2026 경기도자비엔날레
국제도자학술회의
포럼 I <지속가능한 도자, 경계를 넘어>

2026년 9월 19일(토)
한국도자재단(이천) 3층 만화당

Gyeonggi Ceramics Biennale 2026
International Ceramics Conference
Forum I <Sustainable Ceramics, Beyond Borders>

19 September 2026 (Sat)
Korea Ceramic Foundation (Icheon) 3F Manhwadang

일러두기

1. 이 학술집은 **2026 경기도자비엔날레 국제도자학술회의** 개최를 기념하여 발간하였습니다.
2. 작품 제목, 글 제목은 영문은 이탤릭체로 국문은 홑화살괄호(〈 〉)로 표기하였습니다.
3. 전시명은 이탤릭체로 국문 겹화살괄호(《 》)로 표기하였습니다.
4. 책, 간행본, 논문의 제목은 영문은 이탤릭체로 국문은 각각 겹낫표(『』), 홑낫표 (「」)로 표기하였습니다.
5. 수록 원고, 이미지는 원고 집필자가 제공한 자료를 바탕으로 게재하였습니다.

Editorial Notes

1. This publication is issued to commemorate the International Ceramics Conference held in conjunction with the Gyeonggi Ceramics Biennale 2026.
2. Titles of artworks and texts are italicized in English and enclosed in single angle brackets (〈 〉) in Korean.
3. Titles of exhibitions are italicized in English and enclosed in double angle brackets (《 》) in Korean.
4. Titles of books, publications, and papers are italicized in English and enclosed in double corner brackets (『』), single corner brackets (「」) in Korean.
5. The texts, images included in this volume are based on materials provided by the respective contributors.

목차

Contents

- 인사말_Greeting 4
- 포럼 I 일정_Forum I Schedule 6
- 기조강연_Keynote Lecture 8
- 특별강연_Special Lecture 15

- 발표_Presentation 23
  - 노르웨이 도예_Norwegian Ceramics 24
  - 제작의 장소_The Place of Making 35
  - 밀어내는 힘_Push 48
  - 관계적 도자_Relational Ceramic 57
  - 진화의 에티카_The Ethica of Evolution 74
  - 땅은 기억한다_EARTH REMEMBERS 86

- 부록 92
  - 연사 약력_Speaker Biography 93
  - 강연 요지_Lecture Summary 99

인사말
Greetings

2026 년 제 13 회 경기도자비엔날레 **'국제도자학술회의 포럼 I'** 을 개최하게 된 것을 진심으로 기쁘게 생각합니다.

오늘날의 우리는 인류와 환경의 미래를 둘러싼 여러 불확실성과 마주하고 있음에도 불구하고, 흙과 불, 인간의 손과 시간이 만나 이루어지는 도자기만큼은 오랜 세월 인류의 삶과 함께해 왔으며, 앞으로도 지속 가능한 미래를 상상하고 만들어가는 중요한 예술적 매체라고 생각합니다.

금년 **'국제도자학술회의 포럼 I'** 주제는 **<지속 가능한 도자, 경계를 넘어>**이며, 각국의 도자 전문기관이 축적해 온 연구와 실천의 경험, 그리고 도자예술가들과 함께해 온 다양한 전시와 창작의 경험을 바탕으로 도자와 인류 더 나아가 지구와의 지속 가능성을 탐구하는 자리가 되기를 희망합니다.

마지막으로 이번 '포럼 I'을 통해 귀중한 경험과 지식을 나누어 주시는 연사분들과 귀한 시간을 내주신 방청객분들께 감사의 말씀을 드리며, 오늘 이 자리에서 공유되는 다양한 관점과 지혜가 도자를 사랑하는 모든 분들과, 앞으로 도자의 미래를 이어갈 다음 세대에게도 소중한 자산이 되었으면 합니다.

한국도자재단 대표이사

류인권

인사말
Greetings

It is my great pleasure to welcome you to International Ceramics Conference **Forum I**, held in conjunction with the **13th Gyeonggi Ceramics Biennale 2026**.

Today, we face many uncertainties surrounding the future of humanity and the environment. Yet ceramics—created through the meeting of earth and fire, human hands and time—have accompanied human life for thousands of years. I believe ceramics will continue to serve as an important artistic medium through which we can imagine and shape a more sustainable future.

This year's theme for **Forum I** is **"Sustainable Ceramics: Beyond Borders."** I hope this forum will provide a meaningful opportunity to explore the sustainability of ceramics, humanity, and ultimately our relationship with the Earth, drawing upon the accumulated research and practices of ceramic institutions around the world, as well as the diverse experiences of exhibitions and creative practices developed together with ceramic artists.

Finally, I would like to express my sincere gratitude to all the speakers who have generously shared their valuable knowledge and experience through Forum I, as well as to everyone in the audience who has taken the time to join us today. I hope that the diverse perspectives and wisdom shared here will become a valuable resource not only for all those who cherish ceramics, but also for the next generation who will carry the future of ceramics forward.

InKwon Ryu
President, Korea Ceramic Foundation

포럼 | 일정

구분	프로그램명	시간	내용	진행(발표)
등록	등록	13:00~13:30(30)	현장 등록, 자료집, 통역기 배포	
개회	개회	13:30~13:35(05)	개회 인사 및 안내	사회자: 김인영 [2026 경기도자비엔날레 협력큐레이터]
	인사말	13:35~13:40(05)	대표이사 인사말	한국도자재단 대표이사
	소개	13:40~13:45(05)	연사 및 패널 소개	사회자
본행사	기조강연	13:45~14:10(25)	연결의 공공성	이대형 [2026경기도자비엔날레예술감독]
	특별강연	14:10~14:30(20)	내 나라의 흙	나탈리 킹
	발표 1	14:30~14:50(20)	노르웨이 도예	헤게 헨릭센
	발표 2	14:50~15:10(20)	제작의 장소	히여체 야콥스
	휴식	15:10~15:25(15)	휴식	
	발표 3	15:25~15:45(20)	밀어내는 힘	란티 찬
	발표 4	15:45~16:05(20)	관계적 도자	마츠이 토시오
	발표 5	16:05~16:25(20)	진화의 에티카	문유진
	발표 6	16:25~16:45(20)	땅은 기억한다	클레어 투미
	휴식	16:45~17:00(15)	정리 및 자리 정돈	
	종합토론	17:00~17:05(05)	발표 내용 공통 쟁점 정리	사회자
		17:05~17:30(25)	지정 토론	모든 참여 연사
		17:30~17:50(20)	청중 질의응답	사회자
		17:50~18:00(10')	참여 연사 최종 코멘트	모든 참여 연사
폐회	폐회	18:00~18:10(10)	기념 촬영 및 행사 종료	사회자

Forum I Schedule

Phase	Program	Time	Details	Speaker
Registration	**Registration**	13:00~13:30(30)	On-site registration, distribution of program books, interpretation devices	
Opening	**Opening**	13:30~13:35(05)	Welcome remarks	Moderator: In Young Kim [Gyeonggi Ceramics Biennale 2026 Associate Curator]
	Greeting	13:35~13:40(05)	Welcome remarks	President, Korea Ceramic Foundation
	Introduction	13:40~13:45(05)	Introduction of speakers	Moderator
Main program	**Keynote Lecture**	13:45~14:10(25)	The Publicness of connection	Daehyung Lee [Gyeonggi Ceramics Biennale 2026 Artistic Director]
	Special Lecture	14:10~14:30(20)	My country's clay	Natalie King
	Presentation 1	14:30~14:50(20)	Norwegian Ceramics	Hege Henriksen
	Presentation 2	14:50~15:10(20)	The Place of Making	Geertje Jacobs
	Break	15:10~15:25(15)	Break	
	Presentation 3	15:15~15:45(20)	Push	Ranti Tjan
	Presentation 4	15:45~16:05(20)	Relational Ceramic	Toshio Matsui
	Presentation 5	16:05~16:25(20)	The Ethica of Evolution	Yujin Moon
	Presentation 6	16:25~16:45(20)	EARTH REMEMBERS	Clare Twomey
	Break	16:45~17:00(15)	Break	
Plenary discussion	**Issue summary**	17:00~17:05(05)	Summary of the presentation key issues	Moderator
		17:05~17:30(25)	Panel discussion	All participating speakers
		17:30~17:50(20)	Audience Q&A	Moderator
		17:50~18:00(10)	Closing comments	All participating speakers
Closing	**Closing**	18:00~18:10(10)	Commemorative photograph and conclusion	Moderator

기조 강연_ Keynote Lecture

이대형- 2026 경기도자비엔날레 예술감독

Daehyung Lee- Artistic Director, Gyeonggi Ceramics Biennale 2026 (GCB 2026)

연결의 공공성:
세계도자네트워크(Creative Ceramics Network)를 제안하는 이유

이대형
2026 경기도자비엔날레 예술감독

세계 도자계의 교류는 꾸준히 늘어났다. 각국에서 비엔날레와 전시, 레지던시와 학술대회가 열리고 작가와 장인, 연구자와 기관이 국경을 넘어 만난다. 새로운 작업과 기술도 온라인을 통해 빠르게 공유된다. 그러나 많은 교류가 행사 기간에 집중된다. 전시가 끝나거나 담당자와 예산이 바뀌면 관계도 약해진다. 현재 도자계에 부족한 것은 만남의 기회보다 그 만남을 다음 연구와 실천으로 이어 가는 구조다.

한 지역의 가마에서 축적된 소성 경험이 다른 지역의 연구로 이어지는 경우는 많지 않다. 성공한 재료 실험은 작품과 논문으로 발표되지만, 실패의 원인과 실험 조건은 제대로 기록되지 않는다. 대학과 연구소, 공방과 기업이 비슷한 문제를 각자 연구하면서도 서로의 결과를 알지 못해 같은 시행착오를 반복하기도 한다. 국제적 교류가 늘어난 만큼 지식이 축적되고 있는지는 따로 살펴볼 필요가 있다.

오늘날 도자가 마주한 문제는 한 분야의 역량만으로 해결하기 어렵다. 에너지 전환은 가마 기술과 재료 연구, 제작 비용과 산업 구조에 연결되어 있다. 순환 재료를 개발하려면 공방에서 나온 파편과 산업 부산물, 건축 폐기물의 성분과 안전성을 검증해야 한다. 디지털 제작과 생성형 인공지능은 새로운 창작 방식을 열지만, 데이터의 소유와 창작자의 권리, 전승 문양과 기술의 출처에 관한 기준도 요구한다. 창작자가 지속적으로 활동할 수 있는 환경을 만들기 위해서는 교육과 유통, 공공지원과 지역경제까지 함께 논의해야 한다.

이러한 문제에는 재료공학과 화학, 환경과학, 건축과 디자인, 디지털 기술과 법·윤리 분야의 지식이 필요하다. 산업계가 보유한 설비와 생산 경험도 중요하다. 작가와 장인은 재료를 다루며 축적한 경험과 새로운 사용법을 제안할 수 있고, 과학자는 안전성과 성능을 검증할 수 있다. 산업은 실제 생산 규모와 비용을 확인하며, 대학과 미술관은 연구 결과를 교육과 사회적 논의로 확장할 수 있다. 서로 다른 분야가 연구 초기부터 질문을 함께 정할 때 협력의 가능성도 커진다.

각 지역의 조건은 서로 다르다. 흙과 기후, 에너지 공급 방식, 산업 기반과 제작 문화가 다르기 때문에 한 지역의 해법을 다른 지역에 그대로 적용하기 어렵다. 특정한 저온 소성 방식이나 산업 부산물의 활용법도 지역의 재료와 설비, 운송 거리와 안전 기준에 따라 결과가 달라진다. 전승 지식을 공유하는 방식 역시 공동체의 역사와 권리 구조를 고려해야 한다.

따라서 세계 도자계에는 여러 지역의 실험을 비교하고 검증할 수 있는 글로벌 집단지성이 필요하다. 이는 정보를 한곳에 모으는 것만을 뜻하지 않는다. 한 지역의 질문이 다른 지역의 연구로 이어지고, 그 결과가 다시 여러 현장에서 활용되는 순환을 말한다. 성공한 사례와 함께 실패한 조건도 공유해야 같은 시행착오와 자원 낭비를 줄일 수 있다. 공동 의제는 모든 지역에 같은 답을 요구하기보다 같은 질문을 서로 다른 환경에서 시험할 수 있도록 해야 한다.

세계 도자 네트워크(Creative Ceramics Network, 이하 CCN)는 이러한 필요에서 제안되었다. CCN 은 작가와 장인, 대학과 연구기관, 미술관과 비엔날레, 산업체와 지역 공동체가 도자계의 공동 과제를 지속적으로 연구하는 플랫폼을 지향한다. 재료와 에너지, 기술과 교육, 문화적 권리와 창작 환경을 하나의 도자 생태계 안에서 살펴보기 위한 것이다.

CCN 은 아직 출범하지 않았다. 이번 학술세미나는 CCN 의 필요성을 검토하고 설립 원칙을 논의하는 첫 공론장이다. 무엇을 공동 의제로 삼을 것인지, 어떤 지식을 공유하고 보호할 것인지, 누가 의사결정에 참여할 것인지, 연구의 비용과 성과를 어떻게 나눌 것인지에 대한 논의가 먼저 필요하다. 이를 바탕으로 참여 기관의 전문성과 시설, 현재 진행 중인 연구와 필요한 지원을 파악할 수 있다.

초기 공동 의제로는 소성 에너지의 전환, 순환 재료와 산업 부산물의 활용, 디지털 제작과 인공지능, 전승 지식의 기록과 권리, 창작자와 기술자의 지속 가능한 활동 기반 등을 검토할 수 있다. 참여 지역은 자신의 현안을 제안하고, 여러 지역이 함께 연구할 필요가 있는 과제를 선정한다. 의제별로 작가와 장인, 과학자와 기술자, 교육자와 산업 관계자가 참여하는 연구팀을 구성할 수 있다.

공동 의제는 연구와 교육, 공동 커미션으로 이어져야 한다. 서로 다른 국가의 참여자들이 하나의 주제를 각자의 재료와 환경에서 실험하고 결과를 비교하는 방식이다. 작품뿐 아니라 재료 표본과 기술 자료, 실패 사례와 교육 프로그램도 성과로 기록할 수 있다. 한 지역에서 개발한 결과를 다른 지역이 검증하고 수정한다면 개별 기관의 경험은 도자계가 함께 활용할 수 있는 지식으로 축적된다.

인재교류도 구체적인 과제를 중심으로 운영해야 한다. 도예가가 재료 연구실에서 분석 방법을 배우고, 과학자가 지역의 가마에서 경험적 지식을 접하며, 기술자와 디자이너가 공방의 제작 과정에 참여하는 방식이다. 교류가 끝난 뒤에는 참여자가 자신의 지역에서 후속 연구와 교육을 이어 갈 수 있도록 지원해야 한다. 그래야 개인의 경험이 지역의 역량으로 남는다.

지식의 공유에는 출처와 권리에 관한 원칙이 필요하다. 재료 실험과 기술 자료의 작성자를 밝히고, 지역의 문양과 제작 지식을 기록할 때에는 해당 공동체의 동의를 받아야 한다. 공동 연구의 결과와 시설에 대한 접근, 교육 기회와 경제적 보상도 참여자 사이에서 공정하게 배분되어야 한다. 영어 사용 능력이 발언권을 결정하지 않도록 통역과 번역, 다국어 기록을 기본 조건으로 마련할 필요도 있다.

비엔날레가 2 년마다 열린다면 CCN 은 매년 상시 운영되어야 한다. 재료 실험과 교육, 공동 연구와 산업 협력은 전시가 없는 해에도 계속되어야 하기 때문이다. 상시 운영을 위해서는 의제별 책임자와 일정, 예산과 기록 방식을 정하고, 정기적으로 진행 상황을 확인해야 한다. 매년 공동회의를 열어 연구 결과와 한계를 검토하고 다음 해의 과제를 정하는 방식도 필요하다.

비엔날레가 열리는 해에는 그 동안 진행한 연구와 공동 커미션을 공개하고 다음 의제를 논의할 수 있다. 전시가 없는 해에는 현장 연구와 재료 실험, 레지던시와 교육, 산업 연계 사업에 집중한다. 공동 아카이브에는 연구 과정과 실패 사례를 계속 축적한다. 비엔날레는 2 년마다 성과를 사회와 공유하는 자리이며, CCN 은 그 사이의 시간을 연결하는 상설 기반이다.

이러한 변화에는 10 년의 전망이 필요하다. 새로운 재료를 검증하고 기관 사이의 신뢰를 쌓으며, 연구 결과를 교육과 생산 현장에 정착시키는 데에는 시간이 걸린다. 초기 1~2 년에는 참여자와 시설을 파악하고 운영 원칙과 시범사업을 마련한다. 3~5 년에는 공동 연구와 교육, 인재 교류와 산업 협력을 정례화한다. 6~10 년에는 각 지역이 직접 의제를 제안하고 프로그램과 예산을 운영하는 분산형 네트워크로 발전해야 한다. 10 년은 열 번의 연간 활동과 다섯 차례 안팎의 비엔날레를 연결하며 성과를 점검하고 수정할 수 있는 기간이다.

CCN 의 운영 권한도 여러 지역에 분산되어야 한다. 경기도자비엔날레는 초기 논의를 조직하고 협력을 지원하되 네트워크를 소유하는 중심기관이 되어서는 안 된다. 참여 기관들이 공동으로 의제를 정하고, 연구와 프로그램의 개최지를 나누며, 예산과 결과를 함께 평가해야 한다. 기관의 규모나 국제적 명성보다 실제 기여와 책임을 기준으로 운영할 필요가 있다.

CCN 의 성과는 회원 수나 행사 횟수만으로 판단할 수 없다. 공동 연구가 얼마나 지속되었는지, 지식과 시설에 대한 접근이 넓어졌는지, 인재교류가 지역의 교육과 제작 환경에 어떤 변화를 남겼는지, 연구 성과가 산업과 공공정책으로 이어졌는지를 살펴야 한다.

CCN 을 제안하는 이유는 분명하다. 이미 이루어지고 있는 국제 교류를 끊기지 않는 연구와 교육, 실천의 관계로 전환하기 위해서다. 이번 학술세미나에서 시작된 논의가 이듬해의 공동 연구와 인재교류로 이어지고, 그 결과가 다시 다음 비엔날레에서 검토될 때 CCN 은 실제로 작동하기 시작한다. 연결의 공공성은 이러한 과정이 해마다 축적될 때 만들어진다.

The Publicness of Connection

Why the Creative Ceramics Network Is Needed

Daehyung Lee
Artistic Director, Gyeonggi Ceramics Biennale 2026

International exchange in ceramics has expanded steadily. Biennales, exhibitions, residencies and conferences bring artists, craftspeople, researchers and institutions together across borders. New work and technical knowledge circulate rapidly online. Yet much of this exchange remains tied to the duration of an event. Relationships often weaken once an exhibition closes or when staff and funding change. The field now needs a structure capable of carrying each encounter into subsequent research and practice.

Knowledge accumulated through years of firing in one region rarely informs research elsewhere. Successful material tests become works of art or academic papers, while failed trials—their methods, conditions and causes—often go unrecorded. Universities, laboratories, studios and manufacturers may spend time investigating similar problems without access to one another's findings. The growth of international exchange has not produced a comparable accumulation of shared knowledge.

The challenges now facing ceramics also exceed the capacity of any single discipline. The transition to lower-energy production involves kiln technology, material research, production costs and industrial systems. Developing secondary and recycled materials requires the testing of ceramic fragments, industrial by-products and construction waste for performance and safety. Digital fabrication and generative AI open new creative possibilities while raising questions about data ownership, artists' rights and the provenance of inherited patterns and techniques. Sustaining artistic practice depends on education, distribution, public support, working space and local economies.

These issues require knowledge from materials science, chemistry, environmental research, architecture, design, digital technology, law and ethics. Industry contributes equipment, production experience and information about material flows. Artists and craftspeople bring practical knowledge and propose new applications. Scientists can test safety and performance. Universities and museums can carry research into education and public discussion. Collaboration becomes more effective when these participants define the research question together from the outset.

Conditions differ sharply from one region to another. Clays, climates, energy systems, industrial infrastructure and making traditions are locally specific. A lower-temperature firing method developed in one country may perform differently elsewhere. The viability of an industrial by-product

depends on local materials, equipment, transport distances and safety regulations. The circulation of inherited knowledge must also reflect the history and rights of the community from which it comes.

The international ceramics field therefore needs a form of global collective intelligence through which experiments conducted in different settings can be compared and tested. This involves more than gathering information in a central archive. A question raised in one place should lead to research elsewhere, and the findings should return to practitioners in several regions. Sharing the conditions of failure is as important as circulating successful outcomes, since it can reduce repeated mistakes and unnecessary use of materials and energy. A shared agenda should enable participants to examine the same question under different local conditions, without requiring a single answer.

The Creative Ceramics Network (CCN) has been proposed in response to this need. It would provide an ongoing platform through which artists, craftspeople, universities, research institutions, museums, biennales, industry and local communities could address common concerns. Materials and energy, technology and education, cultural rights and working conditions would be considered as connected parts of the ceramic ecosystem.

CCN has yet to be launched. This academic seminar is intended as the first public forum in which to examine its purpose and establish the principles on which it might operate. Participants need to consider which issues should become shared priorities, what knowledge can be circulated, what requires protection, who takes part in decision-making, and how the costs and benefits of collaboration should be distributed. The discussion can also begin to map the expertise, facilities, existing research and practical needs of potential partners.

Possible initial priorities include energy use in firing, secondary materials and industrial by-products, digital fabrication and artificial intelligence, the documentation and protection of inherited knowledge, and sustainable working conditions for artists and technicians. Participating regions could propose issues arising from their own circumstances and identify those requiring international research. Each priority could then be addressed by a working group bringing together artists, craftspeople, scientists, engineers, educators and industry partners.

Shared priorities should lead to research, education and collaborative commissions. Participants in different countries could test the same question against local materials and conditions, then compare the results. Alongside works of art, outcomes might include material samples, technical notes, records of failed trials, teaching resources and public programmes. When findings from one region are tested and revised elsewhere, the experience of an individual institution becomes knowledge available to the wider field.

Collaborative commissions would begin with the research question rather than with an order for a finished work. Artists, craftspeople, researchers and technical partners would shape the brief together. Agreements would define authorship, access to data, attribution and remuneration before the work began. Where local techniques, motifs or community knowledge are involved, those who hold that knowledge should help determine how it is studied, presented and shared.

Exchange programmes should also be organised around specific tasks. A ceramic artist might learn analytical methods in a materials laboratory, while a scientist could study forms of practical knowledge embedded in local kiln practice. Engineers and designers could work inside studios, and craftspeople could contribute to the development of research and teaching. Support after each exchange would allow participants to continue the work in their home institutions and pass their knowledge to colleagues and students. In this way, individual mobility would build local capacity.

The circulation of knowledge requires clear terms. The authors of technical and material research should be credited. Documentation of local patterns and making techniques requires the consent of the relevant community. Access to findings, facilities, educational opportunities and financial benefits should be distributed fairly. Interpretation, translation and multilingual publication also need to form part of the core budget so that fluency in English does not determine who can participate or exercise authority.

The Gyeonggi Ceramics Biennale takes place every two years; CCN should operate throughout every year. Material testing, education, collaborative research and industrial partnerships cannot pause between editions. Year-round operation requires each project to have identified leads, a timetable, a budget and an agreed method of documentation. Regular working sessions could monitor progress, while an annual meeting would review findings and set priorities for the following year.

During a Biennale year, ongoing research and collaborative commissions could be presented publicly and examined through international discussion. The intervening year would allow greater concentration on field research, material testing, residencies, education and industrial pilot projects. A shared archive would continue to gather methods, findings and failed trials. The Biennale would provide a public point of review every two years, while CCN would maintain continuity between these moments.

A ten-year horizon is needed for this work. New materials require repeated testing. Trust between institutions develops slowly. Research takes time to influence teaching, production and institutional practice. During the first one to two years, CCN could map its participants and facilities, establish operating principles and begin a small number of pilot projects. Between years three and five, collaborative research, education, professional exchange and industrial partnerships could become regular programmes. From years six to ten, the network could develop a distributed structure in which regional partners propose priorities, manage programmes and allocate resources. Ten annual cycles, reviewed through approximately five Biennales, would allow the network to test, assess and revise its direction.

Authority within CCN should also be distributed. The Gyeonggi Ceramics Biennale can convene the initial discussion and support coordination, but it should not own the network or become its permanent centre. Participating organisations should set priorities together, rotate the locations of programmes and share responsibility for budgets and evaluation. Institutional size and international visibility should not determine the weight of a participant’s voice; practical contribution and sustained responsibility provide more credible measures.

The success of CCN cannot be assessed through membership numbers or event counts alone. More useful measures include the duration of collaborative research, wider access to knowledge and facilities, changes in local education and production, stronger conditions for artists and craftspeople, and the application of research within industry or public policy.

The reason for proposing CCN is straightforward: existing international exchange needs to become a continuous relationship of research, education and practice. When a discussion begun at this seminar leads to collaborative research in the following year, and its findings return for examination at the next Biennale, the network will have begun to function. The publicness of connection is formed as this work accumulates, year by year.

특별 강연_Special Lecture

나탈리 킹- 2026 경기도자비엔날레 전시《땅이 만든다》'포커스 호주' 커미셔너
Natalie King- *Earth Makes* "Focus Australia" Commissioner, GCB 2026

Arna urrknga pmara nukanhala intaka

내 컨트리의 흙

나탈리 킹 박사 OAM
본전시《땅이 만든다 Earth Makes》"포커스 호주" 커미셔너

나는 호주 멜버른의 나름(Naarm)을 기반으로 활동하고 있다. 먼저 내가 살고 일하는 이 땅의 전통적 수호자인 분우룽(Boonwurrung)과 우룬제리(Wurundjeri) 사람들을 기억하며, 그들의 조상과 과거와 현재, 그리고 미래 세대의 원로들에게 경의를 표한다. 아울러 오늘 이 자리에 함께한 호주의 모든 퍼스트 피플(First Peoples)에게도 존경을 전한다.

내 발표의 제목은 서부 아란타어(Western Arrarnta)로 'Arna urrknga pmara nukanhala intaka', 즉 '내 컨트리의 흙(My Country's Clay)'이다. 서부 아란타어는 중앙 호주 헤르만스버그–은타리아(Hermannsburg–Ntaria) 지역 퍼스트 피플의 언어다. 이 제목은 2026 경기도자비엔날레《땅이 만든다 Earth Makes》에 출품된 헤일리 파낭카 콜타드(Hayley Panangka Coulthard)의 도자 작품 제목이기도 하다. 작품의 뚜껑에는 작은 윌리웨그테일(willy wagtail) 한 마리가 앉아 있고, 항아리 표면에는 굽이치는 풍경이 펼쳐진다. 하늘과 땅, 나무와 구름, 새와 여러 생명체가 짙은 황토색과 바다를 연상시키는 푸른색으로 생생하게 그려져 있다. 콜타드는 작품에 대해 이렇게 말한다.

"나는 핀케강(Finke River)에서 이 지역의 흙을 찾고 있었다. 그 흙을 발견해 모은 뒤 작업실로 가져왔다. 그 흙으로 항아리를 만들고, 그 위에 나의 나라 프물랑키냐(Pmurlangkinya, Palm Valley)와 작은 새 윌리웨그테일을 그렸다. 내가 흙을 찾은 살타-살타(Salta-Salta)에서는 강 상류를 바라보면 프물랑키냐로 들어가는 길이 보인다. 그 모든 곳이 나의 컨트리다."

호주 노던테리토리의 사막을 흐르는 핑크강에서 직접 채취한 흙으로 이 작품을 만든 쿨타드는 원주민이 소유하고 운영하는 여성 예술가 공동체 헤르만스버그 포터스(Hermannsburg Potters)의 일원이다. 여러 세대의 여성 작가들이 함께하는 이 공동체는 손으로 빚은 독특한 테라코타 항아리로 널리 알려져 있다. 뚜껑에는 다채로운 동물과 새, 관목이 입체적으로 조각되고, 항아리 표면에는 주변의 풍경에서 가져온 이미지가 그려진다.

헤르만스버그 포터스의 언어는 서부 아란타어다. 이 여성들은 도자를 통해 사막의 삶을 이야기한다. 식물과 동물, 우정과 친족관계에 대한 이야기가 항아리 안에 담긴다. 특히 '나라를 돌본다(Caring for Country)'는 태도와 사막에서 삶을 지속하기 위한 실천이 이들의 철학을 이루는 중심축이다. 동시에 친족관계에서 비롯되는 관계와 의무, 세대를 통해 전해지는 지혜, 여성들의 힘에 관한 복합적인 서사도 함께 이어진다.
헤르만스버그라는 이름으로도 알려진 은타리아(Ntaria)는 앨리스 스프링스에서 서쪽으로 약 130킬로미터 떨어진 서부 아란타 사람들의 전통 영토에 자리한다. 이곳은 1877년 독일 선교사들이 현재 크리하우프 산맥(Krichauff Ranges)이라 불리는 지역의 북쪽, 레레 핀테 핀케강(Lhere Pinte, Finke River) 근처에 작은 정착지를 세우면서 루터교 선교지로 시작되었다. 이후 가뭄이 이어지고 목축업자들이 전통 영토를 차지하면서 지역의 삶과 풍경이 크게 달라졌고, 헤르만스버그는 중앙 호주 여러 지역에서 온 원주민들이 살아가는 터전이 되었다.

