈토템〉이라는 제목을 갖기도 했다. 작품의 스케일이 뜻하는 것이 시작의 '꿈' 이기 때문이다. 이 형상들은 서로에 견주어 볼 때 상당한 스케일을 가질 뿐 아니라, 예술이 시작되는 가장 근원적인 지점(place)을 암시한다.

흙은 무궁무진한 재료이다. 값도 싸다. 재료의 위계에서 그다지 높지 않게 평가되지 못한다. 흙은 일상적이며 기초적이지 원시적인 재료이다. 그것은 대지, Ka: C' est sa terre, 조물주 흙인 것이다. 흙은 보편적인 동시에 특유한 것이다. 어느 특정 지역, 대지, 혹은 장소에서 나오기 때문이다. 흙으로 작업을 한다는 것은 무(無)에서 무엇인가를 만들어내는 것과 같다. 창조의 행위인 것이다. 고갱의 말처럼 '하나님은 인간에게 약간의 진흙을 주셨다.' 창조의 행위란 안토니 고풀리가 만든 〈필드〉의 형상처럼 그저 손으로 몇 번 짚었다 놓은 덩어리에 날카롭게 베인 자국 두개로 눈을 만드는 것에 불과 할는지 모른다. 세상을 지나는 한 사람의 한 순간의 여정을 기록하는데 흙이 사용되는 것이다. 또한 감정의 범람에 대한 흔적을 간략하게 남기고 스케치 하는데 흙을 사용하는 것은, 예측할 수 없는 삶의 지형도의 한 부분인 것이다.

한편, 흙으로 완전히 다른 규모의 작품을 만드는 것 또한 가능하다. 순간순간이 아닌 몇 달이 걸리는 제작시간 때문에 흙은 곧 환경이 된다. 대지에 대한 새로운 감각으로 보는 이를 이끌어주는 데 흙이 사용되었다는 것은, 우리가 신상호의 예술이 가진 스케일을 이해할 수 있는 맥락이 된다. 일본계 미국인 조각가 이사무 노구치(Isamu Noguchi)가 1950년대에 일본 카미쿠라에 있던 자신의 집에 만든 점토로 된 벽을 떠올리는 것이 훌륭한 예가 될 것이다. 이 벽은 점토덩어리를 길게 이어 붙인 것으로, 뒤를 파내어 벽감처럼 속이 비도록 만든 한쪽은 화로가 되고, 다른 한쪽에는 선사의 조몬시대로부터 나온 고풍스러운 두상을 가진 하니와(埴輪)를 놓았다. 노구치의 벽에서 우리는 흔히 도예라고 연상되는 소규모의 친숙한 행위를 보는 대신, 좀 더 큰 규모의 육체적 행위를 느낄 수 있다. 점토 덩어리를 손으로 직접 두드려 보면 어떤 느낌인지 알 것이다. 흙으로 된 벽에 대한 생각은 존 메이슨의 〈회색 벽〉(1960)에서 다시 나타나며, 영국인 앤디 골스워디의 최근 작품에서도 볼 수 있다.

〈아프리카의 꿈〉은 이렇게 흙으로 된 벽이 집, 휴식처, 주변환경, 그리고 풍경을 만들어 내는 것과 일맥상통하는 설치 작품이다. 또한 흙으로 된 벽은 동굴이자, 처음의 본질로의 회귀이다. 그것은 작가를 선사시대의 라스코 동굴이나 알타미라 동굴과 같은 상징적인 예술의 '시작점' 으로 이어주는 것이다. 후양 미로의 도자 작품은 부분적으로 그가 알타미라를 방문했을 때 느꼈던 심오한 경험에서 왔다. 그는 자신의 도자 작품을 카탈란의 작업실 밖에 세워두고 그 주변을 둘러싼 표식들과 어떻게 어울리는지를 보았다. 그것은 마치 그 도자 작품과 그것을 드러내는 지질학과의 조화를 시험하려는 것 같았다. 미로가 제작한 기념비적인 점토 작품인 〈회랑(Portique)〉은 선사시대와 필적할 만한 스케일을 보여주는 고대로의 관문이다.

이렇듯 큰 규모의 작품에 드는 힘겨운 육체적 노동력에서, 예술의 기원에 대한 도전—토템에 대한 도전—은 자신을 드러낸다. 신상호의 작품의 위치를 가능할 수 있는 맥락의 한 부분은 바로 스케일을 이용해 우리를 예술 창조의 창세기로 회귀시키는 다른 예술가들이다. 예를 들어, 커다란 점토 덩어리에 긴 막대를 깊이 눌러서 내부적 공간을 만들어 낸 루치오 폰타나의 〈자연(Natura)〉 연작에서 그것이 명백히 보인다. 에두아르도 칠리다의 견고한 도자적 형태는 완전한 괴체(醜體)이다. 또한 미국인 도예가 피터 볼코스가 제작한 기념비적인 연작들은 광활한 풍경과의 관계를 정확하게 환기시키는 제목을 붙였다. 〈5000 Feet〉(1958), 〈Little Big Horn〉(1959), 〈Camelback Mountain〉(1959), 〈Gallas Rock〉(1961) 등이 그것이다. 이 작품들의 스케일은 비평가 EC 구슨스(EC Goosens)가 1958년 추상 표현주의에 대해 쓴 글에서와 같이 '우리시대의 예술에서 실제로 무언가 큰 일이 벌어졌다는 인식을 확신시킨다.' 이것이 흙의 도전인 것이다.