오늘날 은타리아에는 600명이 넘는 주민이 살고 있으며, 대부분이 서부 아란타 사람들이다. 1980년대 초 선교지의 토지가 전통적 토지 소유자들에게 반환되면서 토지권법(Land Rights Act)에 따라 다섯 개의 토지 신탁 지역이 설립되었고, 헤르만스버그는 이 지역에 흩어져 있는 여러 외곽 정착지(outstations)를 잇는 중심 공동체 역할을 하고 있다.
헤르만스버그 포터스의 창작에는 앨버트 나마치라(Albert Namatjira, 1902–1959)의 수채 풍경화가 중요한 영향을 미쳤다. 나마치라는 1902년 아란다(Aranda) 사람으로 태어났다. 그의 토템은 카펫뱀이었고 아버지의 토템은 날개 달린 개미였으며, 그는 자신이 물려받은 드리밍(Dreaming)의 전승을 아들들에게 이어주었다. 그는 오랫동안 호주에서 가장 유명한 원주민 예술가로 알려졌다. 헤르만스버그에서 낙타를 몰던 소년이 수채화를 시작해 백인 사회에서도 널리 인정받는 화가가 된 것이다.
중앙 호주 핑크강 기슭의 루터교 선교지에서 성장한 나마치라는 부모의 조상 대대로 이어져 온 땅 가까이에서 살았다. 선교 학교에서 재능을 보였던 그는 열세 살에 성년 의식을 치르기 위해 6개월 동안 부시(bush)에서 생활했다. 열여덟 살 무렵에는 다시 공동체를 떠났고, 이번에는 2년 동안 쿠카차(Kukatja)의 의례 지도자의 딸이자 백인 사회에서 루비나(Rubina)로 알려진 일칼리타(Ilkalita)와 새로운 가정을 꾸렸다. 두 사람 사이에는 여덟 명의 자녀가 태어났다.
그의 수채화 와 는 그가 사막의 풍경과 맺고 있던 관계가 얼마나 깊고 친숙하며 고유한 것이었는지를 보여준다. 나마치라에게 이 풍경은 바라보는 대상이기 이전에 자신이 속한 삶의 세계였다.
헤르만스버그로 돌아온 나마치라는 1·2차 세계대전 사이 이어진 극심한 가뭄 속에서도 생계를 꾸려나갔고, 혹독한 환경 속에서 어린 딸과 형제를 잃었다. 그의 삶에 중요한 변화가 찾아온 것은 1934년이었다. 수채화를 그리기 위해 이 지역을 방문한 렉스 배터비(Rex Battarbee)와 존 가드너(John Gardner)의 작업을 지켜본 그는 깊이 매료되었다. "나도 저렇게 할 수 있다"고 말한 그는 이후 백인 사회의 관습을 따라 자신의 그림에 두 개의 이름으로 서명하기 시작했으며, 아버지 쪽 조상의 이름인 나마치라(Namatjira)를 사용했다.

수채 풍경화는 그에게 자신의 나라에 대한 애정을 표현할 수 있는 새로운 길이었고, 동시에 가난에서 벗어날 수 있는 현실적인 가능성이기도 했다. 그는 이렇게 말했다. "이제 그림을 더 많이 그려서 돈을 더 많이 벌 거예요. 모두에게 좋은 것을 사주고, 나 자신을 위한 좋은 집도 지을 겁니다."

앨버트 나마치라의 수채 풍경화에서 부분적으로 영감을 받은 헤르만스버그의 창작 전통은 오늘날까지 이어지고 있다. 창립 세대의 작가들은 새로운 세대와 신진 작가들을 계속 가르치며 그들의 기술과 지식을 전한다. 시각적 이야기와 기술의 공유를 중요하게 여기는 이들은 이렇게 말한다. "우리 어른들이 우리를 가르쳤기 때문에, 우리도 어린 세대를 어떻게 가르쳐야 하는지 알고 있습니다."

작업실에서는 할머니와 어머니, 딸들이 나란히 앉아 손으로 항아리를 빚고, 기억 속의 풍경을 그려 작품을 완성한다. 기술과 지식이 한 세대에서 다음 세대로 이어지는 이 문화적으로 중요한 과정 속에서 각각의 항아리는 한 작가의 경험뿐 아니라 강한 모계적 계보를 함께 담아낸다. 이를 통해 중앙 호주의 삶과 공동체가 지닌 풍부한 다양성이 드러난다.

현재 헤르만스버그 포터스 작업실에서는 최대 30명의 작가가 나란히 작업한다. 그곳은 단순히 작품을 제작하는 공간이 아니다. 함께 먹고 마시고 웃으며, 물론 그림도 그리는 생활의 장소다. 개들이 작업실 안팎을 돌아다니고, 차를 마시는 시간이 이어지며, 방과 후에는 손주들이 찾아온다. 노래와 농담, 음악과 춤, 웃음과 활기가 자연스럽게 뒤섞인다.

작가들이 함께 사용하는 개방형 작업실은 과거 교실이었던 공간으로, 오늘날에는 작가뿐 아니라 가족과 공동체를 위한 자원과 공간을 제공한다. 남성들은 인근의 훨씬 작은 작업실을 사용한다. 친족관계, 강인한 여성들, 여성들 사이의 우정은 헤르만스버그 포터스의 작업을 이루는 핵심이다. 나라와 장소, 소속에 대한 관계, 그리고 서로 가까이 살아가며 맺는 연결이 포용적이고 생성적인 삶과 작업의 리듬을 만들어낸다.

흙은 땅과 손의 감각을 이어준다. 도자가 지닌 물질성을 일깨우는 동시에, 우리가 지구의 다른 생명체를 어떻게 돌보고 서로 다른 종 사이에 어떤 유대를 만들어갈 것인지 생각하게 한다.

시드니를 기반으로 활동하는 야스민 스미스(Yasmin Smith, 1984년생)에게도 도자는 식물과 풍경, 그리고 인간이 지구에 남긴 영향이 뒤얽힌 역사를 드러내는 매개다. 스미스는 유약의 화학과 과학, 환경사를 바탕으로 대규모 도자 설치를 제작한다. 그의 작업은 대부분 깊이 있는 조사에서 출발하며, 지질학적 시간과 멸종 사건, 물질에 축적된 기억에 관한 지식을 수집하고 압축해 하나의 설치로 구현한다.

스미스의 작업에서 '재(ash)'는 특히 중요하다. 그는 재를 이용해 유약을 만들고, 이를 통해 특정 물질과 장소가 품고 있는 흔적을 시각적으로 드러낸다. 스미스는 이렇게 말한다. "식물에는 들려줄 이야기가 있습니다. 저는 재유약이 환경 문제를 표현하는 데 중요한 재료라고 생각합니다."

스미스는 시드니를 기반으로 활동하는 한편, 호주 노던테리토리의 원주민 공동체들과 문화 및 환경 프로젝트를 함께해왔다. 특히 2014년 헤르만스버그에서 현지 도예 공동체와 함께 보낸 시간은 그의 작업에 중요한 영향을 미쳤다. 이번 비엔날레에는 그에게 영향을 준 헤르만스버그 포터스와 스미스의 작품이 함께 소개된다.

스미스의 현장 연구는 특정 장소에서 자연 재료를 직접 채집하는 일에서 시작된다. 이렇게 수집한 물질을 바탕으로 식물과 암석의 도자 복제품을 제작해 기하학적으로 배열하고, 시간의 스펙트럼을 연상시키는 색채의 그라데이션을 만들어낸다. 한 장소에 존재하는 물질을 통해 그곳에 축적된 시간을 읽는 방식이다.
이번 비엔날레에서 야스민 스미스는 <칙술루브>(2025), <숲>(2022), <맨체스터 유목(流木)>(2025), 그리고 맨체스터의 머지강(Mersey River)과 어웰 유역(Irwell Catchment)을 현장 녹음한 영상 작품 <Elemental Life>(2025)를 선보인다. <맨체스터 유목(流木)>은 맨체스터 운하에서 수집한 나뭇가지로 만든 조각으로 이루어져 있으며, 산업혁명의 화학적 유산을 드러내는 재 유약이 사용되었다. <칙술루브>는 서호주 커틴대학교(Curtin University)의 유기지구화학자 클리티 그라이스(Kliti Grice) 교수와의 협업이다. 지구의 다섯 번째 대멸종이 일어난 장소인 멕시코만 칙술루브 분화구(Chicxulub Crater)에서 채취한 6,600만 년 된 코어 시료에서 유래한 유약을 사용하여, 스미스는 하나의 멸종 사건을 과학과 미학이라는 서로 다른 감각의 체계 안에서 바라보게 한다. <숲>은 호주 동부 11개 석탄화력발전소에서 나온 비산재(fly ash)를 유약으로 사용한 석탄 형태의 도자 연작이다. 작품들은 지질학적 시간과 산업화가 남긴 유산을 함께 환기하도록 배치된다. 석탄재 유약이 만들어내는 다양한 색의 변화는 화산 폭발과 같은 지구사의 격렬한 사건과 깊은 시간의 흐름을 연상시킨다. 이처럼 스미스의 도자 설치는 환경의 역사와 장소, 소속의 문제를 과학적 이해와 섬세하게 연결한다.

'포커스 호주'의 작가들은 장소와 소속, 연결이라는 문제에서 출발해 대지와 깊은 시간, 그리고 경청의 실천이 어떻게 장소와의 깊은 관계를 만들어왔는지를 탐구한다. 헤르만스버그 포터스와 야스민 스미스의 작업에서 흙은 단순한 재료가 아니다. 흙은 환경과 인간을 잇고, 장소의 기억과 소속, 이야기와 시간을 드러내는 매개가 된다.

헤르만스버그 포터스에게 도자는 나라와 공동체, 친족과 기억을 이어주는 그릇이다. 야스민 스미스에게 도자는 식물과 광물, 산업의 흔적과 지질학적 시간을 읽어내는 물질적 기록이다. 서로 다른 두 실천에서 지질학적 지형과 문화적 형식은 하나의 도자적 언어 안에서 만난다.
그 결과 도자는 단순한 사물을 넘어 살아 있는 아카이브가 된다. 사람과 자연, 손의 감각과 장소의 기억을 연결하는 생태적 인터페이스이기도 하다. 원주민의 우주관과 도자가 오랫동안 수행해온 기능, 그리고 이를 새롭게 해석하는 동시대적 실천이 만나면서 도자는 '돌봄의 그릇'이자 전통과 기억을 다음 세대로 전하는 매개가 된다.

Arna urrknga pmara nukanhala intaka

My country's clay

Dr Natalie King OAM
***Earth Makes* "Focus Australia" Commissioner**

I am based in Naarm Melbourne Australia, and I acknowledge the Boonwurrung and Wurundjeri as the traditional custodians of the land upon which I live and work and pay my respects to their ancestors and elders, past, present and emerging and acknowledge any First Peoples who are here today.

The title of my presentation is ***Arna urrknga pmara nukanhala intaka*** or ***My country's clay*** in Western Arrarnta. It is the language of the First Peoples of Hermannsburg – Ntaria – Central Australia and the title of Hayley Panangka Coulthard ceramic vessel that is included in *Earth Makes* for the Gyeonggi Ceramics Biennale with a willy wagtail bird perched on the lid and an undulating landscape painted on the pot. Sky, land, trees, clouds, birds and creatures are vividly depicted in shades of deep ochres and marine blues. Coulthard says about the work:

"I was looking for local clay in the Finke River. I found it and I collected all that clay and brought it to the studio. I made pot from that clay, pot with my Country Pmurlangkinya (Pal m Valley) and little bird, willy wagtail, painted on it. Where I found that clay, down at Salta -Salta, from there you can look up the river and see the way into Pmurlangkinya (Palm Vall ey), that's all my Country."

Made from local clay from the Finke River in the desert of the Northern Territory of Australia, Coulthard is part of an Aboriginal-owned women's collective, the Hermannsburg Potters. This intergenerational group is renowned for their unique hand-built terracotta pots. The lids of these works depict colourful sculpted animals, birds and bush, while the vessels are painted with imagery inspired by the surrounding landscapes.

The language group of the Hermannsburg Potters is Western Arrarnta, and through their ceramics the women tell tales of life in the desert – the flora, fauna, friendships and kin relationships. Caring for Country and life sustaining practices in the desert is central to their philosophy while also sharing complex narratives surrounding kinship relations and obligations, wisdom and female strength.

Ntaria, also known as Hermannsburg, is located 130km west of Alice Springs in the traditional lands of the Western Arrarnta people. It began its life as a Lutheran Mission in 1877 when German Missionaries established a small settlement on the banks of the Lhere Pinte (Finke River) just north of what are now called the Krichauff Ranges. Hermannsburg became home for many Aboriginal people from across central Australia as drought and the takeover of traditional lands by pastoralists changed the landscape. Today Ntaria is home to over 600 people, mostly Western Arrarnta people, and is the

central community for the number of outstations that lie across the five Land Trusts established under the Land Rights Act when the lands of the mission station were handed back to the Traditional Owners in the early 1980s.

The Hermannsburg Potters are influenced by the watercolour paintings of Albert Namatjira. Albert Namatjira was born to the Aranda people in 1902. His totem was the carpet snake, his father's the flying ant, and he passed their dreamings on to his own sons. For many years he was Australia's most famous Aboriginal artist – the Hermannsburg camel-boy who had taken up watercolours and won acclaim in the white man's world.
Growing up on the Lutheran mission in Central Australia on the banks of the Finke River, he was close to the ancestral lands of his parents. A gifted student at the mission, at the age of 13 he went bush for six months for his initiation. When he was 18 he again disappeared, this time for two years, to begin married life with his wife Ilkalita, daughter of the ceremonial chief of the Kukatja, known to white society as Rubina. They would have eight children together. His watercolour titled *Mount Hermannsburg and Finke River* and *Hermannsburg Mission with Mount Hermannsburg* show how sacred, familiar and distinctive is the connection to the desert landscape.

Back at Hermannsburg Albert worked through the drought of the interwar years, losing a baby daughter and a brother to the harsh conditions. Albert's life was transformed by a visit in 1934 from Rex Battarbee and John Gardner, artists who came to paint in watercolours. He watched them, fascinated. "I can do that," he said. He began to sign his pictures with two names in the white way, using his father's ancestral name of Namatjira. Watercolour landscapes gave him a legitimate way to express his love of the country – and the chance to find a way out of poverty. "Now I paint more pictures, earn more money. Buy nice things for everybody. Build myself a nice house."

Partly inspired by the watercolour landscapes of Albert Namatjira, the creative traditions of Hermannsburg are maintained as founding members continue to mentor new and emerging artists. With a focus on visual storytelling and skill sharing, the group has said: "We know how to teach our young ones because our old people taught us." In the studio, grandmothers, mothers and daughters sit side by side diligently preparing their sculptures by hand-building vessels, then painting landscapes from memory. The culturally significant outcome of passing down skills and knowledge from generation to generation, each pot encapsulated the experience of the artist and their strong matrilineal lineage, highlighting the rich diversity of life and community found in Central Australia.

Currently, Hermannsburg Potters is a studio with up to thirty artists working side by side in a supportive environment of eating, drinking, laughing, and of course, painting, with dogs running around, cups of tea and grandchildren visiting after school. The atmosphere is one of hospitality and jubilation, with song and jokes, enthusiasm, laughter, music and dancing. Artists work side by side in an open studio that was a former classroom providing resources for their community and families. Men have a much smaller studio nearby. Kinship, strong women and female friendship are at the core of the Hermannsburg Potters' practice whereby relationships with Country, place and belonging, connections and proximity to one another, create a rhythm of being and doing that is inclusive and generative.

Clay connects soil with touch, reminding us of the materiality of ceramics and how we might care for the earth's inhabitants and form bonds between all species. For Sydney-based artist, Yasmin Smith, ceramics reveal the intertwined histories of plants, landscapes and human impact on the planet. Australian artist Yasmin Smith works with glaze chemistry, science and environmental histories to make large scale ceramic installations. Often her ceramic ensembles are deeply researched as she

distils and aggregates knowledge of geological time, extinction events with material memory. For Smith, ceramics reveal the intertwined histories of plants, landscapes and human impact on the planet. Ash is part of her methodology of creating glazes that reveal a visual register of substances and locations: ‘Plants do have a story to tell and I think that ash glazes are a significant material for the expression of environmental concerns.’

Based in Sydney, Smith also works with Indigenous communities in the Northern Territory of Australia on cultural and environmental projects. Notably, she has been influenced by time spent at Hermannsburg in 2014 with the local community of potters, also included in this exhibition. Smith’s field research, whereby she sources natural materials in situ, has resulted in ceramic replicas of plants and rocks in geometrical formations with gradations of colour that allude to the spectrum of time.

For the biennale, Smith presents a suite of works: *Chicxulub* (2025), *Forest* (2022/26) and *Manchester Driftwood* (2025) as well as a film *Soft Water* (2025) that is a field recording of the Mersey River and Irwell Catchment in Manchester. *Manchester Driftwood* comprises sculptures made from branches collected in the Manchester Ship Canal, glazed with ash that reveals the chemical legacy of the Industrial Revolution. *Chicxulub* is a collaboration with organic geochemist Professor Kliti Grice from Curtin University, Western Australia. Using glazes derived from 66-million-year-old core samples from the Chicxulub Crater in the Gulf of Mexico, the site of Earth’s fifth mass extinction, Smith demonstrates how extinction events can be understood both aesthetically and scientifically.

Forest is a suite of ceramic coal forms glazed with fly ash from 11 coal-fired power stations across eastern Australia, arranged to reflect geological time and the legacy of industrialisation. Chromatically varied, the ceramics with coal-ash glazes in gradations of colour allude to severe events in the earth’s history caused by volcanic eruptions and the passage of deep time. Together, Smith’s ceramic installations sensitively narrate and conjoin environmental histories with place, belonging and scientific understanding.

Drawing on place, belonging and connection, the artists in Focus Australia explore how the earth, deep time and listening practices have shaped a profound relationship with place. The ceramics of the Hermannsburg Potters and Yasmin Smith interconnect the environment with clay to highlight location and belonging, storytelling and memories. Geological terrain is fused with cultural forms so that ceramics become living archives and ecological interfaces where people and nature, touch and locale appear as vessels of a wider ecosystem. Indigenous cosmologies, ancient functions and contemporary renditions ensure that ceramics are vessels of care and repositories of tradition.

발표_Presentation

발표 1. 헤게 헨릭센 & 마테 한센 _Hege Henriksen & Marthe Hansen

발표 2. 히여체 야콥스_Geertje Jacobs

발표 3. 란티 찬_Ranti Tjan

발표 4. 마츠이 토시오_ Toshio Matsui

발표 5. 문유진_Yujin Moon

발표 6. 클레어 투미_Clare Twomey

노르웨이 도예: 자연에서 받은 영감

헤게 헨릭센 & 마테 한센
노르웨이 크래프츠 디렉터 & 국제협력 자문관

먼저 노르웨이 크래프츠 (Norwegian Crafts)와 공예 분야를 지원하는 방식에 대해 간략히 소개하겠다. 노르웨이 크래프츠는 2012년 노르웨이 공예가협회(Norwegian Association for Craft Artists)가 설립한 비영리 기관이다. 주요 목표는 노르웨이 공예의 국제적 위상을 강화하는 것이며, 이를 위해 다음과 같은 사업을 추진하고 있다:

- 전시 프로그램
- 시장 개발
- 이론 연구
- 네트워크
- 지원 제도 및 레지던시

노르웨이 크래프츠는 노르웨이 문화평등부(Ministry of Culture and Equality)와 외교부(Ministry of Foreign Affairs)의 지원을 받으며, 전 세계 노르웨이 대사관과 긴밀히 협력하고 있다.

노르웨이 크래프츠의 목표:

- 노르웨이 현대공예에 대한 관심과 수요를 높인다.
- 국경을 넘어 공예 분야 전문가 간의 대화, 협업 및 교류를 확대한다.
- 노르웨이인 및 사미(Sámi) 공예가, 노르웨이를 기반으로 활동하는 공예가와 큐레이터, 갤러리스트 및 기타 분야 전문가들이 지원금, 국제 네트워크 및 전문 역량에 접근할 수 있도록 한다.
- 노르웨이인 및 사미(Sámi) 공예가와 노르웨이를 기반으로 활동하는 공예가들이 국제 전시에 참여할 수 있는 기회를 확대한다.
- 노르웨이 갤러리들이 권위 있는 국제 현대공예 무대와 페어에 참여할 수 있도록 한다.
- 국내외 동시대 공예 분야의 이론과 용어를 발전시킨다.

도예는 노르웨이에서 확고한 위치를 차지하고 있으며, 노르웨이 국내외에서 작가들의 활발한 활동이 이어지고 있다. 다양한 우수 레지던시 기회가 마련되어 있고, 교육 체계도 여전히 탄탄하며, 도예는 박물관, 갤러리 및 기타 전시 공간에서도 큰 관심을 받고 있다.

노르웨이 크래프츠는 해외 기관과 여러 대규모 전시 프로젝트를 진행해 왔다. 그 한 예가 프랑스 국립 도자박물관에서 열린《Forces de la Nature》전시이다. 프레데릭 보데(Frédéric Bodet)와 크리스틴 제르만느(Christine Germaine)가 기획한 이 전시는 저명한 노르웨이 도예가 토르비욘 크바스바(Torbjørn Kvasbø)와 마리트 팅글레프(Marit Tingleff)의 작품을 섬유 작가 카리 뒤르달(Kari Dyrdal)의 작품과 함께 소개했다.

또 다른 협업 전시는 노르웨이 크래프츠가 제작한 국제 규모의 중국-노르웨이 도예전《Beyond G(l)aze》이다. 이 전시는 2014년과 2015년에 중국과 노르웨이 양국에서 개최하였다.《Beyond G(l)aze》는 하이디 비요르간(Heidi Bjørgan), 펭 보이(Feng Boyi), 비욘 잉에 폴레보그 (Bjørn Inge Follevaag), 왕동(Wang Dong)이 기획했다. 참여 작가는 잉그리드 아스켈란(Ingrid Askeland), 루빈(Lu Bin), 리우 단화(Liu Danhua), 펭 펭 후왕 후안이(Feng Feng, Huang Huanyi), 류젠화(Liu Jianhua), 슈타이나르 하다 크리스텐센(Steinar Haga Kristensen), 토르비욘 크바스바(Torbjørn Kvasbø), 닐스 마틴(Nils Martin), 안느 헬렌 뮈들란(Anne Helen Mydland), 이렌느 노들리(Irene Nordli), 린 페더센(Linn Pedersen), 류핑창(Lu Pinchang), 코리나 손톤(Corrina Thornton), 아이 웨이웨이(Ai Weiwei), 천 샤오단(Chen Xiaodan)이다.

노르웨이 크래프츠는 시장 개발 사업의 일환으로 노르웨이 갤러리들이 국제 공예·미술·디자인 페어에 참가할 수 있도록 지원한다. 그 사례 중 하나가 2025년 세라믹 브뤼셀(Ceramic Brussels 2025)에서 진행된 "노르웨이 집중 조명(focus on Norway)"이다. 이 프로그램에는 페어 내 노르웨이 갤러리 특별 섹션, 토크 프로그램, 브뤼셀 주재 노르웨이 대사관 리셉션이 포함되었다. 세라믹 브뤼셀은 이후에도 선정 국가를 집중 조명하는 프로그램을 이어갔으며, 올해 선정 국가는 스페인이었다.
이론 연구 역시 노르웨이 크래프츠의 중요한 사업 가운데 하나이다. 여러 권의 책을 출판했으며, 2021년에는 온라인 매거진『The Vessel』을 창간했다. 이 매거진에는 도예를 다룬 다양한 글과 인터뷰가 실려 있다. 매거진은 www.vessel-magazine.no에서 무료로 볼 수 있다.

이제 발표의 나머지 부분에서는 도예와 자연 또는 지속 가능성이 두드러지는 노르웨이의 몇 가지 프로젝트와 작업 사례를 소개하겠다.

자연, 그리고 그 연장선상에서 지속 가능성은 노르웨이의 많은 공예가에게 중요한 주제이다. 도예와 같은 공예 실천에 내재한 재료에 대한 지식은 자연 세계와 본질적인 연결을 형성한다. 이러한 관점은 여러 프로젝트에서 조명되어 왔으며, 그 중에는 노르웨이 크래프츠가 협력 파트너로 참여한 노르웨이 모스(Moss)에 있는 'F15 화랑(Galleri F15)' 에서 열린 북유럽 현대공예 비엔날레《Tendencies》의 최근 두 차례 전시가 있다.

2020년 제44회에서 큐레이터 란디 그로프 베르거(Randi Grov Berger)는 전시 제목을《Earth, Wind, Fire Water》로 정했다. 이 전시는 북유럽 국가의 작가 및 작가 그룹 17팀을 한자리에 모았다. 참여 작가는 공예, 도구, 그리고 깊이 있는 재료 지식을 통해 환경 문제를 다루었고 생물학, 지질학, 우주론을 아우르는 작업을 통해 작가들은 대지와 더 깊이 연결되고자 하는 갈망을 마주했다.

출품작 가운데에는 도자나 점토를 재료로 한 작업도 여러 점 포함되었다. 헤드비그 빙에(Hedvig Winge)의 설치작업, 토양 전지(Earth batteries)를 탐구한 이바나 크랄리코바(Ivana Králíková)의 실험적 작업, 페카 파이카리(Pekka Paikkari)와 루이세 시델만(Louise Sidelmann)의 도자 조각, 그리고 카롤리네 요르트(Karoline Hjorth) & 리타 이코넨(Riitta Ikonen)이 주변 환경의 요소를 몸에 두른 고령의 예술가들을 촬영한 사진 등이 그 예이다.

이어진 비엔날레《Abundance》는 여러 측면에서《Earth, Wind, Fire, Water》의 주제와 논의를 이어갔다. 키 누르멘니에미(Ki Nurmennimi)가 기획한 이 전시는 15명의 작가 작품을 소개했다. 기획의 출발점은 기후 붕괴가 가속화되고 생태계가 무너지는 상황에서도 지구에서 계속 함께 진화해 가는 모든 존재를 기념하는 것이었다. 동시에 진정한 지속 가능성은 보존만으로 달성할 수 없으며, 변화와 전통에 대한 사려 깊은 재 창안이 필요하다는 점을 강조했다.
도예가들이 자연과 지속가능성에 접근하는 방식은 다양하며, 사용하는 재료의 조달 방식, 제작 방법과 기술, 또는 예술적 개념에서 드러날 수 있다. 이제 노르웨이 도예계의 세 가지 사례를 살펴보겠다.

재료 – 시그리드 에스펠리엔 (Sigrid Espelien)

시그리드 에스펠리엔 (Sigrid Espelien, 1984년생)은 노르웨이 해안 도시 홀메스트란(Holmestrand)을 기반으로 활동하는 노르웨이 작가이다. 2013년부터 그는 파란 찰흙(blue clay)을 재료인 동시에 장소와 이야기에 접근하는 통로로 삼아 깊이 탐구해 왔다. 작가는 블루 클레이 안에서 지질학, 고고학, 도시 개발, 정치, 과학소설, 산업, 소속감에 관한 숨겨진 서사를 발견한다.
2025년 봄, 에스펠리엔은「Grounding with (Blue) Clay」(2020–2025) 프로젝트로 오슬로 국립예술대학교(Oslo National Academy of the Arts) 예술·공예학과에서 예술연구 박사과정을 마쳤다. 6년 동안 도예와 공예를 공부한 뒤, 작가는 자신과 동료들이 교육 과정에서 자연 속의 점토를 직접 접해 본 적이 없다는 사실을 깨달았다. 학생들은 카올린, 석영, 볼클레이, 샤모트 등의 재료를 구매한 분말 형태로 물과 섞어 다양한 점토를 만드는 법을 배웠지만, 직접 밖으로 나가 점토를 채취하고 가공하는 법은 배우지 않았다. 사용하던 점토는 수입품이었으며, 플라스틱 포장에는 소결 온도 범위, 입도, 소성 후 색상, 수축률 등의 정보가 표시되어 있었다. 즉, 균질하고 바로 성형할 수 있도록 준비된 점토였다.
점토의 출처에 대한 지식을 넓히고 그 과정에 대한 인식을 확산하기 위해 에스펠리엔의 연구

프로젝트에는 노르웨이 수도 오슬로와 그 주변의 서로 다른 세 점토 지형을 탐방하는 참여형 "클레이 워킹(clay wandering)"이 포함되었다. 탐방지는 서로 다른 생태계와 사회·정치적 맥락을 보여주는 에네바크(Enebakk) 점토 채석장, 외스트레 아케르 베이 25(Østre Aker vei 25), 알나(Alna) 강을 따라 자리한 브륀(Bryn)이다. 클레이 워킹에서 작가는 참가자들을 안내하며 자신이 "그라운딩 연습(grounding exercises)"이라 부르는 방법을 공유했다. 예를 들어 도예 분야의 방법을 활용해 어떤 종류의 점토인지 알아보고 시험하는 방식이다. 이를 통해 에스펠리엔은 인간, 점토, 풍경이 만날 때 어떤 일이 일어나는지, 그리고 풍경 속 점토가 우리에게 무엇을 가르쳐 줄 수 있는지를 탐구했다.
《Grounding with (Blue) Clay》는 2024년 가을 오슬로의 전시 공간 "ROM for Art and Architecture (ROM 예술·건축센터)"에서 전시로 선보였다. 전시에서는 점토 지형과 연계된 참여형 점토 연습도 진행되었다. 프로젝트에 대한 성찰을 담은 구성물로, 점토·도자·기타 재료 오브제를 진열한 독립형 선반 시스템이 오슬로 국립예술대학교 도서관에 설치되었다. 이 구성물은 현재 에스펠리엔의 스튜디오에 있으며, 사전 예약을 통해 관람할 수 있다.
이 박사학위 프로젝트를 통해 에스펠리엔은 점토가 어디에서 구매되든 비교적 균질하고, 안정적이고 보편적인 재료라는 도예 및 미술계의 일반적인 인식에 문제를 제기한다. 그의 연구는 이러한 생각에 반박하며, 풍경과 점토, 그리고 도자용 점토를 채취하고 만드는 과정에 관여하는 사람들의 구체적이고 변화하는 특성을 드러낸다.

기술과 제작 - 올레 모르텐 로크밤(Ole Morten Rokvam)

올레 모르텐 로크밤(Ole Morten Rokvam, 1963년생)은 노르웨이 남부 리쇠르(Risør)를 기반으로 활동하는 노르웨이 도예가이다. 그의 작업은 산업과 건축적 형태에서 영감을 받았다. 가장 특징적이고 잘 알려진 작업 가운데 하나는 조각적 형태의 주전자 작품이다.
로크밤의 가마 제작 경험은 매우 풍부하다. 장작 소성은 그의 제작에서 중요한 부분을 차지해 왔으며, 그는 미국 로간(Logan)의 유타 주립 대학(Utah State University)에서 존 닐리(John Neely) 교수가 개발한 트레인 킬른(Train Kiln)을 여러 기 제작했다. 트레인 킬른은 기차와 닮은 형태에서 이름을 얻은 장작가마이다. 많은 이들이 장작가마의 연기를 환경에 부정적인 영향을 주는 배출물로 여기며, 로크밤 역시 이러한 인식을 가지고 있다. 다만 여기서 그는 소성 과정에서 배출되는 CO_2(이산화탄소)의 양이 목재가 야외에서 썩을 때 배출되는 양과 같다고 설명한다. 그의 설명에 따르면 산업용 "폐목재"를 사용하면서 이 배출량이 0이 된다. 물론 이러한 방식은 작업자의 환경에 따라 달라질 수 있다. 로크밤의 연구와 방법은 대체로 장작 소성에 산업 폐재를 사용하는 것이 일반적인 노르웨이의 조건을 바탕으로 한다. 그는 인근 가구 공장이나 제재소에서 이러한 목재를 수거한다. 여기서 같은 목재를 매립지까지 운송했다면 더 큰 탄소 발자국을 남겼을 것이라고 본다.
이러한 지식을 출발점으로 로크밤은 공예가들이 어떻게 더 지속 가능한 해결책에 기여하고 환경 영향에 대해 더 큰 책임을 질 수 있을지 고민하기 시작했다. 기존 가마보다 CO_2 배출이 적은

가마를 조사하는 과정에서 그는 '지렐3E(Girel3E)'가 가장 유망하다고 판단했다. 지렐3E는 저명한 프랑스 도예가 장 지렐(Jean Girel)이 개발했으며 그의 이름을 따서 명명되었다. 세 개의 E는 인체공학적(ergonomic), 경제적(economic), 생태적(ecological)을 뜻한다. 여기서 생태적 측면은 분명하게 두드러진다. 이 가마로 최고 온도까지 소성하는 데 필요한 목재 사용량을 약 70-80% 줄일 수 있으며, CO_2 배출량 역시 약 70-80% 감소된다.
2024년 가을, 로크밤은 지렐3E를 더 잘 이해하기 위해 덴마크 아르후스(Aarhus)에서 가마 제작을 도왔고, 이듬해 3월에는 노르웨이에 있는 자신의 작업실에 지렐3E를 완성했다. 이 가마는 다섯 차례 소성에서 좋은 결과를 보였다. 이후 작가는 2025년 중국 경덕진에도 한 기를 제작했으며, 역시 좋은 결과를 얻었다. 그리고 올해 6월 인근 가우스달 란드한들레리(Gausdal Landhandleri)에서 제작된 동일한 지렐3E가 8월 세라믹 예술센터(Centre for Ceramic Art)로 옮겨졌다. 이 가마는 로크밤의 지휘 아래 그의 조수 리네 블룸(Line Blom), 오슬로 국립예술대학교 학생들, 베르겐대학교 예술·음악·디자인 학부 학생들이 함께 제작됐다. 작가는 2027년에는 포르스그룬(Porsgrunn)의 도자 박물관 밖에 있는 "그렌란 쿤스트할/ 1400도"의 도자·포슬린 작업장(Kunsthall Grenland / 1400 Grader)에 가마를 제작할 예정이다. 이 가마는 그가 제작하는 74번째 장작가마가 될 것이다.

올레 모르텐 로크밤의 가마 제작에서 지속 가능성은 직접적인 기후 영향만을 의미하지 않는다. 대규모 프로젝트를 함께 수행하며 서로를 지원하는 가까운 곳과 먼 곳의 동료들 사이의 협업도 포함된다. 이러한 방식으로 지식이 만들어지고 공유되며, 예술대학 학생들을 참여시킴으로써 새로운 세대의 도예가들에게도 계승된다. 로크밤은 시간에 대해서도 의식적인 태도를 지녔다. 장작은 최소 6개월 전에 패고 쌓아 두며, 작업실에서는 새로운 작품을 천천히 제작한다. 처음부터 끝까지 전체 과정에는 대개 약 1년이 걸린다. 그리고 그 과정 전반에서 성공을 위해 갖추어져야 하는 모든 요소 사이에 공생 관계가 형성된다.

주제적 접근 – 다니엘라 베어그슈나이더(Daniela Bergschneider)

다니엘라 베어그슈나이더(Daniela Bergschneider, 1986년생)는 노르웨이 서부 해안 도시 베르겐(Bergen)에서 거주하며 작업하는 독일 시각예술가이다. 그는 도자와 섬유를 결합해 다양한 형태와 크기의 조각을 제작한다.
베어그슈나이더의 조각은 작가가 "시각적 촉각성(visual tactility)"이라 부르는 표현을 구현하기 위해 제작된다. 작가의 작업은 충분한 촉각적·시각적 정보를 담은 형태와 표면을 발전시켜 상상력을 자극하고 정서적 반응을 불러일으킨다. 그의 목표는 관람자가 작품에 다가갈 때 자신의 몸 안에서 작품을 감각하고, 근육 체계에서 울림을 느끼게 하는 것이다. 그는 아름다움과 혐오 사이의 모호함에서 영감을 받으며, 예를 들어 인간이 자신의 신체 내부를 보여주는 시각 이미지와 마주할 때 나타나는 반응에 주목한다.
추상을 통해 베어그슈나이더의 작품은 식물, 산호, 균류를 연상시키는 인간-너머(more-than-human)의 생명체 형태를 띠기도 한다. 일부 작품은 밝은 노란색, 초록색, 분홍색과 꽃을 닮은

형태로 풍성함을 드러내는 반면, 다른 작품은 뾰족한 가시나 흘러내리거나 녹는 듯한 형태로 거의 위협적인 인상을 준다.
베어그슈나이더의 작품은 재료의 결합이라는 측면에서도, 인간과 비인간의 모습을 동시에 지닌 외형이라는 측면에서도 하이브리드적 잡종성을 지닌다. 가장 작은 작품은 손바닥에 거의 들어올 정도지만, 가장 큰 작품은 머리 위로 솟아오르고 방 안을 가로질러 자라거나 뻗어 나가는 듯 보인다. 구조의 핵심이 도자로 만들어졌음에도 작품에서는 움직임과 유동성이 느껴진다. 작품의 이미지는 미시적이고 신체적인 것과 기념비적이고 비현실적인 것 사이를 오간다.

참고문헌

키 누르멘니에미(Ki Nurmenniemi), 마테 융 미 한센(Marthe Yung Mee Hansen) 편,『풍요(Abundance)』, 갤러리 F15(Galleri F 15), 2023.

잉군 스바네스 알메달(Ingunn Svanes Almedal),「장작 소성(Vedfyrt)」,『쿤스트혼드베르크(Kunsthåndverk)』, 노르웨이 공예가협회 발행, pp. 37–45, 2019.

제니 햄렐(Jenny Hamrell),「아나가마 드래곤과 피닉스 패스트 파이어(The Anagama Dragon and the Phoenix Fast Fire)」,『더 베슬(The Vessel) – 메이크 미 시(Make Me See)』제 9 호, 노르웨이 크래프츠(Norwegian Crafts) 발행, 2025.

란디 그로브 베르거(Randi Grov Berger), 톤예 셸볼(Tonje Kjellvold) 편,『대지, 바람, 불, 물(Earth, Wind, Fire, Water)』, 아르놀트셰 아트 퍼블리셔스(Arnoldsche Art Publishers), 2020.

작가 웹사이트 / 포트폴리오:

https://www.sigridespelien.com/
https://www.norskekunsthandverkere.no/kunstnerregister/ole-morten-rokvam
https://www.daniela-bergschneider.com/

Norwegian Ceramics

Inspired by Nature

Hege Henriksen & Marthe Hansen
Norwegian Crafts Director & International Project advisor

We will start by giving a short presentation of our organisation and how we support the craft field. Norwegian Crafts is a non-profit organisation founded by the Norwegian Association for Craft Artists in 2012. Our principal aim is to strengthen craft from Norway internationally through:

- Exhibition Programme
- Market Development
- Theory Development
- Networks
- Support Schemes and Residencies

We are funded by Ministry of Culture and Equality and Ministry of Foreign Affairs, and we work in close collaboration with the Norwegian embassies around the world.

The objectives of Norwegian Crafts:

- To increase the interest in and the demand for contemporary crafts from Norway.
- To increase dialogue, collaboration and exchanges between craft professionals across national borders.
- To ensure that Norwegian, Sámi and Norway-based craft artists, curators, gallerists and other professionals in the field have access to grants, international networks and competence.
- To increase the number of possibilities for Norwegian, Sámi and Norway-based craft artists to participate in international exhibitions.
- To ensure that Norwegian galleries can participate in acclaimed international arenas and fairs for contemporary crafts.
- To develop theory and terminology in the field of contemporary crafts, both nationally and internationally.

Ceramics has a strong position in Norway, we see a lot of activity from the artists, both in Norway and abroad. There are several great residency opportunities, the education system is still strong, and ceramics receive great attention from museums, galleries and other exhibition spaces.

Norwegian Crafts have done several larger exhibition projects with international institutions. One example is *Forces de la Nature:* An exhibition at the national museum for ceramics in France, curated by Frédéric Bodet and Christine Germaine, presenting work by the great ceramic artists Torbjørn Kvasbø and Marit Tingleff together with textile artist Kari Dyrdal.

Another exhibition collaboration is *Beyond G(l)aze*, an ambitious Sino-Norwegian ceramics exhibition of international scope, produced by Norwegian Crafts. It was shown in both China and

Norway, in 2014 and 2015. *Beyond G(l)aze* was curated by Heidi Bjørgan, Feng Boyi, Bjørn Inge Follevaag and Wang Dong. The exhibition presented works by: Ingrid Askeland, Lu Bin, Liu Danhua, Feng Feng, Huang Huanyi, Liu Jianhua, Steinar Haga Kristensen, Torbjørn Kvasbø, Nils Martin, Anne Helen Mydland, Irene Nordli, Linn Pedersen, Lu Pinchang, Corrina Thornton, Ai Weiwei, and Chen Xiaodan.

As part of Norwegian Crafts' work with market development, we support Norwegian galleries in their participation at international craft, art and design fairs. An example of this, is the "focus on Norway" at the 2025 edition of Ceramic Brussels. The programme included a special section for Norwegian galleries at the fair, a talk programme, and a reception at the Norwegian Embassy in Brussels. Ceramic Brussels has continued the special focus on a selected country, and this year it was Spain.

Theory development is also an important part of Norwegian Crafts' work. We have published several books, and in 2021 we launched our online magazine, The Vessel. There are many articles and interviews focused on ceramics in the magazine. It is available for free at **vessel-magazine.no**.

For the remaining part of the presentation, we will introduce you to some projects and practices from Norway where ceramics and nature or sustainability is prominent.

Nature, and in turn sustainability, is a central theme for many craft artists in Norway. The material knowledge, inherent in craft practices such as ceramics, makes for an innate connection to the natural world. This has been highlighted in many projects, among them, two recent editions of the Tendencies Biennial for Nordic Contemporary Crafts at Galleri F15 in Moss, Norway, where Norwegian Crafts was a collaborative partner.

For the 44th edition in 2020, curator Randi Grov Berger, titled the exhibition *Earth, Wind, Fire Water*. The exhibition brought together 17 artists and artist groups from the Nordic countries who uses their craft, their tools and their deep material knowledge to address environmental issues. Through their work, which encompasses biology, geology, and cosmology, the artists confront a longing for a deeper connection to the earth.

Among the artworks were several with ceramics or clay as material, such as Hedvig Winge's installation, Ivana Králíková's experimental work that investigated earth batteries, ceramic sculptures by Pekka Paikkari and Louise Sidelmann, as well as photographs by Karoline Hjorth & Riitta Ikonen featuring senior artists dressed in elements from their surroundings.

The following edition of the Tendencies biennial, *Abundance*, continued in many ways the thematics and conversations from *Earth, Wind, Fire, Water*. The exhibition was curated by Ki Nurmennimi and presented work by 15 artists. The curatorial motivation behind it was to celebrate all that continues to co-evolve on Earth, despite the accelerating climate breakdown and collapsing ecosystems. At the same time, it emphasised the need to reshape values, as true sustainability cannot be achieved through preservation only; it also calls for transformations and the mindful reinvention of traditions.

The ways ceramic artists engage with nature and sustainability varies and may entail the materials they source, the methods and techniques they use, or their artistic concepts. We would now like to highlight three examples of this from the Norwegian ceramics field.

Sigrid Espelien – Material

Sigrid Espelien (b. 1984) is a Norwegian artist based in the coastal town Holmestrand in Nor way. Since 2013, she has immersed herself in blue clay as both a material and a gateway to place and storytelling. Within the blue clay, the artist finds hidden narratives of geology, arch aeology, urban development, politics, science fiction, industry and belonging.

In spring of 2025, Espelien completed her PhD in artistic research at the Oslo National Acad emy of the Arts, Department of Art and Craft, with the project "Grounding with (Blue) Cla y" (2020–2025). After six years of education in ceramic art and craft, the artist noticed that she and her peers were never introduced to clay in nature in their training. As students, they learned to create different sorts of clay by using materials such as kaolin, quartz, ball clay and chamotte in purchased powdered forms mixed with water, but they never went out to dig and process clay themselves. The clay being used was imported and labelled on the plastic packaging with information on sintering range, grain size, colour after firing and shrinkage percentage – homogeneous and ready for modelling.

To increase the knowledge on the sourcing of clay and spread awareness on the processes involved, Espelien's research project involved participatory clay wandering in three different clay landscapes in- and around Oslo, Norway's capital city. The wanderings were excursions into landscapes that represent different ecosystems and socio-political contexts: Enebakk clay quarry, Østre Aker vei 25 and Bryn along the Alna River. In the clay wanderings, the artist guided a group of participants and shared what she calls *grounding exercises*, for instance ways to recognise and test what kind of clay we are dealing with through methods from ceramic disciplines. In this way, Espelien explored what happens in the meetings between humans, clay and landscape, as well as what the clay in landscape can teach us.

Grounding with (Blue) Clay was presented through an exhibition at the exhibition space ROM for Art and Architecture in Oslo in autumn 2024. The exhibition also featured participatory cl ay exercises related to the clay landscapes. A reflection component, a freestanding shelving sy stem with clay, ceramics and other material objects from the project, was placed in the librar y at the Oslo National Academy of the Arts. The reflection component is now located in Esp elien's studio, available to see by appointment.

With this PhD project, Sigrid Espelien contrasts the prevailing perception in ceramics and art that clay is a stable, universal material, relatively uniform regardless of where it is purchased. Her research counter this idea and highlights the specific and shifting nature of the landscape, the clay and the people involved in the process behind the gathering and making of clay for ceramics.

Ole Morten Rokvam – Technique and production

Ole Morten Rokvam (b. 1963) is a Norwegian ceramicist based in Risør in the south of Norway. In his artistic practice, he is inspired by industry and architectural forms. Some of his most characteristic and well-known works are his sculptural jugs.

Rokvam is also a highly experienced kiln-builder. Wood-firing has been an important part of his production, and he has built several *Train Kilns*, a wood-fired kiln named for its resemblance to a train, developed by Professor John Neely at Utah State University in Logan, USA. Many consider the smoke from wood-fired kilns as emissions with a negative impact on the environment, which Rokvam also recognises. But he also notes that the CO_2 (carbon dioxide) gas that is emitted during firing is equal to what is being emitted if the wood is rotting outdoors. Using industrial "waste" wood therefore means a zero emission. This process naturally depends on a practitioner's context, so Rokvam's research and methods are for the most part based on Norwegian conditions, where the use of industrial waste material is the common practice for wood-firing. As for himself, he collects this wood material from a nearby furniture factory or a saw-mill. If the same wood was to be transported to a landfill, it would have left a larger carbon footprint.

With this knowledge as a starting point, the ceramicist started to reflect upon how craft artists can contribute to more sustainable solutions and take increased responsibility for environmental impact. In his research for kilns that release less CO_2 than the already familiar ones, he found the Girel3E to be the most promising. The Girel3E is developed and named after the renowned French ceramic artist Jean Girel. The three Es stand for: ergonomic, economic and ecological. The ecological aspect is evident as the kiln uses approximately 70–80 % less wood to fire at the highest temperature, as well as reducing CO_2 emissions by about 70–80 %.

In autumn 2024, Rokvam assisted in the building of a Girel3E in Aarhus in Denmark to get a better understanding of it, and in March the following year, his Girel3E was completed in his own workshop in Norway. The kiln has been fired five times with good results. Following this, he built one in Jingdezhen, China, in 2025, also with good results. And in August this year, an equivalent Girel3E was brought to Centre for Ceramic Art, after being built nearby at Gausdal Landhandleri in June. The kiln was made under the leadership of Rokvam with assistance from his assistant Line Blom and students from the Oslo National Academy of the Arts and the Faculty for Art, Music and Design at the University of Bergen. In 2027, Rokvam will build a kiln for Kunsthall Grenland / 1400 Grader outside the Porcelain Museum in Porsgrunn. This will become the 74th wood-firing kiln he has built.

In Ole Morten Rokvam's kiln-building, sustainability means more than the concrete climate impact. It also entails collaboration among colleagues from near and far that support each other on such large-scale projects. This way, knowledge is created and spread, also to the new generation of ceramicists by involving students from the art academies. Rokvam also has a conscious understanding of time: the wood is chopped and stacked at least six months in advance, and he works slowly in his studio to create new works. In total it often takes about a year from start to finish. And throughout the process, a symbiosis emerges between all the elements that must be in place in order to succeed.

Daniela Bergschneider – Thematic approach

Daniela Bergschneider (b. 1986) is a German visual artist, living and working in Bergen on the west coast of Norway. In her practice, she combines ceramics and textile to create sculptures in various shapes and sizes.

Bergschneider's sculptures are made to achieve an expression she calls *visual tactility*. She works with this by developing forms and surfaces that are charged with enough tactile and visual information to trigger the imagination into evoking an emotional response. The artist's goal is for viewers to sense the works within their own bodies, feeling a resonance in their muscular system as they approach them. She is inspired by the ambiguity between beauty and disgust, for instance in how we humans respond when we are confronted with visual images of the insides our own body.

Through abstraction, Bergschneider's works also take form as more-than-human living organisms reminiscent of plants, corals and fungi. While some of them express lushness with bright yellows, greens and pinks and floral-like shapes, other works appear almost threatening with pointy spikes or shapes that seem to drip or melt.

Bergschneider's works are hybrids, both in terms of their material combinations and in their appearance as something human and non-human at the same time. While her smallest works can almost fit the palm of our hands, the largest tower above our heads and seem to grow or stretch across the room. Despite the core of the constructions being made of porcelain, the works have a quality of movement and fluidity. The imagery of the works alternates between the microscopic and bodily, and the monumental and otherworldly.

Literature list

Ki Nurmenniemi and Marthe Yung Mee Hansen (eds.), *Abundance*, Galleri F 15, 2023.

Ingunn Svanes Almedal, "Vedfyrt" [Wood fired], *Kunsthåndverk* – journal published by the Norwegian Association for Craft Artists, pp. 37–45, 2019.

Jenny Hamrell, "The Anagama Dragon and the Phoenix Fast Fire*", The Vessel – Make Me See*, issue 9, published by Norwegian Crafts, 2025.

Randi Grov Berger and Tonje Kjellvold (eds.), *Earth, Wind, Fire, Water*, Arnoldsche Art Publishers, 2020.

Artists' websites / portfolios:

https://www.sigridespelien.com/

https://www.norskekunsthandverkere.no/kunstnerregister/ole-morten-rokvam

https://www.daniela-bergschneider.com/

제작의 장소
역사는 장인성의 미래를 어떻게 형성하는가

히여체 야콥스
유럽도자워크센터(EKWC) 디렉터

역사적 관점에서 본 장인성

장인성(craftsmanship)은 복합적인 용어이며, 특히 현대미술과의 관계에서 사용할 때 더욱 그렇다. 20세기 후반 이후 미술과 공예는 점차 서로 다른 방향으로 나아갔다. 예술적 실천은 기존의 전통과 기법, 숙련된 제작에 대한 관념에서 벗어나면서 자유를 얻었다. 이러한 분리는 이해할 만했고, 어쩌면 필요했을지도 모른다. 그러나 두 영역은 서로 단절되어 있지 않다. 기술적 지식이 실험과 새로운 질문을 통해 발전하듯, 예술 역시 재료에 대한 지식을 필요로 한다.

난 이 강연에서 장인성을 넓은 의미로 사용하고자 한다. 전통 공예나 이미 확립된 기법을 재현하는 능력을 뜻하는 것이 아니라, 재료를 이해하고 그것을 다루는 방법을 익히게 하는 지식과 기술을 의미한다. 이러한 지식은 미술, 디자인, 건축뿐 아니라 산업과 그 밖의 다양한 생산 영역에도 적용될 수 있다.
이러한 지식의 역사를 살펴보면 그것이 어떻게 발전하고 조직되며 전승되어 왔는지, 그리고 재료·기술·경제적 여건이 변할 때 어떤 일이 일어나는지를 이해하는데 도움이 된다. 또한 오늘날 우리가 왜 지금과 같은 방식으로 만들고 있는지, 그리고 미래를 위해 어떤 지식이 필요할지를 설명하는 데에도 도움이 될 수 있다.

이러한 질문은 네덜란드의 유럽도자워크센터(European Ceramic Work Centre, EKWC)에서 관장으로서 일하는 나의 경험과 밀접하게 연결되어 있다.
EKWC는 국제적인 아티스트 레지던시이자 연구센터이다. EKWC는 전 세계의 예술가, 디자이너, 건축가들이 이곳에서 3개월 동안 도자를 집중적으로 다룬다. 이들 가운데 상당수는 도자에 대한 정규 교육을 받은 적이 없다. 대신 각자의 분야에서 축적한 전문성을 가지고 오며, 자신의 작업에 도자가 무엇을 더할 수 있는지에 대한 구체적인 질문을 가지고 레지던시에 참여한다.

EKWC에 오기 전 나는 틸뷔르흐(Tilburg)의 텍스타일뮤지엄(TextielMuseum)을 비롯한 여러 박물관에서 오랫동안 일했다. 텍스타일뮤지엄의 텍스타일랩(TextielLab) 역시 EKWC와 유사한 방식으로

운영되며, 예술가와 디자이너를 고도로 전문화된 재료 지식과 연결된다.
EKWC와 텍스타일랩은 국제적으로도 독특한 위치를 차지하고 있다. 두 기관 모두 전문 지식과, 그 지식을 어떻게 사용할 것인지에 대한 상당한 자유를 결합한다. 이 기관들에서 일하면서 나는 이러한 접근이 어디에서 비롯되었는지 궁금해졌다. 네덜란드의 제작 역사 속에 이를 이해하는 데 도움이 되는 무언가가 있을지? 아직 네덜란드만의 모델이 있다고 말할 수 있는지는 모르겠지만, 그것은 전제할 문제가 아니라 탐구해야 할 문제라고 본다.
이 질문에서 역사는 출발점을 제공한다. 이 강연에서는 재료, 지식, 무역, 변화하는 경제적 조건이 네덜란드의 제작 관행을 어떻게 형성해 왔는지, 그리고 그 역사가 오늘날 실험과 혁신을 가능하게 하는 조건에 대해 무엇을 말해줄 수 있는지 살펴보고자 한다. 그런 다음 다시 EKWC로 돌아와, 재료 자원과 전문 지식이 네덜란드뿐 아니라 전 세계적으로 변화하고 있는 지금 이러한 역사가 무엇을 의미하는지 생각해볼 것이다.

재료, 무역과 혁신

특정 장소에서 구할 수 있는 재료는 언제나 그곳에서 무엇을 만들 수 있는지에 영향을 미쳐 왔다.
네덜란드는 라인(Rhin)강과 뫼즈(Meuse)강을 비롯한 여러 하천의 삼각주이자 북해 연안에 위치해 있다. 따라서 하천 점토와 해성 점토는 네덜란드의 재료 역사에서 중요한 역할을 해왔다. 이러한 점토의 성질은 토기 제작에 적합하며, 특히 벽돌과 지붕 기와를 만드는 데 알맞다. 이 재료들은 문자 그대로 네덜란드의 건축물과 도시, 풍경의 형태를 만드는 데 기여해 왔다.

그렇다면 원하는 재료를 구할 수 없을 때에는 어떤 일이 발생하는가?
17세기 초, 중국산 자기가 점점 더 많은 양으로 유럽 시장에 들어오기 시작하면서 큰 반향을 일으켰다. 당시 유럽 제작자들이 자체적으로 제작한 도자는 매우 달랐다. 토기와 석기는 일반적으로 더 무겁고 거칠었다. 토기는 다공이라서 물이 스며들지 않게 하려면 표면을 보호하는 유약이 필요했다. 이에 비해 자기는 얇고 단단하며 눈부시게 희었다. 무색 유약은 빛나는 표면을 만들어냈고, 유약을 입히지 않아도 태토 자체가 물을 흡수하지 않았다. 이 중국산 자기는 당시 대부분의 유럽인들이 이전에 보지 못했던 것으로 빠르게 선망의 대상이 되었고 유럽 궁정에서 수집되었으며, 엘리트 계층의 분더카머(Wunderkammer)까지 들어갔다.

대부분의 유럽인들은 즉시 이 도자가 어떻게 만들어지는지 알고 싶어했다. 따라서 유럽 전역에서 이를 재현하려는 시도가 이어졌다. 독일과 프랑스에서는 자기를 만드는 데 필요한 재료와 제조법을 찾기 위해 상당한 노력이 기울여졌다. 그러나 네덜란드의 도공들은 근본적인 문제에 직면했다. 필요한 원료, 특히 적합한 고령토질 점토를 현지에서 구할 수 없었다. 그들은 모방하고자 했던 자기를 그대로 만들 수 없었기에 대신 다른 것을 발전시켰다.
이로 인해 기존의 토기 생산 방식이 더욱 정교해졌다. 도공들은 유약에 산화주석을 첨가해 불투명한 흰색 표면을 만들 수 있었고 도자기는 더 얇아졌고 표면은 더 밝아졌다. 네덜란드

도공들이 만든 형태와 청색 장식은 중국 자기의 강한 영향을 받았다.

당시 이러한 제작에 필요한 지식이 델프트(Delft)에서만 생겨난 것은 아니다. 주석유 기법은 중동에서 남유럽을 거쳐 전해졌다. 1585년 안트베르펜(Antwerpen)이 함락된 뒤 북쪽으로 이주한 플랑드르(Flandre) 도공들은 주석유 토기에 대한 지식을 함께 가져왔다. 델프트는 원료와 전문 지식에 대한 접근성, 효율적인 운송망, 그리고 네덜란드의 국제무역 덕분에 가능했던 수입자기의 확보와 세계 시장 진입 등 여러 유리한 조건이 갖추어져 있었다. 1700년 무렵 델프트에는 34개의 공방이 있었고, 이곳에서는 매년 수백만 점의 제품이 생산되었다. 여기서 델프트웨어(Delftware)는 현지 재료, 외부에서 유입된 지식, 수입된 견본, 기술적 변형, 무역이 결합하면서 발전했다. 처음의 목표는 원형을 모방하는 것이었다. 그러나 원래의 재료를 구할 수 없었기 때문에 모방에는 적응과 혁신이 동시에 필요했습니다. 처음에는 선망 받던 외국 제품을 재현하려는 시도였지만, 이는 중요한 산업으로 발전했고 마침내 국제적인 명성을 얻는 독자적인 제품이 되었다.
이 역사는 물건과 상품, 지식이 이동했던 네덜란드 식민무역 체제인 네덜란드 동인도회사(VOC)와 분리할 수는 없다. 이러한 이동이 정치적·경제적으로 동등한 관계 속에서 이루어진 것이 아니기 때문이다.
그리고 델프트만이 유일한 사례는 아니다.

17세기 말, 원래 은세공 기술을 배웠던 네덜란드 출신의 엘러스(Elers) 형제는 영국으로 이주해 고운 붉은색의 스태퍼드셔(Staffordshire) 점토를 사용하여 중국 이싱(宜興) 도기의 영향을 받은 석기를 제작했다. 이들의 혁신은 상업적 맥락에서 발전했다. 수입된 이싱 다구가 정제된 적색 석기에 대한 시장을 형성했고, 동시에 현지에서는 적합한 점토를 구할 수 있었다. 금속공예 배경 역시 이들이 도자에 접근하는 방식에 영향을 주었다. 이들은 석고 몰드를 이용한 이장주입성형을 사용했는데, 이는 금속 기물을 주조했던 경험에서 비롯되었을 가능성이 크다. 이들의 작업에는 현지 재료, 상업적 기회, 그리고 다른 재료 분야에서 가져온 기법이 하나로 결합되었다.

도자 밖에서도 유사한 역학을 확인할 수 있다. 한 세기 이상이 흐른 뒤, 네덜란드 섬유회사 블리스코(Vlisco)는 네덜란드령 동인도 시장을 위해 인도네시아 바틱(Batik)을 산업적으로 모방한 제품을 생산하기 시작했다. 이후 그 시장이 변하자 회사는 서아프리카로 눈을 돌렸다. 생산 공정은 더욱 발전했고, 색상과 디자인은 새로운 시장에 맞게 조정되었다. 모방에서 시작한 것은 다른 시장과 추가적인 기술 발전에 의해 형성되면서 그 자체로 새로운 제품으로 발전했다.
이 각각의 역사는 식민주의적·문화적·경제적 맥락이 서로 크게 다르다. 그러나 재료와 지식, 시장이 어떻게 상호작용하며, 그 상호작용이 어떻게 새로운 제작 방식을 만들어낼 수 있는지를 보여준다.
그러나 특정한 제작 방식을 뒷받침하는 조건은 그대로 유지되지 않는다. 전성기였던 1700년 무렵 델프트에는 34개의 도기 공방이 있었지만, 18세기 말에는 11곳만 남게 되었다. 유럽 산 자기가 등장했고 수입품의 가격은 낮아졌으며 국제 경쟁은 심화되었다. 또한 영국의 크림웨어(creamware)가 더 단단하고 저렴한 대안으로 자리 잡았다. 오늘날 17세기 델프트의 원래 공장

가운데 남아 있는 곳은 "데 포르셀레이너 플레스(De Porceleyne Fles)"뿐이다. 재료 지식이 발전하는 조건은 결코 고정되어 있지 않으며, 이를 뒷받침하는 기반 역시 마찬가지이다.

EKWC: 자유, 지식과 자원

이러한 역사적 사례들이 EKWC를 직접 설명해주거나, 네덜란드에 특유한 제작 방식이 존재한다는 것을 입증하는 것은 아니다.
그러나 재료 지식이 발전하는 조건을 살펴보는 일이 왜 유용한지는 보여준다. 재료가 중요하고 지식이 중요하고 기반이 중요하다. 그리고 이 모든 것은 시간이 흐르면서 변할 수 있다. EKWC는 특정한 조건들을 의도적으로 한데 모았을 때 어떤 일이 가능해지는지를 보여주는, 매우 다른 현대적 사례이다.
EKWC는 50여 년 전 작업 공간과 장비, 시설에 접근할 필요가 있었던 도예가들에 의해 설립되었다. 1980년대 말에는 시각예술 안에서 도자의 위상을 확장하는 방향으로 기관의 사명이 전환되어 EKWC는 예술가들은 실험하고, 기존의 관습을 넘어서며, 도자가 동시대 예술 실천에 무엇을 더할 수 있는지를 탐구하도록 장려되었다.
이는 센터가 두 가지 요소를 결합했기 때문에 가능했다. 하나는 고도로 집약된 도자 전문 지식이고, 다른 하나는 실험에 필요한 재료, 장비, 에너지, 공간, 시간에 대한 접근성이다. 이 두 요소의 결합은 특별한 종류의 자유를 만들어냈다.
이 특징은 오늘날에도 여전히 EKWC를 규정한다.
이곳에서 예술가, 디자이너, 건축가는 자신의 작업에서 출발한 질문을 가지고 시작할 수 있다. 재료에 의문을 제기하거나 실험하기 전에 먼저 도자 전통을 완전히 익혀야 하는 것은 아니다. 이러한 탐구를 지원할 수 있는 전문 지식과 시설이 EKWC에 마련되어 있기 때문이다.
지식 자체도 정적인 것이 아니다. EKWC의 업무에서 상당한 부분은 연구, 기술 개발, 혁신에 할애된다. 새로운 재료와 공정을 시험하고, 기존 기법을 변형하며, 예술가·디자이너·건축가가 센터에 가져오는 질문을 통해 새로운 지식이 개발된다.
EKWC에서 중요한 것은 기존 지식을 단순히 보존하고 전승하는 데 그치지 않는다. 지식은 적용되고 평가되며 확장될 수 있도록 제공된다.
최근 입주했던 세 명의 레지던시 참여자는 이것이 실제 작업에서 무엇을 의미하는지를 잘 보여준다.