요약해 말하자면, 신상호의 대규모 도조(陶彫) 설치작업 〈아프리카의 꿈〉과 고풀리의 〈필드〉, 노구치의 도자조각, 메이슨의 벽, 볼코스의 조각, 미로의 〈Portique〉, 그리고 환경 속에서 예술의 기원으로 돌아간다는 생각은 평형상태에 놓여있다고 할 수 있다. 미로에게 이것은 카탈루니아에서 알게 된 선사시대의 동굴이었고, 볼코스에게는 미국의 중서부 풍경이었으며, 노구치에게는 일본의 조몬시대로부터의 유물이었다. 신상호에게 이것은 〈아프리카의 꿈〉이었다. 이 모든 경우, 스케일은 작가를 흙과의 좀더 직접적인 관계로 해방시켜주는데 없어서는 안 될 요소이다.

우리의 두 번째 궤적은 '조우(遭遇)', 즉 작가가 다른 문화와의 연계를 어떻게 받아들이는가 하는 점이다. 이것은 타 문화를 이해하고, 다른 삶의 낯설과 익숙함을 통찰할 수 있는 민족지학자(民族誌學者)로서의 역할이라고도 할 수 있다.

그의 작업실이자 사무실, 워크샵인 복합공간에 방문했을 때, 여러 권으로 된 19세기의 대영 백과사전이 눈에 띄었던 것을 기억한다. 그 백과사전은 마치 역사, 제식, 자연 등이 포함된 모든 문화에 대한 지식을 아우르는 듯한 총서였다. 그의 작업실 벽에는 유럽의 민예 연장들이 가득했고, 그의 집에는 아프리카의 훌륭한 공예품 콜렉션이 있었다. 이 모든 것이 그가 열정적인 민족지학적 경향—타 문화의 '다름' 에 대한 몰두하는 동시에, 그 '다름' 에 유사성을 느끼는—을 갖고 있음을 보여주며, 이미지나 연장, 공예품의 수집은 그 경향이 얼마나 강렬한가를 드러낸다. 그것은 미학적 양식을 훨씬 넘어서는 것으로, 타 문화들을 습득하고 내면화 하려는 진지한 시도인 것이다.

이것은 역사적으로 20세기 초에 있었던 아프리카나 오세아니아의 문화와 유럽의 예술가들의 만남에서 그 맥락을 찾을 수 있다. 야수주의, 다리파, 그리고 피카소를 비롯한 입체주의의 선구자들에 의한 이 접목은 부분적으로 개인적인 예술세계의 독특한 특징을 받아들인 것이다. 그러나 더 결정적으로, 그것은 예술과 공예품이 총동적이고 본능적이며, 격렬한 무엇일 수 있다는 발견이었다. 이 오브제들은 상대적으로 더 정제된 서구의 문화에서는 부족했던 에너지를 가진 듯 보였다. 노구치가 정의한대로, '조각의 본질이란...어쩌다 부딪히거나, 그 거친 표면에 굽혀 피가 나거나, 손가락으로 그 윤곽을 더듬어보는' 무엇이었었던 것이다. 아프리카 예술과 접한 후 에밀 놀데가 쓴 글을 읽을 때 우리는 예술이 안전하지 않아도 된다는 발견에 흥분하는 소리를 듣는다. 실로 예술이 안전하지 않아도 되는 것이다. 예술의 본질적인 특성을 드러내는 아프리카나 오세아니아 예술의 개념은 매력적이다.

신상호는 자신의 연작을 〈아프리카의 꿈〉이라 부른다. 꿈에서는 어떤 일이 일어나는가? '이 꿈' 에서는 어떤 일이 일어날까? 우리는 종종 꿈에서 현실의 정수(精髓) 속을 들여다 본다. 표면을 지나 일상의 존재의 편린들을 보고, 우리의 삶, 공포, 열망의 뒤에 숨은 이야기들을 만나는 것이다. 꿈속의 세계는 깨어있을 때와 약간 다르다. 이 꿈에서 우리는 아프리카의 삶의 표면적인 심상을 만나거나, 흙으로 변형된 아프리카의 공예품을 보는 것이 아니다. 피카소의 〈아비뇰의 처녀들〉로 바뀐 아프리카의 기면들을 보는 것이 아니듯이, 우리는 신상호의 조각의 표면에 놓여있는 아프리카의 심상을 보는 것이 아니다. 그보다는 흙으로의 회귀, 문화가 시작되는 곳으로의 회귀를 보는 것이다. 돌아가고자 하는 그의 꿈을 보는 것이다. 또한 아프리카에서 느낀 '조각의 정수(精髓)' 에 대한 생각, 즉 조각이 의미할 수 있는 추출된 본질적 특성을 보는 것이다. 다른 종류의 신체에 다른 종류의 영혼이 깃드는 몰랄론 혹은 정령신앙이라고도 하겠다. 이것은 물론 모든 예술세계의 깊은 중심에 자리한 행위이자, 자신의 외부에 삶을 창조하는 포에시스(poesis, 詩)의 행위이다.