실천 속의 재료 지식

리사 코노(Lisa Konno)는 패션 디자이너로 작가는 EKWC 레지던시 기간 동안 네덜란드 국립

발레단(Dutch National Ballet)과의 협업을 위한 의상을 작업했다.
코노는 도자가 의복의 일부가 되고, 따라서 움직이는 신체의 일부가 된다면 어떤 일이 일어날지를 탐구했다. 그는 EKWC에서 제작한 도자 요소와 텍스타일랩에서 개발한 직물을 함께 사용하여 무겁고 단단하며 깨지기 쉬운 의상을 만들었다. 재료가 만들어내는 제약은 안무의 일부가 되었다. EKWC에서 그는 대형 도자 기물을 만드는 고대 기법인 '자르 아 라 코르드(jarre à la corde)'를 포함해 여러 도자 기법을 활용했다. 그러나 기법 자체가 출발점은 아니었다. 코노는 패션 분야에서 출발해 재료, 의복, 신체에 대한 질문을 가지고 왔다. 도자 기법은 이러한 질문에 무엇을 더할 수 있는가에 따라 의미를 갖게 되었다.

필리프 구플러(Philipp Gufler)는 퀴어의 역사와 주변화되거나 지워진 역사들을 다루는 시각 예술가이다. 레지던시 기간 그는 역사적 퀴어 이미지를 복사한 자료와 작은 실크스크린 키트를 가져왔다. EKWC에서는 초벌 전의 도자 타일 위에 화장토(엔고베)와 유약을 사용해 이 이미지들을 인쇄하는 실험을 진행했다. 구플러는 이미 아카이브, 이미지, 회화, 실크스크린을 활용해 작업하고 있었다. EKWC 레지던시는 이러한 기존의 작업이 다른 재료를 통해 어떻게 발전할 수 있는지를 탐구할 수 있게 해주었다. 구플러에게 도자는 출발점이 아니라 기존의 예술적 실천 안에서 또 하나의 가능성이 된 것이다.

콜린 추딕(Colin Chudyk)은 몬트리올을 기반으로 섬유와 도자를 다루는 시각예술가로 예일대학교에서 건축학 석사학위를 받았다. 그는 액상 점토를 직물 형태 안에 부어, 막에 의해 둘러싸이고 중력과 압력에 의해 형태가 만들어지는 광물화된 풍경의 몸체를 제작한다. 그의 작업은 누출, 감염, 파열이라는 주제를 통해 종간 관계, 독성, 자원 추출을 탐구한다. 추딕은 EKWC 레지던시에 두 차례 참여했으며, 최근에는 텍스타일랩/텍스타일뮤지엄과도 협업했다. 작가는 EKWC 레지던시 동안 직물 거푸집과 기계 편직 몰드를 이용한 세라믹 이장주입성형을 개발하는 데 초점을 두었다. 여기서 섬유와 도자에 대한 지식이 직접적으로 결합되어 직물이 도자 재료의 형태를 결정하는 데 관여하였다.

코노, 구플러, 추딕의 작업은 서로 매우 다르다. 세 사람 모두 도예가로 정규 교육을 받은 것은 아니지만, 각자 다른 분야에서 전문 지식을 가져와 작업하였다. 그리고 이들은 공통적으로 레지던시 동안, 기존의 작업에 도자가 무엇을 더할 수 있는지에 대한 구체적인 질문을 하였다. EKWC의 역할은 그 질문을 적절한 지식과 연결하고, 레지던시 참여자가 이를 탐구하는 데 필요한 도자 기술을 발전시킬 수 있도록 돕는 것이었다. 3개월이 지난 뒤 도자가 창작자의 작업에 계속 남는 경우도 있고 그렇지 않은 경우도 있다. 그러나 새로운 재료를 집중적으로 다루는 경험은 서로 다른 가능성과 한계, 그리고 새로운 사고방식과 작업 방식을 열어준다.

이처럼 분야를 넘나들며 작업할 수 있는 자유는 장인성의 중요성을 약화시키지 않는다. 오히려

그 자유는 장인성에 의존한다. 지식을 보존한다는 것은 우리가 만드는 방식을 변하지 않게 유지하는 것이 아니다. 변화에 대응할 수 있도록 지식을 계속 활용 가능한 상태로 두는 것을 의미한다.

문제는 우리가 살아가는 조건이 계속 변화하는 가운데 이러한 자유를 어떻게 유지할 것인가 하는 점이다. 센터 내부에는 여전히 지식이 존재하지만, 전통적으로 이러한 전문성이 발전해 온 더 넓은 기반은 점차 취약해졌다. 1980년대 이후 네덜란드의 미술·디자인 교육은 기술 및 공예 중심의 훈련에서 점차 개념적·이론적 발전 중심으로 이동했다. 동시에 네덜란드 제조업의 상당 부분이 해외로 이전하였다.

깊이 있는 도자 기술 지식을 보유한 전문가 세대의 상당수는 이러한 과거의 기반 속에서 전문성을 습득했다. 이들 가운데 많은 이들이 이제 경력의 후반부에 접어들고 있다. 젊은 전문가들이 새롭게 분야에 진입하고 있지만, 수십 년의 실무 경험을 통해 축적되는 지식을 형성하는 데에는 시간이 필요하다.

재료와 자원을 둘러싼 조건은 EKWC뿐 아니라 분야 전체에서 변화하고 있다. 재료와 에너지를 더 이상 무한한 것으로 간주할 수 없기 때문이다. 일부 재료는 점점 더 희소해지고 가격이 오르고 있으며, 채굴과 운송, 에너지 집약적 생산이 환경에 미치는 영향은 우리에게 다른 선택을 요구하고 있다.

따라서 EKWC가 실험의 자유를 유지한다는 것은 전문 지식을 새로운 세대에 전승하는 동시에 연구, 새로운 기법, 재료 혁신에 계속 투자하는 것을 뜻한다. 또한 재료와 에너지를 어떻게 사용할 것인지 다시 생각하는 일도 포함된다.

여기서 과제는 지식을 단지 보존하는 것이 아니라, 변화하는 조건 속에서 그것을 전승하고 시험하며 발전시키는 것이다.

앞으로 나아가기 위해 되돌아보기

오늘날 우리가 마주하는 장애물들이 전례 없이 보일 수 있지만, 역사 속에서는 이미 유사한 상황이 반복되어 왔다. 과거를 돌아보며 배울 수 있는 것 가운데 하나가 바로 이것이다. 변화하는 환경은 언제나 제작자와 산업, 기관에 적응을 요구해 왔다. 때로는 그 과정이 혁신으로 이어졌고, 또 다른 때에는 지식과 기반이 사라지기도 했다. 오늘날 여기서 다른 점은 우리가 변화에 대응하는 맥락이다.

전문 지식의 소실은 네덜란드만의 문제가 아니다. 재료의 비용 증가와 희소성, 생산이 환경에 미치는 영향을 줄여야 하는 필요성 역시 마찬가지이다. 한국, 네덜란드, 그리고 세계 여러 지역은 매우 다른 역사적·문화적·재료적 조건에서 출발하고 있지만 모두 이러한 변화에 대응하고 있다. 나는 이러한 차이를 중요하게 여긴다.

한국 도자의 역사는 네덜란드 도자의 역사와 같지 않다. 이용할 수 있었던 재료가 달랐고, 서로 다른 전통과 산업이 발전했으며, 지식이 조직되고 전승되는 방식도 달랐다. 바로 이러한 차이가 교류를 흥미롭게 만든다. 역사는 사람들이 과거에 변화에 어떻게 대응했는지를 이해하는 데 도움을 줄 수 있다. 무엇이 사라졌고 무엇이 적응했는지, 새로운 지식은 어디에서 생겨났는지, 그리고 어떤 조건이 혁신을 가능하게 했는지를 보여준다.

국제 교류는 또 다른 관점을 더해준다. 서로 다른 전통과 지식 체계를 지닌 다른 지역들이 오늘날 유사한 질문에 어떻게 대응하는지를 볼 수 있게 한다. 바로 이 지점에서 나는 《땅이 만든다 Earth Makes》와의 연결을 본다.

도자를 땅, 생태, 기술, 제도, 사고방식과의 관계 속에서 이해한다면, 그러한 관계들 역시 역사를 지니고 있음을 이해해야 한다. 이 관계들은 장소마다 서로 다르게 발전해 왔고 앞으로도 계속 변화할 것이다. 따라서 과거를 돌아보는 일은 미래를 생각하는 데 의미가 있다.

역사가 이미 만들어진 해결책을 제공하기 때문이 아니다. 오히려 희소성, 변화하는 기술, 사라지는 기반, 지식의 이동이 새로운 현상이 아니라는 사실을 보여주기 때문이다. 사람들은 변화하는 환경에 맞추어 제작 방식을 반복해서 바꾸어 왔다. 오늘날 새롭게 가능해진 것은 이러한 경험들을 보다 직접적으로 연결하는 일이다. 우리는 지역 안에서 지식을 보존하고 전승할 수 있으며, 연구와 실험을 통해 계속 발전시킬 수 있다. 동시에 기관과 분야, 국가를 넘어 우리가 배운 것을 더 잘 공유할 수도 있다. 답은 모든 곳에서 같지 않을 것이다. 그리고 같을 필요도 없다.
그러나 서로 다른 장소에서 지식이 어떻게 발전했는지를 더 잘 이해하고, 그 지식을 더 적극적으로 공유할수록 앞으로 다가올 변화에 대응할 수 있는 가능성의 폭은 더 넓어진다. 지식을 보존한다는 것은 지금의 제작 방식을 단순히 유지하는 것 이상을 의미한다. 변화에 적응할 수 있도록 지식을 계속 활용 가능한 상태로 두는 일이다. 오늘날 미술과 공예가 과거처럼 긴밀하게 결합될 필요는 없을지 모르지만, 여전히 서로에게 의존하고 있다.

The Place of Making

How History Shapes the Future of Craftsmanship

Geertje Jacobs
Director, European Ceramic Work Centre (EKWC)

Craftsmanship in Historical Perspective

Craftsmanship is a complex term, particularly when used in relation to contemporary art.

Since the second half of the twentieth century, art and craft have increasingly moved in different directions. Artistic practice gained freedom by moving away from established traditions, techniques and ideas of skilled making. This separation was understandable and perhaps necessary. But the two are not disconnected. Art requires material knowledge, just as technical knowledge develops through experimentation and new questions.

In this lecture, I use craftsmanship in a broad sense. Not as a reference to traditional crafts or the ability to reproduce an established technique, but as the knowledge and skills through which we understand materials and learn how to work with them. This knowledge can be applied across different domains, such as art, design and architecture, as well as industry and other forms of production.

Examining the history of this knowledge can help us understand how it developed, how it has been organised and transferred, and what happens when materials, technologies or economic circumstances change. It can help explain why we make the way we do today and what knowledge we may need for the future. These questions are closely connected to my work as director of the European Ceramic Work Centre, the EKWC, in the Netherlands.

The EKWC is an international artist-in-residence and research centre. Artists, designers and architects from around the world spend three months there working intensively with ceramics. Many have no formal training in ceramics. They bring expertise from their own field and a specific question about what ceramics might add to their practice.

Before joining the EKWC, I worked for many years in museums, including the TextielMuseum in Tilburg. Its TextielLab operates in a comparable way, bringing artists and designers together with highly specialised material knowledge.

The EKWC and the TextielLab occupy unusual positions internationally. Both combine specialist knowledge with considerable freedom in how that knowledge can be used. Working in these institutions made me wonder where this approach comes from. Is there something in the history of making in the Netherlands that can help us understand it? I do not yet know whether it is possible to speak of a Dutch model. That is something to be investigated rather than assumed.

History gives us a place to start. In this lecture, I would like to explore how materials, knowledge, trade and changing economic circumstances have shaped practices of making in the Netherlands, and

what this history can tell us about the conditions that make experimentation and innovation possible today. From there, I will return to the EKWC and consider what this means at a time when material resources and specialist knowledge are changing, not only in the Netherlands, but around the world.

Materials, trade and innovation

The materials available in a particular place have always influenced what was made there.

The Netherlands lies in the delta of the Rhine, Meuse, and other rivers, and along the North Sea. Hence, river and marine clays have played an important role in the material history of the Netherlands. Their properties make them suitable for earthenware, but particularly for bricks and roof tiles. These materials have literally helped to shape Dutch buildings, towns, and landscapes.

However, what happens when the material you want is not available?

In the early 17th century, porcelain from China began to reach European markets in increasing quantities, causing a sensation.

What European makers produced themselves was very different. Earthenware and stoneware is generally heavier and coarser. Earthenware is porous and required a protective glaze to make it watertight. Porcelain, in contrast, is thin, strong, and brilliantly white. Its colorless glaze gives it a luminous surface, and even without glaze, the material itself is impermeable.

It was unlike anything most Europeans had seen before. Porcelain quickly became highly desirable, was collected at European courts, and found its way into the Wunderkammer of the elite. Almost immediately, people wanted to know how it was made.

Across Europe, attempts were made to reproduce it. In Germany and France, considerable effort was made to find the materials and recipe required to make porcelain. In the Netherlands, potters faced a fundamental problem. The necessary raw materials were not locally available, in particular suitable kaolin-rich clay. They could not produce the porcelain they were trying to imitate.

Instead, they developed something different.

Existing earthenware production was refined. By adding tin oxide to the glaze, potters could create an opaque white surface. The ceramic body became thinner, and the surface became brighter. Forms and blue decoration were strongly influenced by Chinese porcelain.

The knowledge required to do this did not originate in Delft alone. Tin glazing had travelled from the Middle East through southern Europe. Flemish potters who moved north after the fall of Antwerp in 1585 brought their knowledge of tin-glazed earthenware with them.

Delft provided advantageous circumstances, including access to raw materials and expert knowledge, efficient transport links, and, thanks to Dutch international trade, the availability of imported porcelain and entry to global markets.

By around 1700, Delft had 34 workshops, which produced millions of objects each year.

Delftware was developed through a combination of local materials, knowledge from elsewhere, imported examples, technical adaptations, and trade. The initial ambition was to imitate the original. However, because the original material was unavailable, imitation required both adaptation and innovation. Initially aimed at replicating a sought-after foreign item, the effort evolved into a significant industry and ultimately became a product of international acclaim.

This history is inseparable from the Dutch colonial trading system, the VOC, through which objects,

goods, and knowledge circulated. These movements did not take place within equal political or economic relationships.

And Delft is not the only example.

At the end of the seventeenth century, the Dutch-born Elers brothers, originally trained as silversmiths, moved to England and used fine red Staffordshire clay to produce stoneware influenced by Chinese Yixing ware. Their innovation developed within a commercial context: imported Yixing teaware had created a market for refined red stoneware, while suitable clay was available locally. Their background in metalworking also informed their approach to ceramics. They used slipcasting in plaster moulds, probably drawing on their experience of casting metal objects. Their work brought together local materials, commercial opportunity and techniques derived from another material practice.

Similar dynamics can be found beyond ceramics. More than a century later, the Dutch textile company Vlisco began producing industrial imitations of Indonesian batik for the market in the Dutch East Indies. When that market changed, the company turned to West Africa. Production processes were further developed, while colours and designs were adapted to the new market. What began as imitation evolved into a new product in its own right, shaped by a different market and further technical development.

These histories are very different, with their own colonial, cultural and economic contexts. But they show how materials, knowledge and markets interact, and how these interactions can generate new forms of making.

But the conditions that support particular forms of making do not remain the same. At its height, around 1700, Delft had 34 pottery workshops. By the end of the eighteenth century, only eleven remained. European porcelain became available, imports became cheaper, international competition increased and English creamware provided a harder and less expensive alternative. Today, of the original seventeenth-century Delft factories, only *De Porceleyne Fles* remains.

The conditions under which material knowledge develops are never fixed, and neither is the infrastructure that supports it.

The EKWC: Freedom, knowledge and resources

These historical examples do not explain the EKWC or prove that there is a specifically Dutch approach to making.

However, they do show the usefulness of examining the conditions in which material knowledge develops. Materials matter. Knowledge matters. Infrastructure matters. All of these can change over time. The EKWC offers a very different contemporary example of what can happen when specific conditions are deliberately brought together.

The center was founded more than fifty years ago by ceramicists who needed access to workspace, equipment, and facilities. At the end of the 1980s, its mission shifted towards the emancipation of ceramics within the visual arts. Artists were encouraged to experiment, move beyond established conventions, and explore what ceramics could contribute to contemporary artistic practice.

This was possible because the center combined two elements: a high concentration of specialist ceramic knowledge and access to the materials, equipment, energy, space, and time required for experimentation: this combination created a particular kind of freedom.

It still defines the EKWC today.

Artists, designers, and architects can start with a question from their own practice. They do not first have to master a ceramic tradition before they can question or experiment with the material. Specialist knowledge and facilities are available to support such explorations.

Knowledge itself is not static. A considerable part of the EKWC's work is dedicated to research, technical development, and innovation. New materials and processes are tested, existing techniques are adapted, and new knowledge is developed through the questions that artists, designers, and architects bring to the center.

At the EKWC, this is not simply about retaining and transferring existing knowledge. Information is provided so that it can be applied, evaluated and expanded upon. Three recent residents illustrate the practical implications of this.

Material knowledge in practice

Lisa Konno is a fashion designer. During her residency at the EKWC, she worked on costumes for a collaboration with the Dutch National Ballet.

Konno investigated what would happen if ceramics became part of clothing and therefore part of the moving body. She developed heavy, rigid and vulnerable costumes incorporating ceramic elements made at the EKWC, alongside textiles developed at the TextielLab.

The restrictions created by the materials became a part of the choreography.

At the EKWC, she worked with several ceramic techniques, including *jarre à la corde*, an ancient method of constructing large ceramic vessels. The technique was not the starting point. Konno came from fashion, with questions about material, clothing, and the body. Ceramic techniques became relevant because of what they could contribute to these questions.

Philipp Gufler is a visual artist whose practice engages with queer history and histories that have been marginalised or erased.

During his residency, he brought photocopied historical queer images and a small silkscreen kit. At the EKWC, he experimented with printing these images using engobes and glazes on unfired ceramic tiles.

Gufler already worked with archives, images, painting, and silkscreen. His residency allowed him to investigate how this existing practice could be developed through another material.

Ceramics was not the starting point. It became another possibility within an existing artistic practice.

Colin Chudyk is a Montreal-based visual artist working with textiles and ceramics. He holds a Master of Architecture from Yale University.

By pouring liquid clay into fabric forms, he creates mineralized landscape bodies contained by a membrane and shaped by gravity and pressure. His work explores interspecies relationships, toxicity, and extraction through themes of leaking, infection, and rupture.

Chudyk has twice been a resident at the EKWC and has recently collaborated with the TextielLab/TextielMuseum. His studio research has focused on developing ceramic slip-casting in fabric formwork and machine-knitted molds.

Here, textile and ceramic knowledge come together directly. The fabric helps determine the form of

the ceramic material.

Konno, Gufler and Chudyk have very different practices. None of them was trained as a ceramicist, although each brings specialist knowledge from another field. They share a specific question about what ceramics can contribute to an existing practice.

The role of the EKWC is to connect that question to the appropriate knowledge and help residents develop the ceramic skills they need to pursue it.

After three months, ceramics sometimes remains part of a maker's practice, and sometimes it does not. But working intensively with a new material introduces different possibilities and limitations, as well as different ways of thinking and working.

The freedom to work across disciplines in this manner does not diminish the importance of craftsmanship. It depends upon it. Preserving knowledge is not about keeping the way we make things unchanged. This involves maintaining knowledge available for change.

The question is how to retain that freedom as the conditions in which we live continue to change. Knowledge is still present within the center, but the wider infrastructure through which this expertise has traditionally been developed has become more fragile. From the 1980s onwards, Dutch art and design education increasingly shifted from technical and craft-based training towards conceptual and theoretical development. Simultaneously, significant parts of Dutch manufacturing moved abroad.

A substantial part of the generation of professionals who possess deep technical ceramic knowledge acquired their expertise within this earlier infrastructure. Many are now in the later stages of their careers. Younger professionals are entering the field, but the knowledge accumulated through decades of practical experience takes time to develop.

The conditions around materials and resources are changing, not only for the EKWC but across the field. Materials and energy can no longer be treated as unlimited. Some materials are becoming scarcer and more expensive, while the environmental consequences of extraction, transport, and energy-intensive production require different choices.

For the EKWC, maintaining the freedom to experiment therefore means transferring specialist knowledge to a new generation while continuing to invest in research, new techniques, and material innovation. It also means reconsidering how materials and energy are used. The task is not only to retain knowledge but to transfer, test, and develop it under changing conditions.

Looking back to move forward

While the obstacles we encounter today may appear unique, they have been experienced throughout history.

This is one of the things we can learn from looking back: Changing circumstances have always required makers, industries, and institutions to adapt. Sometimes, this has led to innovation; other times, knowledge and infrastructure have disappeared. What is different today is the context in which we respond to change.

The loss of specialist knowledge is not confined to the Netherlands. Neither are the increasing cost and scarcity of materials, or the need to reduce the environmental impact of production. Korea, the Netherlands, and many other parts of the world are all dealing with these developments, although from very different historical, cultural, and material positions. These differences matter.

The history of ceramics in Korea is not the history of ceramics in the Netherlands. Different materials have been available, different traditions and industries have developed, and knowledge has been organized and transferred in different ways. These differences are precisely what make exchanges interesting.

History can help us understand how people dealt with change before: what disappeared, what was adapted, where new knowledge emerged, and which conditions made innovation possible. International exchange adds another perspective. It allows us to see how other places, with different traditions and bodies of knowledge, respond to comparable questions today.

This is where I see a connection to “Earth Makes”.

If we understand ceramics in relation to land, ecology, technology, institutions, and ways of thinking, we must also understand that these relationships have histories. They developed differently in different places and will continue to change. Therefore, looking back is relevant to thinking about the future.

Not because history provides ready-made solutions, but because it shows us that scarcity, changing technologies, disappearing infrastructures, and the movement of knowledge are not new phenomena. People have repeatedly adapted the way they make to changing circumstances. What is new is the possibility of connecting those experiences more directly.

We can retain and transfer knowledge locally, continue to develop it through research and experimentation, and at the same time become better at sharing what we learn across institutions, disciplines, and countries. The answers will not be the same everywhere. Nor should they be.

However, the more we understand how knowledge developed in different places, and the more willing we are to share that knowledge, the greater the range of possibilities we have for responding to the changes ahead.

Preserving knowledge involves more than simply maintaining our current methods of creation. This means keeping knowledge available to adapt to change. Art and craft may not need to be tightly linked as before, but they still depend on one another.

PUSH
도자의 형성적 힘으로서 저항

란티 찬
독립 큐레이터

A.

우리 중 많은 이들이 반죽을 치대거나 점토를 주무른 경험이 있을 것이다. 재료는 부드럽고 탄력적이며, 손에 닿으면 몸의 온기를 머금는다. 원하는 대로 움직이기 때문에 우리는 온갖 형태를 만들어낼 수 있다. 부드럽고 젖은 점토를 마주할 때, 인간은 분명 더 강한 쪽에 서 있는 듯하다.

하지만 점토를 한동안 그대로 두면 상황은 달라진다. 점토 속 수분이 증발하면서 재료는 마르고, 그에 따라 수축한다. 부스러지기 시작하기도 하고 색도 변한다. 반죽은 적당히 부풀어 오르고 알맞은 양의 공기를 머금기를 바란다. 점토를 불과 만나게 할 때에도 우리는 모든 조건을 조율함으로써 여전히 상황을 통제하고 있다고 생각한다.

내가 흥미롭게 여기는 것은 바로 우리가 점토를 지배하는 것처럼 보이는 그 짧은 순간이다. 모든 것이 원하는 대로 변형될 수 있고, 아무런 저항도 없는 듯한 순간이다. 우리는 기꺼이 점토를 밀어붙이며, 잠시나마 아무런 저항도 마주하지 않는 기분 좋은 감각을 즐긴다.

무언가가 그저 내가 원하는 대로 움직여준다는 것은 즐거운 일이다. 컴퓨터가 즉시 작동하고, 동료가 "예"라고 답하고, 몸이 명령에 따르며, 사회는 그 무엇도 우리의 앞길을 가로막을 필요가 없다고 약속한다.

저항이 없다면 우리는 생각하거나, 싸우거나, 도망치거나, 변화할 필요가 없다. 저항 없는 사회는 충분히 노력하기만 하면 무엇이든 가능하다는 신자유주의적 사고방식과 잘 맞아떨어진다. "무엇이든 가능하다"가 하나의 구호가 된다. 능력주의 사회에서는 원하는 것을 성취할 수 있고, 부자가 될 수 있으며, 자신의 모든 재능을 발휘할 수 있다고 여겨진다. 누구도 우리를 밀어내지 않는다. 모두가, 적어도 겉으로는, 우리의 최선의 이익을 바라는 듯하다.

한국계 독일 철학자 한병철(Byung-Chul Han, 1959년생)은 바로 이러한 사고방식을 비판해왔다. 한병철에 따르면 신자유주의는 상당 부분 적대자를 우리 자신의 내부로 옮겨 놓았다. 이제 누군가가 우리에게 성과를 내라고 강요할 필요조차 없다. 우리는 스스로를 몰아붙이는 데 이미 충분히 능숙하기 때문이다. 그 결과 자유와 강제는 기묘할 정도로 서로 닮기 시작한다. 우리는 더 많이 행하고, 생산하고, 성취하기를 원하며, 우리를 늦추거나 저항을 일으키는 것은 곧바로

문제로 취급한다. 한병철에게 이러한 저항은 세계 전체를 우리의 뜻대로 이용 가능하게 만들고 통제할 수 있다는 생각에 한계가 있음을 드러낸다.

바로 여기에서 점토가 흥미로워진다. 점토는 신자유주의의 각본을 따르지 않는다. 우리는 그것을 주무르고, 형태를 만들고, 말리고, 소성하고, 세심하게 선택한 유약을 입힐 수 있다. 그럼에도 재료는 여전히 결과에 관여한다. 물은 증발하고, 점토는 수축하고, 유약은 갈라지며, 불은 때때로 누구의 허락도 받지 않은 일을 벌인다. 따라서 재료의 저항은 제작 과정에서 발생하는 오류가 아니다. 그것은 작품을 만들어내는 힘 중 하나이다.

B.

나는 오래전부터 관습에서 벗어나려는 예술작품에 매력을 느껴왔다. 기존의 규칙을 비켜가면서 스스로의 예술 언어에 도달하는 작품을 좋아한다. 플럭서스(Fluxus)는 그러한 언어 가운데 하나이다.

네덜란드의 대표적인 플럭서스 작가 가운데 한 명으로 빔 T. 스히퍼르스(Wim T. Schippers, 1942년–2026년)가 있다. 그의 작품은 좀처럼 명확히 규정하기 어렵다. 하지만 우리는 그렇게 붙잡히지 않는 것을 이해하고 싶어 하기 때문에 이를 '부조리하다'고 부른다.

그 한 예가 스히퍼르스가 1962년에 구상하고 1996년 이후 정기적으로 재현해온《Peanut Butter Floor》이다. 지난달 로테르담에서도 이 작품의 한 버전이 전시되었다. 땅콩버터는 바닥 전체에 고르게 펼쳐져 있다. 이 물질은 점토처럼 부드럽고 쉽게 형태가 변하며, 특유의 냄새도 지니고 있다. 거의 손을 집어넣어 보고 싶은 충동이 들 정도다. 물론 그렇게 해서는 안 된다.

스히퍼르스는 예술의 관습을 밀어붙인다. 예술은 오래 지속되어야 하고, 판매할 수 있어야하며, 보존할 수 있어야 하고, 냄새를 맡기보다는 바라보는 것이어야 한다는 생각에 저항한다. 이에 예술계도 그를 다시 밀어낸다. 다만 매우 기묘한 방식으로, 즉 작품을 '수용함으로써' 그렇게 한다.

이 작품은 미술관에 소장되었다. 작품을 어떻게 제작하고, 전시하고, 보존해야 하는지에 관한 규칙도 만들어졌다. 관습에서 벗어나려 했던 예술작품조차 결국에는 자기만의 관습을 획득하게 된다. 저항은 수용을 통해 무력화된다. 제도는 작품을 거부함으로써 패배시키는 것이 아니라, 작품을 흡수하고 보존하며 계속 살아 있게 만든다.

저항은 저절로 생겨난다. 지난 20~30년 동안 도예 분야에서 일어난 변화를 살펴보면, 우리는 이러한 저항을 발견할 수 있다.

C.

빔 T. 스히퍼르스가 예술계를 향해 밀어붙인다면, 알렉산드라 엥겔프리트(Alexandra Engelfriet, 1959년생)는 점토를 밀어붙인다. 말 그대로 자신의 몸으로 말이다.

그 시작은 1989년이었다. 작가의 지하 작업실에 많은 양의 검은 흙이 들어왔다. 엥겔프리트는 그 흙을 바닥 전체에 펼친 뒤 자신의 몸을 이용해 형태를 만들기 시작했다. 이것은 이후 자신의 몸으로 흙과 점토를 형성하는 퍼포먼스를 중심으로 전개되는 작업 세계의 출발점이 되었다.

처음에는 실내에서 작업했다. 이후 야외로 작업 영역을 넓히면서 대규모 랜드아트 프로젝트로 발전했다. 엥겔프리트는 수 톤에 이르는 젖은 점토나 진흙 속으로 몸을 밀어 넣으며, 자신의 몸으로 점토를 특정한 방향으로 밀거나 일정한 형태를 만들어낸다.

작가는 며칠 동안, 때로는 몇 주 동안 작업한다. 비가 내리고, 물이 흐르며, 점토가 가라앉는 가운데 벌어지는 불공평한 싸움이다. 오늘 엥겔프리트가 움직여 놓은 것은 내일이 되면 다시 다른 형태로 변해 있을 수 있다.

엥겔프리트가 점토를 밀어붙이면, 점토 역시 작가를 밀어낸다. 아마도 바로 이 점 때문에 나는 엥겔프리트의 작업에 매료되는지도 모른다. 작가가 점토를 빚지만, 동시에 점토는 작가의 몸이 무엇을 할 수 있는지를 결정한다. 어느 쪽도 완전한 통제권을 갖지 못한다.

그리고 바로 이 지점에서 한병철의 사유가 물질적인 형태로 다시 나타난다. 엥겔프리트는 저항을 해결해야 할 문제로 취급하지 않는다. 오히려 저항이 있기에 작업이 가능해진다.

D.

알렉산드라 엥겔프리트가 자신의 몸으로 다루려는 점토는 여전히 젖은 상태이다. 그러나 점토가 가마 속으로 들어가는 순간 인간과 재료의 관계는 달라진다.

우리는 점토와 유약, 가마, 온도, 소성 시간, 냉각 과정 등 조건을 가능한 한 세심하게 결정할 수 있다. 그러나 그 이후에는 어떤 일이 일어나는지 기다려볼 수밖에 없다.

작가 파울린 바르바스(Paulien Barbas, 1981년생)는 많은 도예가들에게 익숙한 하나의 현상에 매료되었다. 가마에서 나온 지 몇 달, 때로는 몇 년이 지난 백자 화병에서 갑자기 소리가 나는 경우가 있다. '딱', '핑' 하는, 거의 하나의 음처럼 들리는 소리이다.

이 소리는 백자와 유약 사이의 장력에서 비롯된다. 냉각되는 과정에서 두 물질이 정확히 같은 정도로 수축하지 않기 때문이다. 그 결과 유약 표면에 미세한 균열이 생길 수 있다. 쌓여 있던 장력이 풀리면서 그것이 소리로 들리게 된다.

바르바스는 이 현상을 단순히 받아들이는 데 그치지 않고, 그것을 작업의 일부로 삼기로 했다. 그녀는 백자가 스스로 소리를 내도록 하기 위해 어떤 조건을 만들어야 하는지를 연구했다.

그 결과 109개의 화병으로 이루어진 작품이 탄생했다. 가마가 열린 뒤 이 화병들은 20분이 넘도록 저마다 다른 음을 만들어낸다.

지휘자 없는 백자의 콘서트가 펼쳐진다. 각각의 화병이 언제 장력을 풀어놓고 '핑' 하고 울리기

시작할지를 스스로 결정한다.

작품 <Would you tell me>(2016)는 현재 경기도자미술관(Gyeonggi Museum of Contemporary Ceramic Art)의 소장품이다. 이 글이 발표되고 내가 강연을 하게 될 바로 그곳이다.

물론 바르바스 역시 작품에 분명히 관여한다. 그녀는 백자와 유약을 선택하고, 형태를 결정하며, 소성 과정을 조직한다. 작가는 조건을 마련하고, 재료는 응답할 순간을 선택한다.

E.

지금까지 저항은 '만드는 행위'의 일부였다. 그러나 나탈리아 주반(Natalya Zuban, 1992년생)의 작업에 이르면 '저항'이라는 말은 전혀 다른 무게를 갖게 된다.

자신의 나라가 전쟁 중일 때 예술가로서 어떻게 작업할 수 있는가? 파괴가 예술적 원리가 아니라 일상의 현실일 때, 저항은 무엇을 의미하는가?

우크라이나 출신의 주반은 세라믹 부품으로 구성된 기계 작품 <Witnessing an Event II>(2025)를 제작했다. 백자 바퀴가 움직이며 지뢰를 연상시키는 도자 형태를 짓이긴다. 기계의 움직임은 예측할 수 없다.

파괴하는 것 자체가 동시에 연약하다. 바퀴는 닳고, 금이 가며, 자신이 행사한 힘에 의해 결국 무너질 수도 있다. 따라서 이 작품은 그 자체 안에 자신의 종말을 품고 있다. 바로 이 점 때문에 나는 <Witnessing an Event II>가 단순히 파괴를 재현하는 기계 이상이라고 생각한다. 이 작품에서는 실제로 파괴가 일어난다. 모든 움직임이 작품을 변화시킨다. 재료는 자신에게 가해지는 힘에 저항하지만, 결국에는 그 힘에 굴복한다.

이 지점에서 은유는 위험해진다. 세라믹 지뢰를 짓이기는 기계를 보여주는 작품이, 정작 작가의 조국에서는 실제로 지뢰가 매설되고 있는 현실과 마주할 때, 그것은 더 이상 저항에 관한 편안한 이미지로 남을 수 없다.

이 작품은 전쟁을 미학적 경험으로 만들어버리지 않으면서 파괴를 형상화하는 것이 가능한지를 묻는다. 그리고 그 질문에 쉬운 답을 내놓지 않는다.

엥겔프리트의 작업에서는 작가가 점토를 밀어붙이고 점토가 다시 작가를 밀어낸다. 바르바스의 작업에서는 작가가 조건을 마련하고 재료가 언제 응답할지를 결정한다. 주반의 작업에 이르면 결국 그 누구도 결과를 통제하지 못한다. 기계는 더 이상 움직일 수 없을 때까지 밀고, 부수고, 파괴한다.

F.

우리는 손에 쥔 부드러운 점토 한 덩어리에서 시작했다. 그것은 눌리고, 늘어나고, 형태를 받아들

이는 재료이다. 잠시 동안 우리는 자신이 모든 것을 지배하고 있다고 생각한다. 그러나 여기에서 살펴본 네 명의 작가에게서 그 순간은 언제나 짧게 끝난다.

스히퍼르스는 예술계의 관습을 밀어붙이고, 예술계는 그를 다시 밀어낸다. 엥겔프리트는 수 톤에 달하는 점토를 온몸으로 밀어붙이며 재료가 자신을 어떻게 되밀어내는지를 경험한다. 바르바스는 백자와 유약에 축적된 장력이 소리로 드러나는 조건을 마련한다. 그리고 주반에게 '밀어붙이기'는 파괴적인 행위가 된다. 기계는 세라믹 지뢰를 짓이기고, 마침내 자신이 만들어낸 힘에 의해 스스로도 무너진다.

PUSH라는 행위는 저항을 전제로 한다. 무언가가 나를 되밀어낼 때에만 나는 그것을 밀 수 있다. 저항이 없다면 '밀어붙인다'는 말 자체가 의미를 잃는다.

아마 '만든다'는 행위도 마찬가지일 것이다. 형태는 재료가 형태를 받아들이는 동시에 형태 지어지는 것에 저항하기 때문에 비로소 생겨난다.

EARTH MAKES

이번 비엔날레의 주제는《땅이 만든다 Earth Makes》이다. 이 두 단어는 인간과 재료 사이에서 우리가 당연하게 여겨온 관계를 뒤집는다. 우리는 흔히 "내가 이것을 만들었다"고 말한다. 이는 내 손으로 만들었고, 아이디어도 나의 것이며, 작품 또한 나의 것이라는 의미이다.

하지만《땅이 만든다 Earth Makes》는 또 다른 가능성을 제안한다. 어쩌면 우리 인간은 무엇이 생겨날지를 결정하는 여러 힘 가운데 하나에 불과한지도 모른다.

도자에서 이것은 결코 추상적인 사유가 아니다. 점토는 우리가 손을 대기 이전부터 이미 자신의 역사를 지니고 있다. 물은 점토를 작업할 수 있게 만들고, 공기는 그것을 말린다. 불은 점토를 변화시키고, 유약은 외관을 변화시키는 동시에 보호한다. 시간은 도자를 갈라지게 할 수도, 풍화시킬 수도 있으며, 반대로 수천 년 동안 살아남게 할 수도 있다.

만드는 사람은 많은 것을 결정할 수 있지만, 결코 모든 것을 결정할 수는 없다.

그렇다면 우리가 어떻게 대지를 빚을 수 있는지를 덜 묻고, 대지가 우리를 어떻게 되밀어 내는지에 더 자주 귀를 기울인다면 어떻게 될까? 나에게 그것이 바로 PUSH의 의미이다.

PUSH

Resistance as a formative force in ceramics

Ranti Tjan
Independent Curator

A.

Many of us have experience of kneading dough or kneading clay. The material is soft and elastic and takes on the warmth of your body. You can make all sorts of shapes with it because it does exactly what you want. As a human being, you are quite clearly the stronger party when faced with soft, wet clay.

That changes when you leave it alone for a while. The moisture in the clay evaporates, the material dries and consequently shrinks. It may begin to crumble and its colour changes. With dough, you want it to rise and to take in just the right amount of air. When we bring clay into contact with fire, we imagine that we are arranging matters so as to remain in control.

What interests me is that brief moment when we appear to rule over clay. It is the moment when everything is malleable and there seems to be no resistance at all. We can happily push against the clay and enjoy, for a moment, the agreeable sensation of meeting no resistance.

It is delightful when something simply does what you want. A computer works at once. A colleague says yes. A body obeys. A society promises that nothing need stand in your way.

Without resistance, we need not think, fight, flee or change. A society without resistance sits comfortably with the neoliberal idea that anything is possible, provided you apply yourself sufficiently. ‘Anything is possible’ becomes the motto. In a meritocracy, you can achieve what you want, become rich and put all your talents to use. Nobody pushes back. Everyone, apparently, has your best interests at heart.

The Korean-German philosopher Byung-Chul Han has criticised this way of thinking precisely. According to Han, neoliberalism has moved the adversary, to a considerable extent, inside ourselves. We no longer need somebody else to force us to perform; we are perfectly capable of doing that ourselves. Freedom and compulsion therefore begin to look curiously alike. We want to be able to do, produce and achieve ever more, while anything that slows us down or offers resistance is quickly treated as a problem. For Han, such resistance marks a limit to the idea that the world can be made entirely available to us and brought under our control.

This is where clay becomes interesting. Clay does not follow the neoliberal script. You can knead it, shape it, dry it, fire it and provide it with a carefully chosen glaze, and the material still retains a say in what happens. Water evaporates, clay shrinks, glaze cracks, and fire occasionally does something for which nobody gave permission. The resistance of the material is therefore no malfunction in the making process. It is one of the forces that make the work.

B.

For some time I have been very fond of works of art that try to escape convention. I like works that sidestep existing rules and, in doing so, arrive at an artistic language of their own. Fluxus is one such language.

One well-known Dutch Fluxus artist was Wim T. Schippers (1942–2026). His work is elusive. Since we also like to understand the elusive, we call it absurdist.

One example is the *Peanut Butter Floor*, which Schippers conceived in 1962 and which has been recreated regularly since 1996. This version was on view in Rotterdam last month.

The peanut butter is spread evenly across the floor. The substance is as soft and malleable as clay and has a smell of its own. You are almost tempted to put your hands into it. Naturally, you are not allowed to.

Schippers pushes against the conventions of art: the idea that art should be durable, saleable, capable of being preserved, and preferably something to look at rather than smell. The art world pushes back, although in a rather peculiar way: by accepting the work. It has been acquired by a museum. Rules have been drawn up governing how it must be made, presented and preserved. Even a work of art that tries to escape convention eventually acquires conventions of its own. Resistance is neutralised by acceptance. The institution does not defeat the work by rejecting it; it absorbs it, preserves it and keeps it alive.

Resistance arises of its own accord. We recognise that resistance when we look at what has happened in ceramics over the past twenty or thirty years.

C.

As Wim T. Schippers pushes against the art world, Alexandra Engelfriet (1959) pushes against clay. She does so literally.

It began in 1989, when a large quantity of black earth was deposited in her basement studio. She began spreading the earth across the floor and shaping it with her body. This became the beginning of an oeuvre in which performances arise from shaping earth and clay with her own body.

At first she worked indoors. When she began working outside, this led to large-scale land-art projects in which Engelfriet immerses herself in tonnes of wet clay or silt and uses her body to push the clay in a particular direction or into a particular form.

She works for days, sometimes weeks. It is an unequal contest in which rain falls, water flows and clay subsides. What Engelfriet sets in motion today may have changed shape again tomorrow.

Engelfriet pushes against the clay and the clay pushes back. Perhaps that is also why her work fascinates me. Engelfriet shapes the clay, while the clay determines what her body can do. Neither has complete control. And here Han’s thought returns in material form: Engelfriet does not treat resistance as a problem to be solved. Resistance is what makes the work possible.

D.

The clay that Alexandra Engelfriet tries to master with her body is still wet. Once clay enters the kiln, the relationship between human being and material changes. We can determine the conditions as carefully as possible: the clay, the glaze, the kiln, the temperature, the duration of the firing and the cooling. After that, we have to wait and see what happens.

The artist Paulien Barbas became fascinated by a phenomenon familiar to many ceramicists. A porcelain vase may suddenly make a sound months, or even years, after it has come out of the kiln. You hear a tick, a ping, almost a note.

The sound is caused by tension between the porcelain and the glaze. They do not contract by precisely the same amount as they cool. As a result, a tiny crack may appear in the glaze. The tension is released and becomes audible.

Barbas decided not simply to accept this phenomenon, but to work with it. She investigated how she could arrange the conditions so that the porcelain would begin to sound. The result was a work consisting of 109 vases which, after the kiln is opened, produce different notes for more than twenty minutes.

A concert of porcelain takes place without a conductor. Each vase decides for itself when to release its tension and begin to ping.

The work Would you tell me (2016) is now in the collection of the Gyeonggi Museum of Contemporary Ceramic Art, where this text is being presented and where I shall give my lecture.

Barbas certainly has a hand in the work. She chooses the porcelain and the glaze, determines the forms and organizes the firing process. She sets the conditions and the material chooses the moment.

E.

So far, resistance has been part of the act of making. With Natalya Zuban, the word acquires a different weight. How do you work as an artist when your country is at war? What does resistance mean when destruction is not an artistic principle, but a daily reality?

Zuban, who is from Ukraine, made *Witnessing an Event II* (2025), a machine constructed from ceramic components. Porcelain wheels are set in motion and crush ceramic forms that refer to mines. The machine is driven unpredictably.

That which destroys is itself fragile. The wheels wear down, crack and may succumb to the forces they themselves exert.

The work therefore carries its own ending within it. For me, that makes *Witnessing an Event II* more than a machine that represents destruction. The destruction actually takes place. Every movement changes the work. The material resists the forces imposed upon it and ultimately succumbs to them. Here the metaphor becomes dangerous. A machine crushing ceramic mines, while the country from which the artist comes is actually being mined, can no longer remain a comfortable image of resistance. The work forces the question of whether destruction can be shaped without turning war into an aesthetic experience. It offers no easy answer.

With Engelfriet, the artist pushes against the clay and the clay pushes back. With Barbas, the artist sets the conditions and the material determines when it will answer. With Zuban, eventually nobody controls the outcome. The machine pushes, breaks and destroys until it can go no further.

F.

We began with a piece of soft clay in our hands. It is a material that allows itself to be pressed, stretched and shaped. For a moment, we appear to be in charge. With the four artists discussed here,

that moment proves brief every time.

Schippers pushes against the conventions of the art world and the art world pushes back. Engelfriet pushes her whole body against tonnes of clay and experiences how the material pushes back. Barbas arranges the conditions in which porcelain and glaze make their accumulated tension audible. And with Zuban, pushing becomes destructive: the machine crushes ceramic mines and ultimately succumbs to its own forces.

PUSH presupposes resistance. You can only push against something if something pushes back. Without resistance, the word loses its meaning. Perhaps the same is true of making. Form comes into being because material allows itself to be shaped and resists being shaped at the same time.

EARTH MAKES

The theme of this Biennale is *Earth Makes*. Those two words reverse the usual relationship between human being and material. We readily say: I made this. By that we mean that my hands made it, that the idea was mine and that the work is mine.

Earth Makes proposes another possibility. Perhaps we are merely one of the forces that determine what comes into being.

For ceramics, this is no abstract thought. Clay has a history before we touch it. Water makes it workable. Air dries it. Fire transforms it. Glaze alters its appearance and protects it. Time may crack ceramics, weather them, or allow them to survive for thousands of years. The maker can determine a great deal, but never everything. What happens if we ask less often how we can shape the earth, and listen more often to the way the earth pushes back? That, for me, is the meaning of PUSH.

관계적 도자
흙에서 공동체로, 대지에서 관계로

마츠이 토시오
시가라키 도예의 숲 디렉터

제1장 EARTH MAKES

인간중심주의에서 지구 중심적 세계관으로

도자를 생각할 때 우리는 대개 인간이 흙을 이용해 무언가를 만드는 관계에서 출발한다. 흙을 채취하고, 반죽하고, 형태를 만들고, 말리고, 소성한다. 그 결과 그릇이나 조각과 같은 물건이 만들어진다. 이 과정에서 일반적으로 인간은 주체로 놓이고, 흙은 인간의 의도를 실현하기 위한 '재료'로 간주된다. 그러나 2026 경기도자비엔날레의 주제로 채택된《땅이 만든다 Earth Makes》라는 말은 이러한 인간중심적 관계를 뒤집는다. 다시 말해 인간이 지구를 만드는 것이 아니라, 지구가 인간을 만든다는 관점을 제안한다.

나는 이 말을 접했을 때 44년 전에 제작한 작품 ISOLA를 떠올렸다.

ISOLA — 44년 전의 질문

나는 27세부터 4년 동안 이탈리아 파엔차(Faenza)를 거점으로 작업실을 마련해 작품 활동을 했다. ISOLA는 이 시기에 제작한 작품이다. 명확하게 정립된 개념이나 미리 정해진 계획에 따라 만든 작품은 아니었다. 다른 작업을 하던 중 서로 다른 세 종류의 흙이 섞인 커다란 흙덩이가 남았다. 이를 재활용해 다시 사용하기 위해 철사로 흙덩이를 잘랐다. 그 순간 절단면에 나타난 무늬의 아름다움에 강하게 매료되었다. 그것은 내가 의도적으로 만들어낸 표면이 아니었다. 서로 다른 흙이 섞이고 압축되며 시간이 흐르는 가운데 형성된 단면에는 흙 자체가 만들어낸 형태가 나타나 있었다.

나는 그 흙덩이를 가로와 세로로 잘라 에트루리아의 부케로(Bucchero)에서 유래한 흑도 기법으로 소성했다. 그리고 절단면 사이에 유리판을 끼워 넣었다. 유리의 반사 때문에 작품을 바라보는 위치가 바뀌면 보이는 것과 보이지 않는 것이 달라졌다. 그 과정에서 보이는 것과 보이지 않는 것, 의식과 무의식, 지표면과 지하, 더 넓게는 인간이 인식하는 세계와 그 이면에 존재하는

보이지 않는 세계 사이의 관계가 드러났다.

작품을 만들 당시에는 이러한 의미를 의식적으로 자각하지 못했다. 그러나 지금 돌아보면 ISOLA는 인간의 의식과 무의식, 지표 아래 잠들어 있는 지층, 그리고 지구가 축적해온 장대한 시간을 상징하는 작품으로 이해할 수 있다. 여기서 중요한 것은 내가 흙에 의미를 부여한 것이 아니라, 흙의 단면에 나타난 것에 의해 오히려 내가 작품의 방향으로 이끌렸다는 점이다.

흙이 작품을 만든다

도자 작업에서 작가는 흙을 선택하고 가공하며 형태를 부여한다. 그러나 모든 흙에는 각각 고유한 성질이 있다. 입자의 크기, 함유된 광물, 수분 함량, 가소성, 건조 특성, 그리고 소성 과정에서 나타나는 변화가 모두 다르다. 또한 그 흙이 존재했던 토지에는 지질학적 시간과 환경 조건의 역사가 축적되어 있다. 작가는 흙을 일방적으로 명령할 수 없다.

우리는 흙을 만지고 그 성질을 읽으며, 끊임없이 흙과 협상하듯 형태를 만들어간다. 마지막에는 인간이 결코 완전히 통제할 수 없는 요소인 불을 통해 또 다른 예측 불가능한 변화가 일어난다. 따라서 도자 작품은 인간의 의도만으로 완성되지 않는다. 인간, 인간의 삶을 둘러싸고 지탱하는 흙, 불, 물, 공기, 시간 등 여러 요소의 상호작용을 통해 생성된다.

흙에 축적된 시간

흙은 단순한 물질적 재료가 아니다. 그 안에는 지질학적 시간이 담겨 있다. 특정 장소의 경관과 기후, 지각 운동, 광물의 형성, 그리고 수많은 생명의 흔적이 그 안에 축적되어 있다. 우리는 이 흙을 손에 쥐고 그릇을 만든다. 그러나 관점을 뒤집으면 우리 자신 또한 흙에 의해 만들어진 존재라고 생각할 수 있다. 흙이 그릇을 낳고, 그릇이 식탁을 만들며, 식탁이 사람 사이의 관계를 만들고, 그 관계가 가족과 공동체를 이루며, 공동체가 문화를 형성하는 연쇄 작용을 생각해본다면 도자는 단순히 '흙으로 물건을 만드는 기술'이 아니다.

도자는 지구에서 출발해 인간의 삶과 사회, 문화가 형성되어 가는 바로 그 과정이라고 할 수 있다.

《땅이 만든다 Earth Makes》는 우리의 이해를 보다 근본적으로 전환하도록 요구한다. 인간 자신 또한 지구가 만들어낸 존재라는 것이다.

제2장 관계적 도자의 탄생

2013년, 한국에서 시작된 여정

제1장에서 말했듯 나에게《땅이 만든다 Earth Makes》라는 생각의 싹은 44년 전에 제작한 ISOLA 에서 찾을 수 있으며, 이후의 작업 활동을 통해 오랜 시간에 걸쳐 발전해왔다. 이 탐구를 '관계' 라는 개념으로 분명하게 전환시킨 중요한 계기는 2011년 동일본대지진이었다.

이시노마키에서 발견한 그릇의 힘

2011년 동일본대지진 직후 나는 교토와 시가라키의 도예가들과 함께 복구 지원 활동에 참여했다. 그 활동의 하나로 교토와 시가라키에서 모은 약 1만 점의 식기를 피해 지역 중 한 곳인 이시노마키로 운반했다.

우리와 학생들이 함께 만든 그릇 외에도 많은 식기는 공장에서 대량 생산된 제품으로, 기능적이고 위생적이며 내구성도 뛰어났다. 그러나 충분한 식수조차 없는 극한의 환경에서 생활하던 많은 사람들이 약간 뒤틀리고 완벽하지 않으며 손의 흔적이 남아 있는 학생들의 그릇을 골라 가져갔다.

그 이유를 묻자 한 사람이 이렇게 답했다. "이것을 만지면 마음이 놓입니다. 이 그릇으로 대피소의 사람들과 함께 밥을 먹고 싶습니다."

이 말은 도자에 대한 나의 이해를 근본적으로 바꾸었다. 그릇은 단순히 음식을 담는 기능적 용기가 아니다. 그릇에는 사람의 마음을 움직이고 사람과 사람 사이에 관계를 만드는 힘이 있다. 그 순간 나는 몸으로 겪은 실제 경험을 통해 '물건으로서의 그릇의 가치'와는 별개로, 그릇이 사람들 사이에 만들어내는 관계 자체에도 가치가 있음을 깨달았다.

흙에서 그릇으로, 그릇에서 관계로

그전까지 나는 주로 "흙으로 어떻게 작품을 만들 것인가?"라는 질문에 집중했다. 그러나 이시노마키에서의 경험은 작품이 완성된 '이후'에 무엇이 일어나는지를 생각하게 했다. 흙은 그릇이 되고, 그릇은 결국 사회적·문화적 관계로 펼쳐진다. 이러한 의미에서 그릇은 종착점이 아니라 관계의 출발점이다.

2013년 — 한국에서 '관계적 도자'가 등장하다

이러한 사고방식이 명시적인 용어로 처음 나타난 것은 2013년 한국에서의 활동이었다. 나는 문유진(Yujin Moon) 큐레이터와 협업해 이천도자기축제의 Tasteful Dishes and Tasty Dishes" 전시에 참여했고, 그곳에서 지진 이후 발전시켜온 "One Soup, One Dish" 프로젝트를 선보였다.

"일즙일채(一汁一菜, Ichiju Issai)", 즉 '국 한 가지와 반찬 한 가지'는 일본의 전통적인 식문화 방식을 나타내는 말이다. 그러나 이 프로젝트의 목적은 단순히 전통적인 그릇을 제작하는 데 있지 않았다.

그릇을 통해 식탁을 만든다.
식탁을 통해 사람을 연결한다.
음식을 통해 지역의 농업과 문화를 다시 생각한다.
그리고 일상 그 자체를 다시 생각한다.

다시 말해 이 프로젝트는 그릇을 '끝'이 아니라 '매개체'로 이해했다. 바로 이때 나는 처음으로 "관계적 도자(Relational Ceramic)"라는 용어를 사용했다. 이는 도자를 단순히 예술작품을 제작하는 행위가 아니라 사람과 사람을 연결하고, 공동체를 연결하며, 사회와의 관계를 만들어내는 문화적 실천으로 이해하기 위한 개념이었다.

오브제에서 관계로

2013년 한국에서 제시한 이 용어는 이후 고정된 이론으로 발전한 것이 아니다. 오히려 "One Soup, One Dish" 그릇 프로젝트, 지역 활성화 프로젝트, 커뮤니티 디자인, Neo Mingei 공개 강좌 시리즈, PT Project, 그리고 현재의 Cynenshow에 이르기까지 다양한 실천 속에서 변화하고 진화해 왔다.
이러한 활동들은 언뜻 서로 달라 보이지만, 그 중심에는 공통된 하나의 질문이 있다.
"도자는 사람과 사람 사이에 관계를 만들 수 있는가?"
2013년 한국에서 태어난 하나의 용어가 13년의 실천을 거쳐 2026년 다시 한국으로 돌아왔다. 그리고 이제 국제적인 관계와 교류의 장인 '세계도자네트워크(Creative Ceramics Network, CCN)'와 연결되려 하고 있다.

제3장 관계적 도자

관계로서의 도자

관계적 도자(Relational Ceramic)는 작품 자체를 중심에 두는 것이 아니라, 사람과 사람, 사람과 자연, 사람과 사회, 사람과 시간 사이의 '관계' 그 자체를 도자의 본질적인 성격으로 바라보는 사고방식이다.

이는 도자를 Object → Relationship, 즉 '오브제에서 관계로' 전환하려는 시도이다.

제4장 관계적 도자: 실천 I

Cynenshow — 관계를 다시 굽다

2013년부터 이어져 온 "Cynenshow"(이전 명칭 SainenShow)는 음식점과 가정에서 더 이상 사용하지 않는 도자기를 수집해, 해체된 전통 가옥에서 나온 목재를 연료로 등요에서 다시 소성하고, 새로운 이야기를 부여한 뒤 다시 사회로 돌려보내는 프로젝트이다.

그 본질은 재활용이나 업사이클링을 통한 단순한 '그릇의 재생'에 있지 않다.

그릇을 제공하는 사람.
오래된 집을 해체하는 사람.

목재를 운반하는 사람.
장작을 만드는 사람.
가마에 작품을 재는 사람.
가마를 소성하는 사람.
작품을 전시하는 사람.
그리고 작품을 구매하거나 사용한 뒤 다음 사람에게 넘기는 사람.

Cynenshow는 이처럼 수많은 참여자들의 관계를 통해 존재한다.

여기에서는 사람, 기술, 지식, 기억, 노동, 시간이 동시에 순환한다. 이러한 의미에서 나는 지속 가능한 도자를 단순히 지속가능한 재료를 사용하는 것으로 이해하지 않는다. 오히려 사회 안에서 지속가능한 관계를 길러내는 것으로 이해한다.

제5장 관계적 도자: 실천 II

그릇의 공생권

나는 이렇게 확장되는 관계의 네트워크를 '그릇의 공생권(Symbiotic Sphere of Vessels)'이라고 부른다. 그릇을 중심으로 사람, 음식, 행위, 장소, 시간, 재료가 함께 존재하며 서로의 상호작용을 통해 변화한다. 그릇은 물질적인 용기이지만 동시에 관계를 매개하는 존재이기도 하다.

따라서 도자 작품의 가치는 형태나 미적 특성만으로 측정할 수 없다.

그 작품은 어떤 관계를 만들어냈는가?
어떤 사람들을 만났는가?
어떤 기억을 축적했는가?
어떤 지역과 문화를 연결했는가?

이러한 '관계적 가치' 역시 도자의 가치를 구성한다.

제6장 관계적 도자: 실천 III

작가는 누구인가?

Cynenshow에서는 누구나 가마재임과 소성 과정에 참여할 수 있다.
어린이와 성인, 도예가와 비도예가 모두 제작 과정에 관여할 수 있다. 여기에서는 작품의 단일한 작가를 특정하기가 어려워진다. 이는 근대미술에서의 '작가'라는 개념을 다시 생각하게 한다.
근대가 시작된 이후 "이 작품은 누가 만들었는가?"라는 질문은 근대미술 체계에서 작품의 가치를 판단하는 중요한 기준이 되어왔다.

그러나 Cynenshow에서 작품은 한 개인의 의도만으로 탄생하지 않는다.
흙, 원래의 그릇, 장작, 불, 가마, 작가, 참여자, 지역사회, 시간, 우연이 함께 작용해 하나의 작품을 만들어낸다. 여기에서 저자성(Authorship)은 개인에게서 관계의 방향으로 열려간다.
이러한 창작 방식은 요셉 보이스(Joseph Beuys)의 '사회적 조각(Social Sculpture)' 개념과도 맞닿아 있다. 사회 자체를 창작의 장으로 이해한다면, Cynenshow 역시 사람들 사이의 관계를 창작의 매체로 다룬다고 할 수 있다.
관계적 도자에서 '작가'는 반드시 처음 작품을 구상한 개인만을 의미하지 않는다. 작품을 성립시키는 관계의 네트워크 자체가 작가가 된다.

제7장 관계적 도자: 실천 IV

소유에서 사회적 자산으로 — Social Ceramic Asset

지금까지 나는 관계적 도자를 물질, 관계, 저자성이라는 세 가지 관점에서 살펴보았다. 그러나 여전히 중요한 문제가 하나 남아 있다. 바로 소유의 문제이다.
그래서 나는 '사회적 자산(social asset)'이라는 개념을 제안하고자 한다.
사회적 자산은 한 개인이 소유한다고 해서 가치가 생기는 것이 아니다. 많은 사람이 사용하고, 공유하고, 기억하며, 그 과정에서 새로운 관계를 만들어낼 때 가치가 생긴다.
근대미술에서 작품은 기본적으로 개인이나 미술관이 소유한다. 작가가 작품을 만들고, 소유자가 이를 구매하며, 미술관이나 컬렉터가 소장품으로 취득한다. 그러나 하나의 작품이 많은 사람들의 관계를 통해 만들어진다면, 그 작품을 오직 "누가 소유하는가?"라는 질문만으로 이해하는 데에는 한계가 있다.
따라서 관계적 도자의 다음 단계로서 나는 도자 작품을 '사회적 도자 자산(Social Ceramic Asset)', 즉 사회적 자산으로서의 도자로 이해할 가능성을 제안하고자 한다.
이는 작품의 소유 자체를 부정하려는 것이 아니다. 오히려 '소유'라는 제도를 사회 안에서의 '사용', '공유', '보존', '재분배', '참여'의 방향으로 확장하려는 시도이다.