〈아프리카의 꿈〉연작 중, 어떤 형상들은 조선시대의 자기를 연상시키는 독특한 흰색과 회색의 유약이 칠해져 있다. 작품들의 눈이나 뿔 주변에 쪽빛과 붉은빛이 스친다. 그 효과는 이 작품들이 고대의 것이라는—고색창연한 빛이 바랜듯한, 과거에 그것이 토템이었던 듯한—인상을 주려는 것이다. 다른 작품들은 그와는 대조적으로, 풍부한 색감의 붉은색, 황색, 녹색, 혹은 보라색의 유약이 칠해져 있어서 새롭게 소생된듯한 느낌을 주며, 바로 이점이 이번 연작을 성공으로 이끄는 것이다. 이 작품들은 그림이자 조각인 것이다. 신상호는 이러한 측면을 〈구운 그림〉연작에서 다수의 도자 패널로 거대한 건축적인 작품을 제작함으로써 발전시켰다. 예를 들어 김해의 클레이아크 미술관의 외벽은 거대하고 인상적인 건축적 성명이자, 작지만 강렬한 순간들이 모인 것이다. 여기서 우리는 추상표현주의자들, 바넷 뉴먼이나 리처드 다이아벤코이 표현했던 율동적인 반복을 떠올릴 수 있다.

이 형상들의 대부분은 그 구조를 드러냄으로써, 형상의 내면에 대한 추상화된 해석을 제시한다. 노구치가 자신의 조각에 대해 썼던 글에서 '추상 그 자체는 해부학만큼이나 설득력 있는 연상(聯想)에 뿌리를 두고 있다' 고 암시했듯, 사실 그 해석들은 꿈으로부터 추출된 것이다. 신상호의 〈아프리카의 꿈〉에서 예술은 실재가 되고, 꿈 속의 형상과 풍경, 상징들은 '타자' 로 변한다. 이것은 미로가 장기와 사지가 바뀐 신석기 시대의 예술과, 사물이 화면의 초점에서 벗어날 수도 있는 어린이들의 그림에 몰두했음을 떠올리게 한다. 〈아프리카의 꿈〉에서 우리는 영혼이 거하는 세상을 보며, 본질적인 존재의 세계, 힘과 이름 다움, 공포의 세계를 본다.

흙과 불이 만나면 도자가 된다. 흙이 아직 가공되지 않은 상태일 때는 부서질 수도 있고 물과 섞여 다시 흙이 될 수 있으므로 사물을 무한정 다시 만들 수 있다. 수정과 소멸의 가능성 때문에 그 가소성(可塑性)은 위험하다고도 할 수 있다. 흙은 목재나 석재에 비해 유연하므로 모든 흔적이 남긴 하지만 일시적이다. 영국의 조각가 토니 크래그(Tony Cragg)은 흙이라서 가능한 표현의 투명성에 대해 '내가 움직이는 대로 흙도 움직인다' 고 했다. 그러나 흙을 구우면 전혀 다른 이야기가 된다. 깨어지거나 깎아낼 수 있고, 파편이 될 수는 있지만 원래의 상태로 되돌릴 수 없다. 흙은 이제 불변하며, 움직임의 기록을 간직하는 것이다. 이것은 루치오 폰타나가 썼듯이 'Terramotata ma ferme', '대변동이 일어났지만 움직임은 없는' 것이다. 점토와 도자는 실제의 양극화된 상태, 즉 움직임과 정지가 된다. 그리고 이것이 신상호의 작업의 중심에 놓여있는 양극, 즉 작가와 재료, 창작의 움직임과 작품의 견고함인 것이다. 이것이 세 번째 궤적, 우리가 그의 예술을 맥락화 할 수 있는 지점이다. 우리는 이제 신상호가 일본의 야지 카츠오나 미국의 피터 볼코스가 했던 것을 했다고 볼 수 있다. 진실로 의욕적인 스케일의 작업과, 문화의 본질적인 기원에 대한 이해, 내면화, 꿈을 생생하게 제시함으로써 그의 주변 영역이 변화할 수 있다는 것을 재정의 한 것이다.