1. 소유에서 관계로

개념적으로 기존의 예술작품은 다음과 같은 구조를 가진다.
작가 → 소유자 → 미술관 / 컬렉터
이에 비해 관계적 도자는 다음과 같은 순환 구조를 제안한다.
작가 → 사회 / 공동체 / 사용자 → 사용 / 공유 / 보존 / 재순환 → 새로운 관계
여기서 중요한 것은 "누가 소유하는가?"라는 질문에서 "누구와 함께 무엇을 만들어갈 수 있는가?"라는 질문으로의 전환이다.
작품은 소유됨으로써 완결되는 것이 아니다. 사용되고, 공유되고, 다른 사람에게 전달되는 과정에서 새로운 가치를 획득한다.

2. 분산형 '사회적 컬렉션'

이 시스템을 더욱 확장한다면 약 1,000점의 작품으로 구성된 컬렉션, 즉 "1000 PIECES SOCIAL COLLECTION"을 상상할 수 있다.
이 컬렉션 전체를 하나의 미술관이 소유하는 것은 아니다. 기업, 음식점, 학교, 지방자치단체, 호텔, 복지시설, 가정, 지역 단체 등이 작품을 분산하여 보유하고 사용할 수 있다. 개별 작품은 서로 다른 장소에 존재하지만, 전체적으로는 하나의 컬렉션을 이룬다.
다시 말해 다음과 같다.
분산 소유 → 공동 관리 → 공유 사용 → 사회 전체의 사회적 자산
이는 기존 미술관의 중앙집중형 컬렉션과는 다른 '분산형 사회적 컬렉션'이라고 할 수 있다.

3. 미술관을 뒤집다

Social Ceramic Asset Museum — Living Collection
기존의 미술관은 기본적으로 다음과 같은 순서를 따라왔다.

수집 → 보존 → 전시

그러나 Social Ceramic Asset Museum은 이 흐름을 뒤집을 수 있다.
미술관은 작품을 사회에 빌려준다. 작품은 음식점, 학교, 호텔, 지역 커뮤니티 시설, 가정 등 여러 장소에서 실제로 사용된다. 일정 기간이 지나면 작품은 다시 미술관으로 돌아온다. 그리고 다시 다른 장소로 대여된다.

다음과 같은 순환이 생겨난다.

미술관 → 사회 → 미술관 → 사회

미술관은 더 이상 작품을 정적으로 보존하는 장소가 아니다. 작품을 사회 속에서 순환시키는 '관계의 허브'가 된다.

나는 이를 'Living Collection'이라고 부른다.

4. "1,000개의 그릇, 1,000명의 사람"

컬렉션은 모두의 것이다

현재 진행 중인 사회적 실험으로, Cynenshow 작품 1,000점을 음식점과 료칸 등 여러 장소에 분산 배치하는 계획이 추진되고 있다. 6개월 뒤 모든 작품을 다시 회수해 한 전시 공간에 모을 예정이다.

그곳에 전시되는 것은 단순한 1,000개의 그릇이 아니다.

1,000개의 사용 기록.
1,000개의 기억.
1,000개의 이야기.

"누가 만들었는가?"뿐만 아니라 다음과 같은 질문도 함께 제기된다.

누가 사용했는가?
무엇을 먹었는가?
누구와 함께 먹었는가?
그곳에서 무슨 일이 있었는가?

이 모든 경험이 작품의 일부가 된다.

제8장 관계 경제를 향하여

세 가지 순환과 사회적 자산

Social Ceramic Asset의 개념을 더욱 확장하면 관계적 도자는 '순환경제(Circular Economy)'에서 '관계경제(Relationship Economy)'로 나아가는 발전 과정으로 이해할 수 있다.
순환경제에서는 주로 물질의 순환이 강조된다.
그러나 인간 사회를 지속시키기 위해서는 물질뿐 아니라 사람, 지식, 기억, 기술, 문화, 그리고 소유 그 자체도 순환해야 한다.

① 물질 순환 — 재료의 순환

흙, 나무, 재, 유약, 폐도자기 등 물질의 순환.

② 관계 순환 — 관계의 순환

작가, 장인, 공동체, 사용자, 어린이, 노년층 사이의 관계가 순환한다. 또한 기술, 지식, 경험, 기억이 다음 세대로 전승되는 과정도 포함한다.

③ 소유 순환 — 소유의 순환

소유 → 공유 → 사용 → 위탁 → 재분배 → 다음 사용자

이 세 가지 순환이 겹치는 지점에서 사회적 자산(Social Asset), 즉 사회적 자산으로서의 도자가 탄생한다.

결론

오브제에서 관계로, 관계에서 사회적 자산으로

지금까지 살펴본 것처럼 관계적 도자는 단순히 새로운 도자 양식이 아니다. 그것은 도자의 가치 구조 자체를 다시 생각하려는 시도이다.

첫째, 《땅이 만든다 Earth Makes》라는 관점을 통해 인간만이 유일한 주체라는 생각에서 벗어난다.

둘째, 작품을 하나의 오브제로 완결된 상태에 머물게 하지 않고, 사람의 손을 거치고 사용되며 사람을 연결하는 '관계(Relationship)'로 이해한다.

셋째, 저자성을 개인에게 한정하지 않고 관계 자체를 창작의 주체로 이해한다.

넷째, 소유를 고정된 상태로 보지 않고 작품을 사회 안에서 순환하는 자산으로 이해한다.

다시 말해 다음과 같다.

Object → Relationship → Social Asset

이러한 전환은 도자가 '물건을 만드는 산업'과 '작품을 전시하는 예술'이라는 틀을 넘어, 사회 그 자체 안에서 관계를 만들어내는 실천이 될 가능성을 열어준다.

그 지점에서 전시의 의미 또한 달라진다.

전시는 더 이상 사람들이 작품을 보도록 배열하는 일에만 머물지 않는다. 작품은 사회로 보내지고, 사용되고, 공유되고, 기억된 뒤 다시 한곳에 모인다. 그리고 다시 다른 장소로 돌아간다.

다시 말해 다음과 같다**.**

전시를 개최하는 것이 아니라, 사회 그 자체를 전시로 만든다.

나는 이것이 21세기 도자가 제시할 수 있는 가능성 가운데 하나라고 생각한다.

미래의 도자는 흙에서 시작하지만 오브제에서 끝나지 않을 것이다.

도자는 관계를 만들어내고, 그 관계 자체를 사회적 자산으로서 다음 세대에 전달할 것이다.

From Clay to Community.
흙에서 공동체로.

From Earth to Relationship.
대지에서 관계로.

From Object to Social Asset.
오브제에서 사회적 자산으로

Relational Ceramic

From Clay to Community, from Earth to Relationship

Toshio Matsui
Shigaraki Ceramic Cultural Park Director

Chapter 1 Earth Makes
From Anthropocentrism to an Earth-Centered Worldview

When we think about ceramics, we usually begin with the relationship in which human beings use clay to make something. We extract the clay, knead it, shape it, dry it, and fire it. As a result, objects such as vessels and sculptures are created. In this process, human beings are generally positioned as the subjects, while clay is regarded as a "material" used to realize human intentions. However, the phrase "Earth Makes," adopted as the theme of the Gyeonggi Ceramics Biennale 2026, reverses this anthropocentric relationship. In other words, it proposes the perspective that human beings do not make the Earth; rather, the Earth makes human beings.
When I encountered these words, I was reminded of a work I made 44 years ago, ISOLA.

ISOLA — A Question from 44 Years Ago

From the age of 27, I spent four years based in Faenza, Italy, where I established a studio and pursued my artistic practice. ISOLA was made during this period. It was not a work produced according to a clearly formulated concept or a predetermined plan. While making another work, I was left with a large lump of clay composed of three different types of clay mixed together. In order to recycle and reuse it, I cut the lump with a wire. At that moment, I was deeply attracted to the beauty of the pattern that appeared on the cut surface of the clay. It revealed a surface that I had not intentionally created. In the cross-section formed by different clays mixing together, being compressed, and changing over time, there was a form generated by the clay itself.
I cut the lump horizontally and vertically and fired it using a blackware technique derived from Etruscan Bucchero. I then inserted a sheet of glass between the cut surfaces. Because of the reflection of the glass, changing the position from which the work was viewed altered what could be seen and what remained invisible. A relationship emerged between the visible and the invisible, consciousness and the unconscious, the surface of the Earth and the underground, and, more broadly, between the worlds perceived by human beings and the invisible world that exists behind it.
At the time I made the work, I was not consciously aware of this meaning. Looking back now, however, I can understand ISOLA as a work symbolizing human consciousness and the unconscious, the geological layers sleeping beneath the surface of the Earth, and the immense span of time accumulated by the Earth.
What is important here is that, rather than giving meaning to the clay, I myself was guided in the direction of the work by what appeared in the cross-section of the clay.

Clay Makes the Work

In ceramics, the artist selects clay, processes it, and gives it form. Yet every clay has its own inherent properties: the size of its particles, the minerals it contains, its moisture content, plasticity, drying characteristics, and changes produced through firing. Moreover, the land where the clay existed contains accumulated geological time and a history of environmental conditions. An artist cannot simply command clay unilaterally.

We touch the clay, read its properties, and shape it while continuously negotiating with it. Ultimately, further unpredictable changes occur through fire, an element that human beings can never completely control. A ceramic work, therefore, is not completed through human intention alone. It is generated through the interaction of multiple elements, including human beings, the clay that surrounds and sustains human life, fire, water, air, and time.

Time Accumulated in Clay

Clay is not merely a material substance. It contains geological time. The landscape, climate, tectonic movements, formation of minerals, and countless traces of life associated with a particular place are accumulated within it. We take this clay in our hands and make vessels from it. But if we reverse our perspective, we can also think of ourselves as being made by the clay.

If we consider the chain through which clay gives rise to vessels, vessels give rise to the dining table, the dining table gives rise to relationships between people, those relationships form families and communities, and communities form culture, ceramics are not simply a "technology for making things from clay."

They are the very process through which human life, society, and culture are formed, beginning with the Earth.

"*Earth Makes*" invites us to make a more fundamental shift in our understanding: human beings themselves are also beings generated by the Earth.

Chapter 2 The Birth of Relational Ceramic

A Journey Begun in Korea, 2013

As described in Chapter 1, for me, the germ of the idea expressed by "Earth Makes" can be found in ISOLA, made 44 years ago, and it has developed over a long period through my subsequent artistic practice. The major turning point that clearly shifted this inquiry toward the idea of "relationship" was the Great East Japan Earthquake of 2011.

Discovering the Power of Vessels in Ishinomaki

Immediately after the Great East Japan Earthquake in 2011, I took part in reconstruction support activities together with ceramic artists from Kyoto and Shigaraki. As part of these activities, we transported approximately 10,000 pieces of tableware collected in Kyoto and Shigaraki to Ishinomaki, one of the areas affected by the disaster.

In addition to vessels made by students together with us, much of the tableware was industrially mass-produced, functional, hygienic, and durable. Yet many people living under extreme conditions, without even sufficient drinking water, chose to take the vessels made by the students—slightly distorted, imperfect, and bearing the traces of their hands.

When I asked why, one person replied, "When I touch this, I feel relieved. I want to use these to have a meal together with everyone at the evacuation center."

These words profoundly changed my understanding of ceramics. A vessel is not merely a functional container for holding food. A vessel has the power to move people emotionally and to create relationships between people. At that moment, through a physical and lived experience, I came to

understand that, apart from the “value of the vessel as an object,” there is value in the relationships that a vessel creates between people.

From Clay to Vessel, from Vessel to Relationship
Until then, I had focused primarily on the question, “How can I make a work from clay?” My experience in Ishinomaki, however, prompted me to consider what happens “after” a work is completed. Clay becomes a vessel, and the vessel eventually unfolds into social and cultural relationships. In this sense, the vessel is not an endpoint but a starting point for relationships.

2013 — Relational Ceramic Emerges in Korea
This way of thinking first appeared as an explicit term in my activities in Korea in 2013. In collaboration with curator Yujin Moon, I participated in the “Tasteful Dishes and Tasty Dishes” exhibition at the Icheon Ceramic Festival. There I presented the “One Soup, One Dish” project, which had developed in the aftermath of the earthquake.
“Ichiju Issai,” or “one soup, one dish,” is a phrase that expresses a traditional Japanese approach to food culture. However, the purpose of this project was not simply to produce traditional vessels.
To create a dining table through vessels.
To connect people through the dining table.
To reconsider local agriculture and culture through food.
And to reconsider everyday life itself.
In other words, the project understood the vessel not as an “end” but as a “medium.” It was at this point that I first used the term “Relational Ceramic.” It was a concept for understanding ceramics not merely as the act of producing artworks, but as a cultural practice that connects people, connects communities, and creates relationships with society.

From Object to Relationship
The term I introduced in Korea in 2013 did not subsequently develop into a fixed theory. Instead, it changed and evolved through a variety of practices: the “One Soup, One Dish” vessel project, regional revitalization projects, community design, the Neo Mingei public lecture series, the PT Project, and now Cynenshow.
Although these activities may appear different at first glance, they share a common question at their core:
“Can ceramics create relationships between people?”
A term born in Korea in 2013 has, after 13 years of practice, returned to Korea in 2026.
And now it is about to connect with the Creative Ceramics Network (CCN), an international space for relationships and exchange.

Chapter 3　Relational Ceramic
Ceramics as Relationship

Relational Ceramic is a way of thinking that does not place the artwork at the center, but instead regards relationships themselves—between people, between people and nature, between people and society, and between people and time—as fundamental to the nature of ceramics.
It is an attempt to shift ceramics from Object → Relationship.

Chapter 4　Relational Ceramic: Practice I
Cynenshow — Re-firing Relationships

“Cynenshow” (formerly known as SainenShow), which has continued since 2013, is a project that collects ceramics no longer used in restaurants and households, re-fires them in a climbing kiln using timber from dismantled traditional houses as fuel, gives them new stories, and returns them to society.

Its essence is not simply the “regeneration of vessels” through recycling or upcycling.
The people who provide the vessels.
The people who dismantle old houses.
The people who transport the timber.
The people who make firewood.
The people who load the kiln.
The people who fire the kiln.
The people who exhibit the works.
And the people who purchase or use the works and pass them on to the next person.
Cynenshow exists through the relationships among these countless participants.
Here, people, skills, knowledge, memories, labor, and time circulate simultaneously. In this sense, I understand sustainable ceramics not simply as the use of sustainable materials, but as the cultivation of sustainable relationships within society.

Chapter 5　Relational Ceramic: Practice II
Symbiotic Sphere of Vessels

I call this expanding network of relationships the “Symbiotic Sphere of Vessels.”
Centered on vessels, people, food, actions, places, time, and materials coexist and transform through mutual interaction. A vessel is a material container, but at the same time it is also an entity that mediates relationships.
Therefore, the value of a ceramic work cannot be measured solely by its form or aesthetic qualities.
What kinds of relationships has the work created?
What kinds of people has it encountered?
What memories has it accumulated?
What regions and cultures has it connected with?
Such “relational value” also constitutes the value of ceramics.

Chapter 6　Relational Ceramic: Practice III
Who Is the Author?

In Cynenshow, anyone can participate in the processes of loading and firing the kiln.
Children and adults, ceramic artists and non-ceramic artists alike can become involved in the process of making. Here, it becomes difficult to identify a single author of the work. This leads us to reconsider the concept of the “author” in modern art.
Since the emergence of modernity, the question “Who made this work?” has become an important criterion in determining the value of an artwork within the modern art system.
Yet in Cynenshow, a work does not come into being through an individual’s intention alone.
Clay, the original vessels, firewood, fire, the kiln, the artist, participants, the local community, time, and chance all act together to generate a work. Here, authorship opens outward from the individual toward relationships.
This mode of creation resonates with Joseph Beuys’s concept of “Social Sculpture.” If society itself is understood as a field of creation, Cynenshow likewise treats relationships among people as a medium of creation.
In Relational Ceramic, the “author” is not necessarily the individual who first conceived the work.
The network of relationships that brings the work into being is itself the author.

Chapter 7　Relational Ceramic: Practice IV

From Ownership to Social Asset — Social Ceramic Asset
So far, I have considered Relational Ceramic from three perspectives: material, relationship, and

authorship. Yet a major issue remains. That issue is ownership.
I would therefore like to propose the idea of the “social asset.”
A social asset is not something that gains value simply because it is owned by one person. Rather, it gains value by being used, shared, remembered, and by generating new relationships among many people.
In modern art, artworks are basically owned by individuals or museums. An artist creates a work, an owner purchases it, and a museum or collector acquires it for its collection. However, if a work is produced through the relationships of many people, there are limits to understanding that work solely through the question of “Who owns it?”
Therefore, as the next stage of Relational Ceramic, I would like to propose the possibility of understanding ceramic works as Social Ceramic Assets—as ceramics understood as social assets.
This does not deny ownership of artworks. Rather, it attempts to expand the institution of “ownership” toward “use,” “sharing,” “preservation,” “redistribution,” and “participation” within society.

1 From Ownership to Relationship
Conceptually, conventional artworks have a structure of:
Artist → Owner → Museum / Collector
In contrast, Relational Ceramic proposes a cyclical structure:
Artist → Society / Community / Users → Use / Sharing / Preservation / Recirculation → New Relationships
What is important here is the shift from the question “Who owns it?” to the question “What can we create together, and with whom?”
A work does not become complete through ownership. It acquires new value through being used, shared, and passed on to others.

2 A Distributed “Social Collection”
If this system is expanded further, we can imagine a collection of approximately 1,000 works: “1000 PIECES SOCIAL COLLECTION.”
This collection would not be entirely owned by a museum. Companies, restaurants, schools, municipalities, hotels, welfare facilities, households, and community organizations could hold and use the works in a distributed manner. Although the individual works would exist in different locations, together they would form a single collection.

In other words: Distributed Ownership → Collective Management → Shared Use → A Social Asset for Society as a Whole
This can be called a distributed social collection, different from the centralized collections of conventional museums.

3 Reversing the Museum
Social Ceramic Asset Museum — Living Collection —
Conventional museums have basically followed the sequence:
Collection → Preservation → Exhibition
However, the Social Ceramic Asset Museum can reverse this flow.
The museum lends works to society. The works are actually used in restaurants, schools, hotels, community facilities, households, and other places. After a certain period, the works return to the museum. They are then lent out again to different locations.
A cycle emerges:
Museum → Society → Museum → Society
The museum is no longer a place where works are preserved statically. It becomes a “hub of relationships” that circulates works through society.
I call this a Living Collection.

4 “1,000 Vessels, 1,000 People”

A Collection Belongs to Everyone

As an ongoing social experiment, a plan is underway to distribute 1,000 Cynenshow works among restaurants, ryokan, and other places. After six months, all the works will be collected and brought together again in an exhibition space.

What will be displayed there is not simply 1,000 vessels.

It will be 1,000 records of use.

1,000 memories.

1,000 stories.

Not only “Who made it?” but also:

Who used it?

What did they eat?

With whom did they eat?

What happened there?

All of these experiences become part of the work.

Chapter 8 Toward a Relationship Economy

Three Circulations and Social Assets

If we expand the concept of Social Ceramic Asset further, Relational Ceramic can be understood as a development from “Circular Economy” toward “Relationship Economy.”

In a circular economy, the circulation of materials is primarily emphasized.

However, in order to sustain human society, we need to circulate not only materials but also people, knowledge, memories, skills, culture, and ownership itself.

① Material Circulation — The circulation of materials

The circulation of materials such as clay, wood, ash, glaze, and discarded ceramics.

② Relationship Circulation — The circulation of relationships

The circulation of relationships among artists, craftspeople, communities, users, children, and older people. It also involves the transmission of skills, knowledge, experience, and memories to the next generation.

③ Ownership Circulation — The circulation of ownership

Ownership → Sharing → Use → Entrustment → Redistribution → Next User

Where these three forms of circulation overlap, Social Asset—as ceramics understood as a social asset—comes into being.

Conclusion

From Object to Relationship, From Relationship to Social Asset

As I have discussed, Relational Ceramic is not simply a new style of ceramics. It is an attempt to reconsider the very structure of value in ceramics.

First, through the perspective of *Earth Makes*, it shifts away from the idea that human beings are the sole subjects.

Second, rather than allowing the work to remain complete as an object, it understands it as a Relationship: something that passes through human hands, is used, and connects people.

Third, it does not limit authorship to an individual, but understands relationships themselves as the creative subject.

Fourth, rather than understanding ownership as a fixed state, it understands the work as an asset that circulates within society.

In other words:

Object → Relationship → Social Asset

This transformation opens up the possibility for ceramics to move beyond the frameworks of "an industry that makes things" and "an art that displays artworks," becoming a practice that creates relationships within society itself.
At that point, the meaning of an exhibition also changes.
An exhibition is no longer simply a matter of arranging works for people to see. Works are sent into society, used, shared, remembered, and gathered together again. Then they return once more to different places.
In other words:
Rather than holding an exhibition, we turn society itself into an exhibition.
I believe this is one of the possibilities that ceramics can offer in the twenty-first century.
The ceramics of the future will begin with clay but will not end with objects.
They will create relationships and pass those relationships themselves on to the next generation as social assets.

From Clay to Community.

From Earth to Relationship.

From Object to Social Asset.

진화의 에티카: 어떻게 참여할 것인가

문유진
독립 큐레이터,『공예문화』편집장

몰락은 패배이지만 몰락의 선택은 패배가 아니다. 세계는 그들을 파괴하지만 그들이 지키려 한 그 하나는 파괴하지 못한다. 그들은 지면서 이긴다. 성공을 찬미하는 세계는 그들의 몰락을 이해하지 못한다. 그들 덕분에 세계는 잠시 혼란에 빠질 것이다. (중략) 그 순간 우리의 생이 잠시 흔들리고 가치들의 좌표가 바뀐다. 그리고 질문하게 한다. 어떤 삶이 진실하고 올바르고 아름다운 삶인가. 이 질문은 본래 윤리학의 질문이 아닌가. 그렇기 때문에 각각의 몰락은 하나씩의 질문을 낳고 그 질문과 더불어 새로운 윤리학이 창안된다. — 신형철,『몰락의 에티카』중에서.[1]

문학평론가 신형철은 2008년 자신의 평론집을 여는 글에서 윤리학으로서의 문학은 진실을 분출하는 일을 한다고 역설한다. '대답이 아니라 질문을' 하라고, 그럼으로써 '이미 만들어진 장(場)에 참여하는 데 그치지 말고 새로운 장을 개시'하라고. 그에게 문학은 모든 것을 버리고 단 하나의 진실을 위해 기꺼이 몰락을 선택한 자들의 숭고한 표정이며, '어떤 삶이 진실하고 올바르고 아름다운 삶인가?'라는 질문을 불러일으키는 행위이다.

그가 한국어 '윤리학'에 깃든 '온화한 정답'과 '외부의 압력'이라는 뉘앙스를 피하기 위해 라틴어 '에티카'를 선택했다는 사실 또한 흥미롭다. 문학의 일이 외부에서 주어진 규범을 따르는 데 있는 것이 아니라, '내면의 부르짖음'에 의해 '다급한 질문'을 던지고 당연하게 여겨 온 기준을 의심하며 판단을 다시 시작하는 데 있음을 강조하기 위한 선택이다.
나는 그가 말한 '몰락의 선택'을 오늘 발표의 출발점으로 삼으려 한다. 물론 나를 비롯해 여기 모인 우리 모두가 너무 깊이 사랑하는 도자가 몰락해야 한다는 이야기는 아니다. 다만 몰락까지는 아니더라도, 우리는 과연 변화를 기꺼이 선택할 준비가 되어 있는가를 묻고 싶다. 자신을 자신답게 만든다고 믿어 온 속성을 내려놓고, 익숙한 이름과 형식, 재료와 기술, 제도와 경계에서 벗어나 이전과 다른 존재가 될 준비가 되어 있는가. 그리고 여기서 말하는 변화는 진보도 확대도 아닌 진화이다.

1 신형철,『몰락의 에티카』(문학동네, 2008), p. 5.

창문을 내다

나는 줄곧 경계를 넘는 일, 금을 밟는 일에 관심을 가져왔다. 그리고 나 자신을 줄곧 어떤 '사이 영역'에 존재하는 자로 여겨 왔다. 이와 관련해 내가 즐겨 사용하는 이미지가 있다. 창틀에 앉은 고양이다. 몸은 안과 밖의 경계에 걸쳐 있고, 어느 한쪽에 완전히 속하지 않은 채 양쪽을 바라보고, 사이를 넘나든다. 내가 공부한 예술학이라는 학문도 비슷한 성격이었다. 철학과 미학, 미술사와 현대미술, 한국·아시아·서양 문화사와 인류학, 심리학과 사회학, (복잡하고 수학적인) 형식 분석을 오가며 작가와 작품의 해석과 비평을 문학으로 마무리하는 상당히 잡종적인 학문이다. 장르 해체와 다원예술의 확산, 급변하는 기술 환경 덕분에 최근에는 기술과학, 생태학 등 그 잡종성은 더욱 심화되고 있다.

기관 학예사로서 예술 행정과 제도의 체계를 경험하며 그 중요성을 인식하면서도, 독립 큐레이터로서는 행정 편의주의와 싸우며 예술의 자율성을 옹호하며 제도 안에서 제도를 비판하는 예술을 끊임없이 다룬 것 역시 안과 밖의 경계를 오가는 일이었다. 포스트휴먼에서 시작해 동시대 미술과 공예, 한국 미학의 특수성과 동시대 예술의 보편적 과제를 오가는 학문적 관심 또한 창틀의 정체성을 강화해 왔다.

『공예문화』에서도 비슷한 모험을 하고 있다. 여러 가지 중에서 가장 중요하게 실천하려고 하는 것은 공예를 규정하지 않는 일이다. 무엇인가를 규정하는 일은 필연적으로 부정(negation)을 전제한다. '이것은 공예다'라는 명제는 필연적으로 '저것은 공예가 아니다'라는 부정을 동반한다. 각각의 규정은 차례로 쌓여 거대한 벽이 된다. 그래서 우리는 공예가 아닌 것을 가려내는 일 대신, 이름과 제도, 체계를 질문하는 일을 하고 있다.
그래서 나는 창문을 내는 일을 하기로 했다. 창문을 내면 바깥이 보이고, 바깥에서도 안이 보인다. 창문을 통해 공기가 드나들고, 소리가 새어 나가고 낯선 냄새가 들어온다. 창문을 내는 일은 벽을 더 높이 쌓고자 하는 많은 이들과의 충돌과 대화, 섞임이 필요한 일이다. 나는 편집부 멤버들과 함께, 공예라는 이름 안에 갇혀 잘 보이지 않았던 작가와 실천을 다른 세계에 알리고, 반대로 바깥에서 일어나는 철학과 문학, 기술과 생태, 사회와 예술의 변화를 안으로 초대했다. 서로 다른 생각과 실천을 만나게 하고, 그 접촉과 대화에서 이전에는 없었던 질문과 관계가 생겨나게 하려는 것이다. 이것은 공예의 영토를 넓히는 일과도 조금 다르다. 영토를 넓힌다는 것 역시 결국 더 큰 테두리를 긋는 일이 될 수 있기 때문이다. 내가 하는 일은 구멍을 뚫어 서로 다른 것들이 서로에게 흘러 들어 섞이도록 하는 일이다.

섞임으로 달라짐

여기서 진화라는 말의 의미를 강조하고 싶다. 오늘 말하는 진화는 단순한 생존이나 기술적 발전, 더 나은 상태를 향한 선형적·목적론적 변화인 진보와 구분된다. 진화는 변화하는 조건과 이질적인 존재들이 접촉하고 충돌하며 변이와 분화하는 가운데 새로운 형질과 관계를 생성해 가는

과정이다. 진보가 '나아짐'의 추구라면, 진화는 '섞임으로 달라짐'이다.
그리고 이때 혼성(混成)은 바흐친이 언어의 혼종화 과정을 설명하며 지적했듯이, 이질적인 것들의 접촉과 긴장 속에서 '대화'를 통해 새로운 관계를 생성하는 과정 중에, 즉 그 접촉의 경계에서 나타난다.[2] 이질적인 것들이 단순한 공존하는 게 아니라, 접촉의 결과로 서로가 이전과 달라지는 것이 중요하다. 변이가 일어나는 것이다. 그러니 진화하는 존재는 고정된 자기동일성을 보존하기보다 다른 존재와 환경, 기술과 제도의 관계 속에서 자신의 형태와 기능, 쓰임과 의미를 재구성한다. 그렇게 변화에 참여한다.

좁은 물길을 흐르는 물줄기를 떠올려 보자. 둑을 트면 물줄기가 다른 물줄기와 만나고, 새로운 토양과 유기체, 물질과 뒤섞이며 모양도 세기도, 흐름도 바꾼다. 최초의 물줄기는 합류와 혼융을 통해 스스로 변화하며 더 큰 흐름의 일부가 된다. 도자에 관해서도 나는 늘 이런 관점을 가져왔다. 안으로 안으로, 형식과 물질 속으로 침잠하기를 멈추고, 바깥으로 바깥으로, 물꼬를 트고 둑을 허물어 관계에 참여하며 스스로 변화하는 도자의 실천을 주목하고 상상한다.

질문 뒤집기

이제 우리 앞에 놓인 '지속 가능한 도자'라는 질문으로 돌아가 보자. 이 질문은 자연스럽게 도자라는 물질문화와 예술 장르, 재료와 기술, 창작과 교육의 제도를 어떻게 유지할 것인지, 기후위기와 생태적 전환 속에서 그 환경 영향을 어떻게 줄일 것인지에 대한 논의로 이어진다. 모두 필요하고 중요한 논의이다.
그러나 여기에는 도자라는 관념과 실천, 제도의 존속 자체가 가치있다는 전제가 놓여 있다. 그런데 과연 그러한가. 어떤 대상의 지속 가능성이 다른 존재의 지속 가능성과 반드시 일치하는 것은 아니다. 그래서 우리는 묻게 된다. 만약 어떤 산업이나 제도의 지속이 다른 대상, 생명, 환경의 지속을 저해한다면? A의 지속 가능성이 B의 지속 불가능성을 전제로 한다면? 결국 지속 가능성은 절대적 가치가 아니라 여러 존재와 조건 사이에서 우리가 능동적으로 선택하고 판단해야 하는 관계적 개념인 것이다.
그래서 나는 질문의 방향을 뒤집어 보려 한다. '지속 가능한 도자를 위해 무엇을 할 것인가' 대신 '도자는 무엇의 지속 가능성에 어떻게 참여할 것인가'를 묻고 싶다. 전자가 도자를 지속되어야 할 대상으로 상정하고 그 존속의 조건을 찾는다면, 후자는 도자를 세계의 지속과 변화에 개입하는 참여자로 본다는 점에서 큰 차이가 있다. 그리고 이 질문은 우리로 하여금 도자를 규정해 온 모든 것—물질·기술·형식·범주 등—의 변이는 물론, 그 효용과 가능성의 변주를 마음껏 상상하게 해 준다.
도자는 진화를 통해 세계의 지속과 변화, 소멸에 어떻게 참여할 것인가. 이것이 오늘 함께 생각해 보고 싶은 질문이다.

---

2 이와 관련된 논의는 졸고, 「탈(脫)매체 환경과 현대도자의 잡종성(Hybridity)」, 『陶藝硏究』 27호, 2018, pp. 53-81.

세 갈래 길잡이

'무엇의 지속에 어떻게 참여할 것인가'를 중심에 두고 도자의 미래를 설계할 때, 우리는 다음 세 가지 선행 연구와 실천이 제시한 개념들에 기대어 각자의 방향과 방법을 구상해 볼 수 있다. **지속 가능한 디자인 분야의 대부, 바이오-아티스트, 기술철학자로 불리는 이들은** 분야와 방법론은 모두 다르지만, 주어진 질문을 뒤집어 새로운 질문을 만듦으로써 동시대와 미래 세대를 위한 대안 모색에 실질적 기여를 하고 있다. 이들의 이론과 실천은 각각 '유효한 참여', '멸종의 설계', '상호구성'이라는 개념을 통해 우리가 질문을 생성해 나가는 데 길잡이가 되어 준다.

1) 'Less Bad'에서 'More Good'으로

건축가 윌리엄 맥도너(W. McDonough)와 화학자 미하엘 브라운가르트(M. Braungart)는 생태적 산업 시스템과 순환적 생산 방식을 제안해 온 디자인 이론가이자 컨설턴트로, 1990년대부터 미국과 유럽의 산업과 디자인 영역의 생태적 전환에 실질적으로 많은 영향을 줬다. 『Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things』[3]에서 그들이 제시한 여러 개념과 실천 사례들은 당시의 '지속 가능한 발전' 관련 정책과 방향을 비판하고, 질문을 전환함으로써 산업의 존재 방식과 생태계와의 관계를 바꾸는 기여한다.
『C2C』는 '이 산업은 어떻게 지속될 수 있는가'를 '이 산업의 지속은 무엇을 가능하게 하는가'로 바꾼다. '덜 나쁜 것'(less bad)에서 '더 좋은 것'(more good), '생태적 효율성'(eco-efficiency)에서 '생태적 유효성'(eco-effectiveness)으로 산업 시스템 자체를 다시 설계하자는 것이다. '공장이 자연에 주는 피해를 얼마나 줄일 것인가'가 아니라 '공장이 생태계에 어떤 긍정적 기능을 수행할 수 있는가'를 묻는 순간 재료와 생산시설, 환경과 기업의 관계 자체가 달라진다. C2C는 디자인을 긍정적이고 재생적인 힘, 즉 이로움을 생성하는 일로 다시 정의했다. 수동적 방어에서 능동적 참여로, 효율 계산에서 유효함의 생성으로의 전환을 실현한 것이다.[4]

---

3 한국어판은 다음을 참조, 윌리엄 맥도너·미하엘 브라운가르트, 『요람에서 요람으로: 새로운 방식으로 세상과 사물 만들기』, 김은령 옮김, 에코리브르, 2003.

4 2005년 이들은 이 같은 전환에 보다 많은 기업들이 참여할 수 있도록 독려하기 위해 동명의 인증 프로그램을 만들었다. 2010년 독립 비영리기관에 이관된 이 인증 프로그램은 건축·화학·인테리어 디자인· 가구 디자인 등 전 세계 다양한 산업 분야에서 디자이너, 브랜드, 제조업체들이 사람과 지구에 이로운 제품을 설계하고 생산하기 위해 활용하는 여러 지표를 제공한다. 재료의 인체·환경 안전성, 제품 순환성, 청정 대기와 기후 보호, 물·토양 관리, 사회적 책임과 공정성 등 5개 항목을 종합적으로 평가하며, 지난 10여 년간 세계 최고 수준의 과학적 평가 기준에 따라 기업들이 재료와 제품을 혁신하고 최적화할 수 있도록 지원해 왔다. "Cradle to Cradle Certified," Cradle to Cradle Products Innovation Institute, 2026년 8월 26일 접속, https://c2ccertified.org/the-standard.

2) 어떻게 사라질 것인가

서던캘리포니아대학교(USC) 건축대학 교수이자 환경 디자이너, 바이오아티스트인 아루시악 가브리엘리안(Aroussiak Gabrielian)은 올해 한 강연에서 지속 가능성에 대한 인식을 뒤집을 것을 요청했다. 우리의 역할은 무엇을 어떻게 보존할지를 결정하는 데 머무는 것이 아니라 지구의 생태적 순환에 참여하는 것이라는 주장이다. 그는 묻는다.
"'sustainability'는 지속시키는 능력이라는 뜻이다. 그런데 대체 무엇을 지속시킨단 말인가? 지구는 우리가 얼마나 오래 존속할 것인지 묻지 않는다. 우리에게 묻는 것은 우리가 어떻게 참여할 것인지이다. 다음 세기의 디자인이 물어야 할 질문은 더 이상 '디자인이 어떻게 이 행성을 지속시킬 것인가', 혹은 '어떻게 지구를 구할 것인가'보다 훨씬 구체적이고 어려운 질문이다. '우리는 어떻게 우리 자신의 멸종을 윤리적으로 잘 디자인할 수 있을 것인가?"[5]
이 질문의 핵심은 지속을 무조건적 선(善)으로 인식할 것이 아니라, 인간의 인공물과 창작·제작 행위를 생성과 소멸, 분해와 재구성이라는 생태적 순환에 참여하는 것으로 다시 사유하자는 것으로 읽을 수 있다.

3) 사람이 만든 기술이 만든 사람

세 번째 길잡이는 기술철학자 손화철이 제안하는 '호모 파베르의 역설' 개념이다. 그는 인간이 "자연의 한 부분으로서 생명적 창조를 이어가거나 그 제작을 통해 세계를 구축"할 뿐만 아니라, "그러한 제작의 활동을 통해 스스로를 만들어가고 있음"을 강조한다. 인간은 기술과 인공물을 만들고, 그렇게 만든 기술과 인공물은 인간됨에 "근본적인 수준에서" 영향을 주어 변화시킬 수 있다는 것이다.[6] 이 역설에 따르면, 우리가 무엇을 만들고 어떻게 사용하는가는 다시 우리의 삶과 행동, 관계와 가치관을 구성한다.

도자가 21세기 기술철학이 다루는 기술과는 다소 멀리 떨어져 있다고 볼 수도 있지만, 인간이 만든 도구-기술-문화의 연속체로서 도자의 미래를 사유할 때도 이 역설은 하나의 실천철학으로서 여전히 유효하다. '자기 자신을 만드는 도구를 만드는 호모 파베르'라는 이 개념은 본질적으로 '도자(예술)의 창작·제작이라는 실천이 어떤 삶의 방식과 관계, 물질적 조건을 만들어 내는가'라는 문제가 곧 인간 자신의 조건을 구성하는 것임을 알려 주기 때문이다. 여기서 한 걸음 더 들어가 본다면, 인간과 기술의 상호구성 과정이 인간의 삶을 구성하는 비인간 존재와 환경에는 어떤 영향을 줄 것인지도 질문할 수 있다.

---

5 Aroussiak Gabrielian, ""Designing for Ecological Extinction Responsibly," TEDxLittle Armenia, USC Bing Theatre, January 23, 2026. https://www.youtube.com/watch?v=0qlHoXZL5m0.

6 손화철, 『호모 파베르의 미래: 기술의 시대, 인간의 자리는 어디인가』(아카넷, 2020), pp. 214-240.

어떻게 참여할 것인가

채석장에 남은 흙더미, 지방소멸이 남긴 폐가에서 구조한 수백 년 된 목재, 마을에 쌓인 굴 껍데기가 지역 공동체의 삶을 가꾸는 그릇이 되고, 찬장 어딘가에서 깊숙이 잠자던 쇠붙이들이 마을의 평안을 관장하는 만신의 무구(巫具)로 다시 살아나 사람들의 안녕과 행복을 기원하는 소리를 낸다. 도자와 예술의 미래는 이렇게 물질이 발휘하는 예기치 않은 힘을 긍정하고 그것이 이룬 문화와 제도가 공동체의 삶을 위해 섞이고 달라지고 새로운 것을 생성해 내는 일에 우리가 어떻게 참여하는가에 달려 있을 것이다.

오늘의 다양한 논의들과 이 발표에서 살펴본 세 갈래의 질문을 길잡이 삼아, 나는 우리가 함께 더 유효한 질문을 계속 찾아갈 수 있기를 기대해 본다. 더 오래 남는 방법보다 무엇에 이롭게 작용할 것인지, 무엇을 기꺼이 소멸시키고 순환으로 돌려보낼 것인지, 우리가 만드는 것이 다시 어떤 우리를 만들고, 우리와 어떻게 관계를 맺게 할 것인지를 묻고, 무엇을 지키고 무엇을 포기할지, 어떤 이질적인 존재·기술·환경에 자신을 열어 둘지, 그들과의 접촉에서 어떤 새로운 쓰임과 관계를 생성할지를 계속 선택해야 할 것이다.

목적지를 미리 정하지 않은 채 변화의 과정에 책임 있게 참여하면서, 신형철이 문학에 요청했듯 대답보다 더 나은 질문을 계속 개시하는 일. 그렇게 질문을 던지고 그로써 새로운 관계와 행위를 창조하는 것이 지금 우리의 일이 아니겠는가.

The Ethica of Evolution: How Should We Participate

Yujin Moon
Independent Curator; Editor-in-Chief, *Craft Culture*

Downfall is defeat, but the choice of downfall is not. The world destroys them, but it cannot destroy the one thing they sought to protect. They lose, and in losing, they win. A world that celebrates success cannot understand their downfall. Because of them, the world will, for a moment, be thrown into confusion. [...] At that moment, our lives are briefly shaken and the coordinates of our values shift. And we are compelled to ask: What kind of life is a true, right and beautiful life? Is this not, after all, the question of ethics? Each downfall therefore gives rise to a question, and with each question a new ethics is invented.

— Shin Hyeong-cheol, *The Ethica of Downfall*[1]

In the opening essay of his 2008 collection of criticism, literary critic Shin Hyeong-cheol argues that literature, as a form of ethics, performs the work of bringing truth forth. He asks literature to offer "questions, not answers", and thereby "not merely participate in an already established field, but initiate a new one". For him, literature is the sublime expression of those who, having relinquished everything, willingly choose downfall for the sake of a single truth; it is an act that gives rise to the question: "What kind of life is a true, right and beautiful life?"

It is also interesting that he chose the Latin term *Ethica* in order to avoid the nuances of "gentle, ready-made answers" and "external pressure" that he perceived in the Korean word for ethics, *yunrihak* (윤리학). His choice emphasises that the work of literature lies not in following norms imposed from outside, but in posing "urgent questions" arising from an "inner cry", questioning standards long taken for granted, and beginning the act of judgement anew.

I would like to take what he calls the "choice downfall"—that is, the choice to embrace downfall— as the starting point for today's talk. Of course, I am not suggesting that ceramics—so deeply loved by me and, I believe, by all of us gathered here—should fall into ruin. Rather, even if not to the point of downfall, I want to ask whether we are genuinely prepared to choose change. Are we ready to relinquish the qualities we have believed make us what we are, to move beyond familiar names and forms, materials and techniques, institutions and boundaries, and to become something different from what we were before? The change I am speaking of here is neither progress nor expansion, but evolution.

Cutting a Window

I have always been interested in crossing boundaries and treading on lines. And I have long thought of myself as someone who exists in an "in-between zone". There is an image I often use in this regard: a cat sitting on a windowsill. Its body straddles the boundary between inside and outside; without fully

[1] Hyeong-cheol Shin, *Mollak-ui etika* [Ethica of Downfall] (Munhakdongne, 2008), p. 5.

belonging to either side, it looks in both directions and moves back and forth between them.

The field I studied, art studies, had a similar character. It is a highly hybrid field, moving between philosophy and aesthetics, art history and contemporary art, Korean, Asian and Western cultural histories, anthropology, psychology and sociology, and even complex, mathematical formal analysis, and ultimately gives literary form to the interpretation and criticism of artists and artworks. With the dissolution of genres, the expansion of interdisciplinary art and the rapidly changing technological environment, this hybridity has intensified in recent years, drawing technoscience, ecology and other fields into orbit.

As a curator working within public institutions, I experienced the systems of arts administration and came to recognise their importance. Yet as an independent curator, I have also fought bureaucratic procedures, defended artistic autonomy, and continuously engaged with art that critiques institutions from within institutions. This, too, has meant moving back and forth across the boundary between inside and outside. My academic interests—from the posthuman to contemporary art and craft, and from the particularities of Korean aesthetics to the universal questions of contemporary art—have further reinforced this windowsill identity.

I am undertaking a similar adventure at ***Craft Culture***. Among the many things I try to practise there, perhaps the most important is refusal to determine what craft is. Determination presupposes negation. To determine "this is craft" is at the same time, draws a line against "that is not craft". Each determination accumulates, one after another, until it forms a massive wall. So rather than identifying and excluding what is not craft, we question the names, institutions and systems that determine its boundaries in the first place. That is why I decided to cut windows into the walls. Once a window is made, the outside becomes visible from within, and the inside from without. Air passes through; sounds leak out; unfamiliar smells enter. Cutting a window requires collision, dialogue and mixing with the many who would rather build the walls higher. Together with the members of the editorial team, I have introduced artists and practices that had been difficult to see because they were confined within the name of craft to worlds beyond it, while inviting into craft the changes taking place outside—in philosophy and literature, technology and ecology, society and art. The aim is to bring different ideas and practices into encounter, allowing questions and relationships that did not previously exist to emerge through their contact and dialogue. This is somewhat different from expanding the territory of craft. Expanding a territory can, after all, amount simply to drawing a larger boundary around it. What I do instead is make openings through which different things can flow into one another and mix.

Becoming Otherwise

Here I want to emphasise what I mean by evolution. The evolution I am speaking of today is distinct from simple survival or technological development, and from progress understood as linear, teleological change towards a better state. Evolution is a process in which changing conditions and heterogeneous entities encounter one another under changing conditions, collide and intermingle, and through its variation and differentiation give its rise to new traits and relationships through processes of variation and differentiation. If progress is the pursuit of "becoming better", evolution is "becoming otherwise through hybridization".

Hybridity, as Mikhail Bakhtin observed in his discussion of the hybridisation of language, emerges through "dialogue" amid the contact and tension of heterogeneous things—that is, at the boundary where such encounters take place and new relationships are generated. What matters is not simply that heterogeneous things coexist, but that, as a result of contact, each becomes different from what it was before. Mutation occurs. An evolving being, then, does not preserve a fixed self-identity. Rather,

through its relationships with other beings and environments, technologies and institutions, it reconfigures its own form and function, use and meaning. In doing so, it participates in change.[2] Imagine a stream flowing through a narrow channel. Once the embankment is opened, the stream encounters another stream and mixes with new soil, organisms and materials, changing its shape, force and direction. Through confluence and intermingling, the original stream transforms itself and becomes part of a larger flow.

I have always approached ceramics from a similar perspective. I attend to, and imagine, ceramic practices that cease to sink ever further inward into form and material and instead move outward—opening channels, breaking down embankments, entering into relationships, and changing themselves in the process.

Turning the Question Around

Let us now return to the question before us: "sustainable ceramics". This question naturally leads to discussions about how ceramics might be sustained as a material culture and an artistic genre; how its materials and techniques, and the institutions of creation and education, might be maintained; and how, amid the climate crisis and ecological transition, its environmental impact might be reduced. All of these are necessary and important discussions.

Yet beneath them lies an assumption: that the continued existence of ceramics as an idea, a practice and an institution is in itself valuable. But is that necessarily so? The sustainability of one thing does not always coincide with the sustainability of another. We therefore have to ask: What if the continuation of a particular industry or institution undermines the continuation of other things, other forms of life, or other environments? What if the sustainability of A presupposes the unsustainability of B? Sustainability, in the end, is not an absolute value but a relational concept—one that requires us to make active choices and judgements among multiple beings and conditions.

I therefore want to turn the question around. Instead of asking, "What should we do for sustainable ceramics?", I want to ask, "What should ceramics help to sustain, and how should it participate?" The former treats ceramics as something that must itself be sustained and searches for the conditions of its continued existence. The latter differs fundamentally in that it understands ceramics as a participant intervening in the continuation and transformation of the world. This question also frees us to imagine not only mutations in everything that has defined ceramics—material, technology, form, category and so forth—but also variations in its uses and possibilities.

How can ceramics, through evolution, participate in the world's continuation, transformation and disappearance? This is the question I would like us to consider together today.

Three Guides

If we place the question of "what ceramics should help sustain and how it should participate" at the centre of imagining its future, we can draw on concepts proposed by three preceding bodies of research and practice as guides for developing our own directions and methods.

Associated respectively with sustainable design, bio-art and the philosophy of technology, these

---

[2] For related discussions, see Yujin Moon, "Hybridity in Contemporary Ceramic Practice in the Era of the Post-Medium Condition," *Study of Ceramic Art* 27 (2018), pp.53–81.

thinkers work in very different fields and with different methodologies. Yet each has made a substantive contribution to the search for alternatives for the present and for future generations by turning a given question around and generating a new one. Their theories and practices offer us three concepts—"effective participation", "designing extinction" and "co-constitution"—as guides for generating questions of our own.

1) From "Less Bad" to "More Good"

Architect William McDonough and chemist Michael Braungart are design theorists and consultants who have proposed ecological industrial systems and circular modes of production. Since the 1990s, they have exerted significant practical influence on ecological transitions in industry and design in the United States and Europe.In *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*[3], the concepts and practical examples they present challenge the prevailing policies and directions associated with "sustainable development" and, by reframing the questions being asked, contribute to changing both the way industry operates and its relationship with ecosystems.

C2C turns the question "How can this industry be sustained?" into "What does the continuation of this industry make possible?" It proposes redesigning the industrial system itself: moving from "less bad" to "more good", and from "eco-efficiency" to "eco-effectiveness." The moment we ask not "How much can we reduce the harm a factory does to nature?" but "What positive function can a factory perform within an ecosystem?", the relationships among materials, production facilities, environments and corporations themselves begin to change. *C2C* redefined design as a positive and regenerative force—that is, as a practice that generates benefit. It enacted a shift from passive defense to active participation, and from calculating efficiency to generating effectiveness.[4]

2) How Should We Disappear?

Aroussiak Gabrielian, professor at the USC School of Architecture, environmental designer and bio-artist, called in a lecture this year for a reversal in the way we understand sustainability. Our role, she argues, should not end with deciding what to preserve and how, but should instead be understood as participation in the Earth's ecological cycles.

She asks:

"…The ability to sustain. But what is it that we are sustaining? The planet is not asking us how long we will last. It is asking us how we will participate. The design question of the next century should no

---

[3] William McDonough and Michael Braungart, *Cradle to Cradle: Remaking The Way we Make things*(New York: North Point Press, 2002).The Korean edition, translated by Kim Eun-ryeong, was published by Eco-Livres in 2003

[4] Launched by MBDC in 2005, the Cradle to Cradle Certified® Products Program was transferred in 2012 to the independent nonprofit Cradle to Cradle Products Innovation Institute. Now used globally across industries, the standard assesses the circularity and sustainability performance of materials and products across five categories: **Material Health, Product Circularity, Clean Air & Climate Protection, Water & Soil Stewardship, and Social Fairness.** It provides science-based measures to help designers, brands, and manufacturers develop products that are beneficial for people and the planet. Cradle to Cradle Products Innovation Institute, "Cradle to Cradle Certified®," accessed August 26, 2026, https://c2ccertified.org/the-standard.

longer be "How can design sustain the planet?" or even "How can it save the planet?" but a much more precise, and much more difficult one: "How should we design our own extinction ethically?"[5]

The core of this question, as I read it, is that continuation should not be understood as an unconditional good. Rather, human-made artefacts and acts of creation and making should be rethought as forms of participation in ecological cycles of generation and disappearance, decomposition and reconstitution.

3) Humans Made by the Technologies They Make

The third guide is the concept of the "paradox of Homo Faber," proposed by philosopher of technology Son Hwa-Chul. He emphasises that human beings not only "continue vital creation as a part of natures or build the world through making", but also "make themselves through those very acts of making".

Humans make technologies and artefacts, and the technologies and artefacts they make can, in turn, affect and transform what it means to be human "at a fundamental level".[6] According to this paradox, what we make and how we use it go on to constitute our lives and actions, our relationships and values. Ceramics may appear somewhat removed from the kinds of technology addressed by twenty-first-century philosophy of technology. Yet when we consider the future of ceramics as part of a continuum of human-made tools, technologies and cultures, this paradox remains valid as a practical philosophy.

The idea of "Homo Faber making the tools that, in turn, make Homo Faber" suggests that the question of what ways of life, relationships, and material conditions are produced through the practice of creating and making ceramics—or art—is, in essence, a question of how the human condition itself is constituted. Taking this one step further, we can also ask how this process of co-constitution between humans and technology affects the nonhuman beings and environments that likewise constitute human life.

How Should We Participate?

Piles of earth left behind in quarries, centuries-old timber salvaged from abandoned houses in the wake of regional depopulation, and oyster shells accumulated in a village become vessels that nurture the life of a local community. Pieces of metal that have long lain forgotten deep inside a cupboard are reborn as the ritual implements of a shaman entrusted with the well-being of the village, producing sounds through which people pray for peace and happiness. The future of ceramics and art will depend on how we participate in affirming these unexpected powers of matter, and in enabling the cultures and institutions formed around them to mix, change and generate something new for the life of communities.

Guided by the many discussions taking place today and by the three lines of inquiry considered in this presentation, I hope that together we can continue to search for more effective questions. Rather than asking how something might last longer, we should ask what it can act upon beneficially; what we are willing to let disappear and return to cycles of transformation; and how what we make, in turn, makes us and enters into relationships with us. We must continue to choose what to preserve and what to relinquish, to which heterogeneous beings, technologies and environments we will open ourselves, and

---

[5] Aroussiak Gabrielian, "Designing for Ecological Extinction Responsibly," TEDxLittle Armenia, USC Bing Theatre, January 23, 2026. https://www.youtube.com/watch?v=0qlHoXZL5m0.

[6] See Wha-Chul Son, *The Future of Homo Faber* (Acanet, 2020), pp.214–240.

what new uses and relationships we will generate through our encounters with them.

To participate responsibly in processes of change without predetermining their destination and, as Shin Hyeong-cheol asked of literature, to keep initiating better questions rather than answers: is it not our task now to pose such questions and, through them, to create new relationships and new forms of action?

땅은 기억한다 - 점토, 흔적과 기록

클레어 투미
동시대 예술가

우리가 그것을 바라보고자 한다면, 점토와 인간의 관계는 공생적 관계라고 할 수 있다. 우리의 몸과 역사, 문화, 노동 체계는 우리 발 아래의 땅과 맺어온 지속적인 관계 속에서 형성되어 왔다. 점토에는 이미 역사가 새겨져 있다. 지질학적 시간, 채취의 과정, 산업적 지식, 손의 노동, 그리고 그 주변에서 형성된 문화가 함께 담겨 있다. 점토는 채취와 생산, 사용, 손상, 돌봄의 흔적을 간직한다. 나의 작업은 점토가 스스로 작용하고, 변화하고, 저항하며, 인간의 행위가 낳은 결과를 드러낼 수 있는 조건을 만듦으로써 창작의 주체성을 다시 대지에 돌려주고자 해왔다.

내가 제안하고 싶은 것은 대지는 기억하고, 말하며, 품는다는 것이다. 대지는 물질적으로 기억한다. 땅에서 공장으로, 공장에서 미술관으로, 그리고 다시 풍화와 쇠퇴가 이루어지는 풍경 속으로 돌아가는 과정 전체를 기억한다. 손의 노동과 산업 시스템, 계승된 기술을 통해 기억하고, 인간의 행위가 남긴 자국을 통해 기억한다. 점토는 수세기 동안 흔적을 간직할 수 있지만, 동시에 갈라지고, 흩어지고, 녹아 사라지거나 다시 땅으로 돌아갈 수도 있다. 계속 변화하면서도 흔적을 전달할 수 있는 능력은 점토의 목소리를 이루는 한 부분이다.

대지는 압력과 퇴적, 침식, 열, 그리고 지질학적 시간을 통해 점토를 만들어낸다. 인간의 제작 행위는 그 과정에 잠시 개입할 뿐이다. 도자 오브제가 유일한 권위를 지닌 것처럼 보일 수 있지만, 소성조차 오브제를 시간에서 분리하지는 못한다. 그것은 계속해서 손에 닿고, 깨지고, 가치가 부여되고, 버려지고, 수집되고, 기억된다. 나의 작업은 이러한 지속의 상태들이 가시적인 채로 남아 있도록 허용할 때, 그리고 인간의 의도가 작동하는 유일한 힘으로 이해되지 않을 때 어떤 일이 일어나는지를 묻는다.

점토의 기록은 과거에만 존재하는 것이 아니라 지금도 끊임없이 만들어지고 있다. 미술관은 여러 세대에 걸쳐 오브제를 보존함으로써 도자에 놀라운 지속성을 부여해왔다. 그러나 보존은 종종 오브제를 그것이 만들어진 조건으로부터 분리시키기도 한다. 그릇은 남아 있지만, 그 점토가 나온 땅, 그것을 빚은 손, 그리고 그것을 가능하게 한 생산 체계는 점차 덜 보이게 된다. 도자가 문화와 역사, 일상생활을 가로질러 이동하는 물질이라는 점에서 단일한 해석에 저항하는 그린할그의 '도자의 사회적 복합성'에 관한 논의는 유용한 사유의 틀을 제공한다(Greenhalgh, 2001). 또한 퍼트넘이 말한 '매체로서의 미술관(museum as medium)'이라는 개념은 제도 자체를

예술적 실천의 일부로 이해할 수 있게 한다(Putnam, 2009). 내가 관심을 두는 것은 작품이 이러한 변화하는 상태들에 어떻게 접근하고, 그것들이 우리와 함께 머물 수 있는 공간을 어떻게 마련하는가 이다. 나는 창작 주체의 개념을 복잡하게 만들고 싶다. 물질, 노동, 제도, 관객, 시간이 모두 각각의 흔적을 남길 수 있는 조건을 시작하고 싶다.

2025년 리스본 아쥬다 국립궁전(Palácio Nacional da Ajuda)에서 전시된 <Continuum>은 이러한 질문을 비스타 알레그레(Vista Alegre)의 200년에 이르는 도자 생산 역사와 직접 마주하게 했다. 600리터의 액체 상태 백자가 하나의 작업을 수행했다. 나는 우리가 익숙하게 인식하고 수집하는 안정된 도자 오브제가 되기 이전의 이 물질과 만나고자 했다. 액체 상태의 백자는 분명히 가공되지 않은 생생한 물질이었고, 움직이고, 가라앉고, 흘러 넘치며, 변화할 수 있었다. 그 액체 점토 안에는 지질학적 채취의 역사와 산업적 지식, 노동자의 숙련, 여러 세대에 걸친 생산의 시간이 놀라울 정도로 밀도 높게 축적되어 있었다. 작품 제목 <Continuum>은 점토의 역사를 끊임없이 이어지는 사건들의 연속으로 바라본다. 지식은 물질과 몸을 통해 이동한다. 비스타 알레그레에는 200년에 걸친 실천이 축적되어 있으며, 그 지식이 살아남는 것은 노동자와 기술, 사회적 조건 속에서 반복적으로 수행되고 변형되어 왔기 때문이다. 액체 상태의 백자는 시간의 복합성을 바라보는 하나의 방식이 되었다. 대지의 심층적 시간, 산업이 계승해온 시간, 설치가 이루어지는 현재의 시간, 그리고 비스타 알레그레의 알 수 없는 미래가 그 안에서 만난다. 이 작업에서 '돌아감(return)'은 핵심적이었다. 백자는 하나의 종착점에 도달한 것으로 제시되지 않았다. 작품이 궁전을 떠난 뒤 백자는 재활용되어 또 다른 미래를 실행하게 되었다.

2011년 덴마크 GL 홀테고르(GL Holtegaard)에서 제작한 랜드워크 <Present Traces>는 깨진 덴마크 가정용 백자의 파편을 주 전시장 건물 밖 지면 위에 원형으로 배치함으로써 '돌아감'을 실천했다. 가정에서 사용되거나 미술관에 전시되던 보호된 환경에서 벗어난 파편들은 비와 바람 등 자연의 요소와 조건에 노출되며 대지와 새로운 관계를 맺었다. 파편은 완전함이 주는 안도감을 거부한다. 하나의 파손은 힘과 취약성을 동시에 기록한다. <Present Traces>의 백자는 풍경 속으로 들어갈 때에도 인간의 역사를 지닌 채였다. 작품은 표면과 입자, 균열과 잔여물을 통해 하나의 아카이브가 되었다. 점토는 물리적으로 기억하며, 그 기억은 반드시 변화하지 않는 상태로 남아 있는 것과 동일하지 않다.

2010년 시오반 데이비스 스튜디오(Siobhan Davies Studios)에서 선보인 <Is It Madness. Is It Beauty.>는 소성되지 않은 점토를 취약성과 희망의 상태에 놓아둔 퍼포먼스였다. 물을 담아낼 수 있기를 바라며 날점토 그릇에 물을 부었다. 이 작업은 바로 그 불확실성에 의존했다. 인간의 행위가 조건을 설정했지만, 그 조건이 무엇을 견딜 수 있는지는 재료가 결정했다. 무너지는 그릇은 의도와 물, 중력, 소성되지 않은 점토, 시간 사이에서 벌어지는 협상을 가시화하는 오브제였다. <Is It Madness. Is It Beauty.>는 작품의 개념 속에서 점토를 능동적인 행위자로 전면에 내세웠으며, 그 물질적 행위성을 드러냈다. 잉골드는 이 작품을 '지속(endurance)'의 문제를 통해

살펴보며, 형태의 보존에서 "과정의 지속성, 즉 사물의 지속 또는 기대수명"으로 우리의 주의를 옮길 것을 요청한다(Ingold, 2013, p. 104). 그는 소성되지 않은 그릇들이 물을 부었을 때 "비록 잠시 동안이지만 살아났다"고 관찰한다(Ingold, 2013, p. 104).

점토를 활성화하는 존재로 바라보는 이러한 관심은 1999–2000년 한국 이천의 제1회 세계도자비엔날레 / 세계도자기엑스포를 위해 처음 구상한 <Consciousness/Conscience>까지 거슬러 올라갈 수 있다. 관람객은 전시의 다른 공간으로 이동하기 위해 얇고 낮은 온도에서 소성된 백자 바닥을 밟고 지나가야 했다. 그들의 몸은 작품을 변화시키지 않고서는 공간 안으로 들어갈 수 없었다. 발걸음을 내디딜 때마다 백자는 깨졌고, 만남의 증거가 남았다. 재료는 행위를 받아들이고 기록했으며, 결국 그 행위에 의해 파괴되었다. 이 작품은 이후 2004년 테이트(Tate)에서 열린《A Secret History of Clay: From Gauguin to Gormley》전시에 출품되었다. <Consciousness/Conscience>에서 점토는 목격자인 동시에 결과가 되었다. 관객은 생태적이거나 윤리적인 개념을 멀리서 관조하도록 요구 받지 않았다. 그들은 직접적인 물질적 관계 안으로 초대되었다. 작품은 책임을 물리적인 것으로 만들었다. 이 작업은 인간을 중심에서 벗어나게 하면서도 인간의 책임을 제거하지 않는, 점토와의 오랜 대화의 시작이었다. 점토는 참여자이자 거울이 된다. 우리가 행한 것을 담아내는 동시에, 우리의 행위가 우리 자신보다 훨씬 더 큰 과정 속에서 일어나고 있음을 보여준다.

이러한 작품들에서 점토는 액체와 고체, 온전함과 파손, 보호와 노출, 보존과 파괴 사이의 여러 물질 상태를 오간다. 이들을 연결하는 것은 창작의 주체가 처음 보이는 것처럼 결코 단일하지 않다는 인식이다. 물질은 우리에게 도달하기 이전의 역사를 지니며, 우리가 그것에 행위를 가한 이후에도 미래를 지닌다. 인간의 지식, 특히 제작자와 노동자가 몸으로 익힌 지식은 매우 중요하다. 그러나 그 지식은 지질학적·생태학적 시간 위에 군림하는 것이 아니라 그 시간 안에 존재한다.

그렇다면 아카이브의 문제는 더욱 크게 다가온다. 변화와 취약성, 만남, 되돌아감을 실재의 일부로 품고 있는 작품들을 우리는 어떻게 추적하고 수집할 수 있을까? 아카이브는 인간이 대지로부터 만들어낸 것만이 아니라, 대지가 우리를 만드는 데 어떻게 참여해왔는지를 보여주는 증거까지도 품을 수 있을 것이다. 점토는 흔적을 간직하고, 그것을 변화시키며, 다시 앞으로 운반한다.

참고문헌

그린할그, P. (2001),「도자의 사회적 복잡성과 역사서술」, 투미(2018)에 인용된 강연/출판물.
잉골드, T. (2013),『만들기: 인류학, 고고학, 예술과 건축』. 런던·뉴욕: 루트리지(Routledge)출판사.
퍼트냄, J. (2009),『예술과 유물: 매체로서의 박물관』. 런던: 템즌앤허드슨(Thames & Hudson) 출판사.
투미, C. (2018),『도자 컬렉션: 기존의 역사적 도자 실천 모델을 넘어선 오브제와의 관계 탐구』. 박사학위논문. 웨스트민스터 대학교.

EARTH REMEMBERS

Clay, Traces and Archives

Clare Twomey
Contemporary artist

It is a symbiotic relationship we have with clay if we choose to see it. Our bodies, histories, cultures and systems of labour are formed through an ongoing relationship with the ground beneath us. Clay arrives with a history embedded, geological time, extraction, industrial knowledge, the labour of hands, and the cultures that have formed around it. It holds traces of extraction, manufacture, use, damage and care. My practice has sought to return authorship to earth by creating conditions in which clay can act, transform, resist and reveal the consequences of human action.

The proposition I make is that earth remembers, it tells, and it holds. It remembers materially, from ground to factory, from factory to museum, and back into landscapes of weathering and decay. It remembers through the labour of hands, through industrial systems and inherited skills, and through the marks left by human actions. Clay can hold an impression for centuries, yet it can also crack, disperse, dissolve or be returned to the ground. Its capacity to carry a trace while continuing to change is part of clay's voice.

Earth is making clay through pressure, sedimentation, erosion, heat and geological time. Human making enters that process for a while. The ceramic object may appear to be the only authority, but even firing does not remove an object from time. It continues to be handled, broken, valued, discarded, collected and remembered. My work asks what happens when these states of continuation are allowed to remain visible, and when human intention is present without being understood as the only force at work.

The archiving of clay is not only behind us it is continually being made. Museums have given ceramics extraordinary continuity by preserving objects across generations, preservation can often separate an object from the conditions of its making. A vessel remains whilst the ground from which its clay came, the hands that shaped it and the systems of production that sustained it become less visible. Greenhalgh's writing on the social complexity of ceramics is useful to think with, resisting singular readings of a material that moves across cultures, histories and everyday life (Greenhalgh, 2001). Putnam's idea of the 'museum as medium' also allows the institution itself to be understood as part of artistic practice (Putnam, 2009). My interest is in how an artwork can access some of these shifting states and give them space to dwell with us. I want to complicate authorship, I want to initiate conditions in which material, labour, institution, audience and time can all leave a trace.

Continuum, exhibited at the Palácio Nacional da Ajuda in Lisbon in 2025, brought these questions into direct contact with two centuries of porcelain production at Vista Alegre. Six hundred litres of liquid porcelain performed work. I wanted to encounter this material before it became the stable

ceramic object that we would recognise and collect. In liquid form, the porcelain was visibly raw and real, able to move, settle, spill and transform. Within the liquid clay was an extraordinary density of history, geological extraction, industrial knowledge, workers' expertise and generations of manufacture. The title of my artwork *Continuum* references the clay's history as an ongoing sequence of events. Knowledge travels through substances and bodies. Vista Alegre carries two hundred years of practice, that knowledge survives because it is repeatedly enacted and adapted by workers, technologies and social conditions. The liquid porcelain became a way of seeing time in its complexity, the deep time of earth, the inherited time of industry, the immediate time of the installation and the unknown future of Vista Alegre. Return was central to the work. The porcelain was not presented as having reached an endpoint, after the work left the Palace it was recycled to enact another future.

Present Traces, a landwork artwork made at GL Holtegaard in Denmark in 2011, enacted return through fragments of broken Danish domestic porcelain placed in a circular composition on the ground outside of the main exhibition building. Removed from the protected conditions of domestic use and museum display, the fragments entered a renewed relationship with the earth, exposed to its elements and conditions. The fragment refuses the comfort of completeness, a break records force and vulnerability. The porcelain in *Present Traces* carried its human history with it when it entered the landscape. The work became an archive through surfaces, particles, cracks and residues. Clay remembers physically, and its remembering is not necessarily the same as remaining unchanged.

Is It Madness. Is It Beauty. presented at Siobhan Davies Studios in 2010, the performance held unfired clay **in a state of vulnerability and hope**. Water was poured into raw clay bowls in the hope that they would hold the water. The work depended upon that uncertainty. Human action set the conditions, but the material determined what those conditions could sustain. A collapsing bowl was the object that made visible the negotiation taking place between intention, water, gravity, unfired clay and time. *Is It Madness. Is It Beauty*. foregrounded the clay as an active agent in the concept of the work and its material agency. Ingold considers *Is It Madness. Is It Beauty* through the question of endurance, asking us to shift attention from the preservation of form towards "the continuity of process – that is with the perdurance or life expectancy of a thing" (Ingold, 2013, p. 104). He observes that the unfired pots "came alive, if only for a brief while, when water was poured into them" (Ingold, 2013, p. 104).

These concerns of clay as activator can be traced back to *Consciousness/Conscience*, first developed for the 1st World Ceramic Biennial / World Ceramic Exposition, Icheon, Korea in 1999–2000. Visitors had to cross a fine, low-fired porcelain floor to reach another part of the exhibition. Their bodies could not enter the space without changing the work. Each footstep fractured the porcelain and left evidence of an encounter. The material received the action, recorded it and was eventually destroyed by it. This work went on to be exhibited at the Tate in 2004 as part of the exhibition *A Secret History of Clay: From Gauguin to Gormley*. In this work *Consciousness/Conscience* the clay became both witness and consequence. The audience was not asked to contemplate an ecological or ethical idea at a distance, they were invited into a direct material relationship. The work made responsibility physical. This work was the start of a long conversation with clay, decentering the human without removing human responsibility. The clay becomes participant and mirror, it carries what we do, while showing that our actions take place within processes much larger than ourselves.

Across these works, clay moves between material states liquid and solid, whole and broken, protected and exposed, held and destroyed. What connects them is the recognition that authorship is never as singular as it first appears. Material has a history before it reaches us and a future after our actions

upon it. Human knowledge matters profoundly particularly the embodied knowledge of makers and workers but it exists within geological and ecological time rather than above it.

The question of the archive looms, how do we trace and collect works whose reality embodies change, vulnerability, encounter and return? The archive might hold not only what humans have made from earth, but evidence of how earth has participated in making us. Clay holds the trace, changes it, and carries it forward.

References

Greenhalgh, P. (2001) 'Social complexity and the historiography of ceramics', lecture/publication cited in Twomey (2018).
Ingold, T. (2013) *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London and New York: Routledge.
Putnam, J. (2009) Art and Artifact: The Museum as Medium. London: Thames & Hudson.
Twomey, C. (2018) Ceramics Collections: Exploring Object Engagement Beyond the Known Historic Models of Clay Practice. PhD thesis. University of Westminster.

부록_Appendix

연사 약력
Speaker Biography

이대형:
2026 경기도자비엔날레 예술감독인 이대형은 2024 년 파리 올림픽 기념 전시《디코딩 코리아 Decoding Korea》, 2020 년 방탄소년단 세계 5 개국 글로벌 프로젝트《CONNECT, BTS》와 2017 년 제 57 회 베니스 비엔날레 한국관 예술감독을 역임하며 현대미술의 지평을 넓혔다. 2023 년 백남준 다큐멘터리 영화 <백남준: 달은 가장 오래된 TV>의 공동 이그제큐티브 프로듀서로 참여했으며, 2024 년 레드닷(Red Dot), iF, IDEA 등 세계 3 대 디자인상을 모두 석권한 바 있다. 백남준문화재단 및 아트사이언스 뮤지엄 국제자문으로 기술과 예술의 융합을 주도해 온 그는 지난 수년간 안토니 곰리, 야나기 유키노리의 초대형 공공미술 프로젝트를 신안군에서 수행하고 있다.

Daehyung Lee, Artistic Director of the Gyeonggi Ceramics Biennale 2026 has expanded the horizons of contemporary art through major international projects, including **Decoding Korea** (2024), an exhibition commemorating the Paris Olympics; **CONNECT, BTS** (2020), a global project spanning five countries; and his role as Artistic Director of the Korean Pavilion at the 57th Venice Biennale (2017). In 2023, he participated as co-executive producer of the documentary **Nam June Paik: Moon Is the Oldest TV**, and in 2024, he achieved a rare distinction by winning all three of the world's leading design awards—Red Dot, iF, and IDEA. As an international advisor to the Nam June Paik Cultural Foundation and the ArtScience Museum, he has been at the forefront of exploring the convergence of art and technology. In recent years, he has also been leading large-scale public art projects in Shinan-gun, Korea, collaborating with international artists such as Antony Gormley and Yukinori Yanagi.

나탈리 킹:
호주 출신의 국제 큐레이터로 호주 모나쉬 대학에서 시각예술 및 박물관학으로 석사를 취득하고 멜버른 대학에서 박사를 취득하였다. 아시아·태평양 지역을 중심으로 원주민 예술에 대한 활발한 기획과 연구 활동을 이어오고 있다. 2017 년 베니스 비엔날레 호주관, 2022 년 뉴질랜드관, 2024 년 최초의 동티모르관을 기획하며 국제적인 큐레이터로서의 활동 영역을 넓혀왔다. 2020 년에는 동시대 예술에 기여한 공로로 호주 정부의 OAM 훈장을 받았다. 2026 경기도자비엔날레 본 전시 《땅이 만든다 Earth Makes》에서 '포커스 호주(Focus Australia)' 전시 기획을 담당한다.
An Australian-born international curator, **Natalie King** earned a master's degree in visual arts and museum studies from Monash University and a doctorate from the University of Melbourne. She continues to curate exhibitions and conduct research on Indigenous art, with a particular focus on the Asia-Pacific region. She has expanded her international practice by curating the Australian Pavilion at the 2017 Venice Biennale, the New Zealand Pavilion in 2022, and the first-ever Timor-Leste Pavilion in 2024. In 2020, she was awarded the Medal of the Order of Australia (OAM) for her contribution to contemporary art. For the thematic exhibition *Earth Makes* at Gyeonggi Ceramics Biennale 2026, she is curating the Focus Australia section.

헤게 헨릭센:
호주에서 디자인 전공 후 노르웨이 BI 경영대학원에서 프로젝트 리더십을 수학했다. 2012 년부터 노르웨이 크래프츠(Norwegian Crafts)에 합류하였고 공예 전시 기획, 국제 홍보, 시장 개발 등을 담당했으며, 2016 년부터 디렉터로 재직하고 있다. 최근에는 출판 분야로 활동 영역을 확장해 2021 년

공예 문화 디지털 전문지 『The Vessel』의 창간을 이끌며 노르웨이 공예의 국제적 위상을 높이는 데 힘쓰고 있다.

After studying design in Australia, **Hege Henriksen** studied project leadership at BI Norwegian Business School. She joined Norwegian Crafts in 2012, where she has worked in craft exhibition planning, international promotion, and market development, and has served as director since 2016. More recently, she has expanded her activities into publishing. In 2021, she led the launch of *The Vessel*, a digital journal devoted to craft culture, contributing to the international profile of Norwegian craft**.**

마테 한센:

마테 한센은 노르웨이 오슬로대학교에서 미술사와 박물관학을 공부하고 노르웨이 크래프츠에 가담해 국제 협력 프로젝트를 담당해 오고 있다.

Marthe Hansen studied art history and museum studies at the University of Oslo in Norway and has been involved with Norwegian Crafts, where she has been responsible for international collaborative projects.

히여체 야콥스:

네덜란드 우트레흐트 대학교 예술사 석사 취득 후 네덜란드 국립유리박물관, 노르트브라반트 미술관, 틸뷔르흐 텍스틸 뮤지엄에서 다양한 경력을 쌓았고 2022 년부터 EKWC(유럽도자워크센터) 관장으로 재직하고 있다.

After earning a master's degree in art history from Utrecht University, **Geertje Jacobs** built a varied career at the Dutch National Glass Museum, Het Noordbrabants Museum, and TextielMuseum Tilburg.
She has served as Director of the European Ceramic Work Centre (EKWC) since 2022.

란티 찬:
암스테르담 대학에서 정치와 예술사 석사 취득 후 고다 뮤지엄, 우트레흐트중앙박물관에서 디자인, 동시대 예술 전시를 기획하였다. 2010 년부터 2021 년까지 EKWC(유럽도자워크센터)를 운영하며 도예 분야에 다수의 혁신적인 전시와 레지던시 프로젝트를 기획하였고 현재는 헤이그를 중심으로 신진 작가를 육성하는 프로젝트를 진행해 오고 있다.
After earning a master's degree in politics and art history from the University of Amsterdam, **Ranti Tjan** curated exhibitions of design and contemporary art at Museum Gouda and Centraal Museum Utrecht. From 2010 to 2021, he led the European Ceramic Work Centre (EKWC), where he organized numerous innovative exhibitions and residency projects in ceramics. He is currently based in The Hague, developing projects that support emerging artists.

마츠이 토시오:
일본 교토 예술 대학에서 도자를 전공하고 1989년까지 이탈리아 파엔자(Faenza)에서 도예를 가르쳤다. 교토 예술 대학 교수로 일하면서 2018년부터 시라가키 도예의 숲 관장으로 재직하고 있다. 2020년 대만 세라믹 비엔날레, 2024년 이타미 국제 공예전 등 여러 전시 공모 심사위원으로도 활동하고 있다.

Toshio Matsui studied ceramics at Kyoto University of the Arts and taught ceramics in Faenza, Italy, until 1989. While working as a professor at Kyoto University of the Arts, he has served as Director of the Shigaraki Ceramic Cultural Park since 2018. He has also served on juries for numerous exhibitions and competitions, including the 2020 Taiwan Ceramics Biennale and the 2024 Itami International Craft Exhibition.

문유진:
예술학을 전공했고 동시대 미술과 공예를 탐구하는 글을 쓰고 전시를 기획한다. 예술과 사회문화적·기술적 조건의 관계, 동시대 예술의 혼성적 진화를 연구하며, 20 여 년간 지식 생산 활동으로서 전시와 글쓰기, 편집과 번역을 이어 왔다. 국공립 기관 학예사와 독립 큐레이터로 국내외에서 전시·학술 사업을 다수 기획했다. 동시대 공예 전문지 계간『공예문화』의 편집장이며, 대학에서 미술 이론과 현대 도예론, 전시 기획을 가르친다.

Yujin Moon studied art theory and writes and curates exhibitions exploring contemporary art and craft. Her research focuses on the relationship between art and its sociocultural and technological conditions, as well as the hybrid evolution of contemporary art. For more than 20 years, she has worked across exhibition-curation, writing, editing, and translation as forms of knowledge production. As a curator at national and public institutions and as an independent curator, she has organized numerous exhibitions and academic programs in Korea and abroad. She is Editor-in-Chief of the quarterly contemporary craft magazine Craft Culture and teaches art theory, contemporary ceramics, and curatorial practice at universities.

클레어 투미:
영국 에든버러 칼리지 오브 아트에서 도예를 전공하고, 왕립예술대학에서 도예·유리 석사학위를 취득했다. 이후 웨스트민스터대학교에서 미디어·커뮤니케이션 박사학위를 받았으며, 현재 같은 대학의 예술실천 교수로 재직하고 있다. 도자를 기반으로 설치, 퍼포먼스, 관객 참여 등 다양한 방식을 넘나들며 동시대 미술의 영역에서 활발히 활동하고 있다. 2017 년 영국 테이트 모던, 2022 년 프랑스 파리시립현대미술관, 2024 년 포르투갈 아주다 국립궁전 등 세계 주요 미술관과 문화기관에서 대규모 설치작품과 프로젝트를 선보였다.

Artist **Clare Twomey** studied ceramics at Edinburgh College of Art and earned a master's degree in Ceramics and Glass from the Royal College of Art. She later received a doctorate in Media and Communication from the University of Westminster, where she currently serves as Professor of Art Practice. Working primarily with ceramics, she moves across installation, performance, audience participation, and other approaches within contemporary art. She has presented large-scale installations and projects at major museums and cultural institutions worldwide, including Tate Modern in the United Kingdom in 2017, the Musée d'Art Moderne de Paris in France in 2022, and the Ajuda National Palace in Portugal in 2024.

1. 연결의 공공성: 세계도자네트워크(Creative Ceramics Network)를 제안하는 이유
이대형

세계 도자계의 국제 교류가 확대되어 왔지만, 행사 중심의 일시적 교류를 넘어 연구와 실천이 지속적으로 이어지는 구조가 필요합니다. 이에 작가, 장인, 연구기관, 미술관, 산업계와 지역 공동체가 재료·에너지·기술·교육·문화적 권리 등의 공동 과제를 함께 연구하고 지식을 축적하는 세계도자네트워크(Creative Ceramics Network, CCN)를 제안합니다. CCN은 지역별 경험과 연구 성과를 공유하고 다시 검증하는 지속적인 협력 체계를 통해 국제 교류를 장기적인 연구·교육·실천의 관계로 확장하고자 합니다.

1. The Publicness of Connection: Why the Creative Ceramics Network Is Needed
Daehyung Lee

While international exchange in ceramics has continued to expand, the field needs a structure that can sustain research and practice beyond temporary events. The Creative Ceramics Network (CCN) is proposed as an ongoing platform where artists, craftspeople, research institutions, museums, industry, and local communities can collaboratively address shared issues involving materials, energy, technology, education, and cultural rights. By sharing, testing, and circulating knowledge across different regional contexts, CCN seeks to transform international exchange into a continuous relationship of research, education, and practice.

2. Arna urrknga pmara nukanhala intaka –내 컨트리의 흙
나탈리 킹

이 발표는 원주민 소유의 허먼즈버그 포터스(Hermannsburg Potters) 소속 헤일리 파낭카 콜사드(Hayley Panangka Coulthard)의 <My Country's Clay>를 중심으로, 지역의 흙과 사막 풍경, 토착 동식물, 친족 관계의 이야기를 통해 웨스턴 아렌테(Western Arrarnta)의 삶이 어떻게 도자에 반영되는지를 살펴봅니다. 이와 함께 야스민 스미스(Yasmin Smith)는 식물과 풍경, 인간이 지구에 미친 영향이 얽힌 역사를 탐구하고 허먼즈버그 포터스, 야스민 스미스의 작업을 중심으로 장소와 소속감, 심층적 시간(deep time), 그리고 경청의 실천이 "Focus Australia"에 소개된 작품들을 어떻게 형성하는지 살펴봅니다.

2. Arna urrknga pmara nukanhala intaka- My country's clay
Natalie King

My Country's Clay by Hayley Panangka Coulthard of the Aboriginal-owned Hermannsburg Potters reflects Western Arrarnta life through local clay, desert landscapes, native flora and fauna, and stories of kinship, while Yasmin Smith explores the intertwined histories of plants, landscapes, and

human impact. Focusing on the Hermannsburg Potters, Yasmin Smith this presentation considers how place, belonging, deep time, and practices of listening shape the works featured in *Focus Australia*.

---

3. 노르웨이 도자: 자연에서 받은 영감

헤게 헨릭센 & 마테 한센

이 발표는 세 명의 주요 작가(시그리드 에스펠리엔, 올레 모르텐 로크밤, 다니엘라 베어그슈나이더)와 그들의 작업 사례를 통해 노르웨이 공예의 역사와 활동을 소개합니다. 특히 노르웨이를 기반으로 활동하는 작가들의 창작에 자연환경이 미치는 영향에 주목하며, 자연과 공예 실천이 맺는 관계를 살펴봅니다.

3. Norwegian Ceramics: Inspired by Nature

Hege Henriksen & Marthe Hansen

Norwegian crafts history and activities by introducing 3 remarkable artists (Sigrid Espelien, Ole Morten Rokvam, Daniela Bergschneider) and their previous projects, Norwegian crafts team emphasizes the influence of the nature given to Norway-based artists.

---

4. 만드는 장소-역사는 장인성의 미래를 어떻게 형성하는가

히여체 야콥스

이 발표는 장인정신을 장소와 역사, 무역, 기술, 지식과 기술의 교류를 통해 형성되는 물질적 지식의 한 형태로 바라보며, 변화하는 조건 속에서 적응과 혁신이 어떻게 반복적으로 이루어져 왔는지를 살펴봅니다. 네덜란드의 물질문화사와 유럽도자워크센터(EKWC)의 사례를 통해 예술적 실험이 전문적 지식과 연구, 기술적 역량을 바탕으로 가능해진다는 점을 조명합니다. 또한 재료와 기술, 자원의 조건이 계속 변화하는 상황에서 장인 지식을 보존한다는 것은 현재의 제작 방식을 그대로 유지하는 것이 아니라, 변화에 대응할 수 있도록 지식을 지속적으로 전승하고 활용 가능한 상태로 유지하는 것임을 제안합니다.

4. The Place of Making-How History Shapes the Future of Craftsmanship

Geertje Jacobs

This lecture examines craftsmanship as a form of material knowledge shaped by place, history, trade, technology, and the exchange of skills, showing how changing conditions have repeatedly led to adaptation and innovation. Drawing on Dutch material history and the European Ceramic Work Centre (EKWC), it highlights how artistic experimentation depends on specialist knowledge, research, and technical expertise. As materials, technologies, and resources continue to change, preserving craftsmanship means keeping knowledge available and adaptable so that art and craft can continue to inform one another.

5. PUSH- 도자 형성의 힘으로서의 저항

란티 찬

이 발표는 흙과 물, 중력, 건조, 불이 인간의 통제에 수동적으로 따르는 요소가 아니라 제작 과정에 능동적으로 개입하는 힘이라는 관점에서, 도자에서 '저항'이 지니는 형성적 의미를 탐구합니다. 한병철이 제시한, 저항을 제거하려는 동시대 사회에 대한 비판과 국제 미술 현장의 다양한 사례를 바탕으로, 저항을 갈등이나 장애가 아니라 형태와 의미, 지식이 생성되는 생산적 조건으로 바라봅니다. 또한 지구와 그 물질을 제작 과정의 능동적 참여자로 이해함으로써, 도자를 물질과 시간, 인간의 의도가 맺는 관계를 새롭게 사유하는 매체로 제시합니다.

5. PUSH- Resistance as a formative force in ceramics

Ranti Tjan

This lecture explores resistance as a formative force in ceramics, arguing that clay, water, gravity, drying, and fire actively shape the making process rather than simply submitting to human control. Drawing on Byung-Chul Han's critique of a culture that seeks to eliminate resistance, as well as examples from international art practice, it considers resistance as a productive condition through which form, meaning, and knowledge emerge. By understanding the earth and its materials as active participants, ceramics becomes a way of rethinking the relationships between matter, time, and human intention.

---

6. 관계적 도자: 흙에서 공동체로, 땅에서 관계로

마츠이 토시오

이 발표는 도자를 단순한 사물이나 예술적 산물로 보는 관점에서 벗어나, 물질과 시간, 사람과 공동체, 그리고 지구를 연결하는 매개로 이해하는 '관계적 도자(Relational Ceramic)'의 개념을 제안합니다. 예술적·큐레토리얼·공동체 기반의 실천을 바탕으로, 도자의 지속 가능성은 생태적 재료와 생산 방식에만 국한되지 않으며 인간과 자연, 제작자와 사용자, 지역 공동체와 사회적 관계의 지속가능성까지 포괄해야 한다고 봅니다. 또한 흙과 불, 시간, 환경, 인간의 참여를 서로 연결된 힘으로 바라봄으로써, 도자를 고정된 오브제가 아니라 물질과 기억, 공동체가 유기적으로 얽혀 있는 살아 있는 관계망으로 이해하는 관점의 전환을 제안합니다.

6. Relational Ceramic-From Clay to Community, from Earth to Relationship

Toshio Matsui

This presentation proposes the concept of "Relational Ceramic," understanding ceramics not simply as objects but as a medium that connects matter, time, people, communities, and the Earth. Drawing on artistic, curatorial, and community-based practices, it argues that sustainability in ceramics must include not only ecological materials and production methods but also the sustainability of relationships between humans, nature, makers, users, and communities. By

viewing clay, fire, time, environment, and human participation as interconnected forces, the presentation suggests a shift from object-centred thinking toward a relational understanding of ceramics as a living network of material, memory, and community.

---

7. 진화의 에티카: 어떻게 참여할 것인가

문유진

이 발표는 도자예술을 하나의 장르나 제도, 생산 방식으로서 어떻게 지속할 것인가를 묻는 대신, 도자적 실천이 인간과 비인간, 그리고 그들이 살아가는 환경의 변화 과정에 어떻게 참여할 수 있는가로 질문의 방향을 전환합니다. 변화하는 사회적·기술적·생태적 조건과의 관계 속에서 도자가 형식과 기능, 쓰임과 의미를 능동적으로 변화시키며 스스로 진화할 수 있다는 관점을 제시합니다. 이를 위해 세 가지 개념적 지침과 사례를 통해 도자가 기존의 형식을 유지하는 데 머무르지 않고 새로운 관계와 가능성을 만들어 가는 방식을 살펴봅니다.

The Ethica of Evolution: How Should We Participate

Yujin Moon

Rather than asking how ceramic art can be sustained as a genre, institution, or mode of production, this presentation redirects the question toward how ceramic practice can participate in processes of change involving humans, nonhumans, and the environments they inhabit. It proposes a perspective in which ceramics actively evolves by transforming its form, function, use, and meaning in relation to changing social, technological, and ecological conditions. Through three conceptual guides and related examples, the presentation explores how ceramics can move beyond preserving existing forms and instead generate new relationships and possibilities through its encounters with changing conditions.

---

8. 땅은 기억한다- 점토, 흔적과 기록

클레어 투미

이 발표는 인간과 흙의 공생적 관계에 주목하며, 흙을 인간의 의도에 수동적으로 종속되는 재료가 아니라 스스로 작용하고 변화하며 저항하는 능동적 존재로 바라봅니다. <Continuum> (2025), <Present Traces> (2011), <Is It Madness. Is It Beauty> (2010), <Consciousness/Conscience> (2001-2004) 등의 작가가 스스로의 작업을 통해 흙은 지질학적 시간과 산업적 지식, 인간의 노동과 집단적 기억, 윤리적 관계를 축적하고 반영하는 매체로 제시합니다. 이를 통해 인간중심적 관점을 재고하고, 흙과 인간의 관계 속에서 형성되는 물질적 지식과 기억을 어떻게 지속적으로 보존하고 전승할 것인지 질문합니다.

8. Earth Remembers - Clay, Traces and Archives

Clare Twomey

This presentation explores the symbiotic relationship between humans and clay by returning agency to the earth and allowing material to act, transform, resist, and record the consequences of human activity. Through works including *Continuum* (2025), *Present Traces* (2011), *Is It Madness. Is It Beauty.* (2010), and *Consciousness/Conscience* (2001-2004), clay emerges as a carrier of geological time, labor, memory, and ethical encounter rather than as a passive medium. These works challenge ideas of human exceptionalism by positioning earth as both participant and witness, while asking how such material knowledge might be preserved without remaining dominant.

2026 경기도자비엔날레
국제도자학술회의 포럼 I 〈지속가능한 도자, 경계를 넘어〉

발행일: 2026년 9월 10일
발행인: 한국도자재단 대표이사 류인권
발행처: 한국도자재단
주최: 경기도
주관: 한국도자재단
기획: 2026 경기도자비엔날레 예술감독 이대형
학술 담당: 윤마래 큐레이터

© 2026 한국도자재단

경기도 이천시 경충대로 2697번길 264 (17379)

본 자료집의 모든 권리는 한국도자재단에 있으며 본 재단의 서면 동의 없이는 무단으로 복제하여 사용할 수 없습니다.

Gyeonggi Ceramics Biennale 2026 International Ceramics Conference
Forum I *Sustainable Ceramics, Beyond Borders*

Publication date: September 10, 2026
Publisher: Ryu In-kwon, President, Korea Ceramic Foundation
Host: Gyeonggi-do
Organizer: Korea Ceramic Foundation
Concept: Daehyung Lee, Artistic Director, Gyeonggi Ceramics Biennale 2026
Forum I Program Book: Mare, Curator

© 2026 Korea Ceramic Foundation

263, Gyeongchung-daero 2697 beon-gil, Icheon, 17379, South Korea

All rights to this publication are reserved by the Korea Ceramic Foundation. No part of this publication may be reproduced or used without the prior written permission of the Foundation.