

## 전시를 기획하며

### 철학적 장소성으로서의 '허(虛)'

최윤정 큐레이터, 대구미술관

#### I. 들어가며

익숙하면서도 낯선 경향을 품어내는 곳

새로이 탄생하는 미술관이 추구해야 할 가치와 상징성을 특색 있게 풀어낼 장소로서 대구미술관에는 어미홀이 있다. 이 장소에서 펼쳐질 기획의 방향과 미술관의 비전들을 면밀히 고려하면서 명명된 어미홀은 18미터 높이에, 너비 15미터, 길이 42미터의 규모를 가지며, 3개 층에 이르는 미술관 각 공간 입구와, 전시장에서 전시장으로 이어지는 모든 동선을 관람시야로 품고있다. 이것은 각 전시들이 뿜어내는 기운들과 관람객의 숨을 고르게 엮어내는 무형의 역할을 하면서 더불어 어미홀에서 펼쳐지는 전시를 각 시야에서 색다르게 관찰할 수 있다는 미적인 즐거움을 관객에게 선사한다.

그리하여 연간 1회 작가와의 협업으로 펼쳐질 어미홀 전시는 어미홀의 장소적 특색과 그것이 담당해야 할 역할을 기조로 하여, 예술가의 창작적인 영감을 고양시키고 실험적으로 공간에 도전할 수 있게끔 하는 일종의 창작 인큐베이팅 기획으로 그 방향을 잡고있다. 이러한 기획은 미술관의 랜드마크적인 특성을 보다 강화하고 국내는 물론 해외에서도 대구미술관이 추구하는 비전을 자연스럽게 공유할 수 있게끔 하여, 대구미술관의 질적인 역량을 프로모션하는 구체적인 안으로 역할할 것이다.

특화된 기획으로서 공간이 지향해야 할 색깔을 보다 분명히 한 뒤에, 품어내는 장소 내지는 도전과 생성, 모든 것의 흐름을 저장하고 그 흐름을 관리하는 협곡으로서 자연의 모체를 떠올리면서, 다목적홀은 '어미홀'이라는 이름을 갖게 되었다. 로비와 기획공간 사이에서 어미홀은 미술관의 열굴과 전시홀로서의 기능을 모두 담당해야 한다. 숨을 조절하는 산책의 공간이자, 계곡을 흐르는 물과 그 물의 역동성으로 발생하는 수포의 유동성처럼 우연적인 부딪힘이 관객과 작품 사이에 일어나야 한다. 이것은 관객과 장소 사이에 일정하게 정해진 동선처리를 의도하는 것이 아니며, 공기의 흐름이 살갓에 닿아 느껴지는 일종의 감각적 조우로서 예술 감상을 돕는 또 다른 방식을 의미한다.

어미홀 개관 특별전 1의 첫 손님은 작가 이강소이다. 이강소는 한국 개념미술사의 중심에서 있으면서, '대구현대미술제'가 태동할 수 있었던 주축으로서 평가받는다. 그는 현재 경기도 안성 및 통영 등지에 작업실을 마련하여 나날이 새로운 형식의 작품을 선보이고 있다. 이미 원로작가의

축에 있으면서도 동어반복식의 작업형태를 보이지 않고, 창작을 위한 연구 및 관찰에 있어 젊은 열정을 고스란히 간직한 작가 이강소, 그의 이번 신작은 '허(虛)-11- I -1' 이다.

## II. 2011년 이강소의 첫 번째 설치작, '허(虛)-11- I -1'

### 1.Process

애초의 구상은 그가 1975년 파리비엔날레에서 선보였던 프로세스 작업과 연결되는 문맥을 찾는 것이었다. 어미홀의 규모 및 그것이 뿜어내는 강한 기운은 그 어느 작가라도 첫 시도라면 어려움을 토할 수 밖에 없다. 몇 가지 시도가 있었다. 지금의 설치 이전에 흙을 재료로 하여 작업의 초안이 짜여졌다. 그리고 이후에 이강소 작가가 몇 년 전부터 구상하고 있었던 목재를 이용한 조각 설치 작업을 동시에 진행하고 있음을 알게 되면서, 중간에 선회하여 진행된 것이 바로 지금의 '허(虛)-11- I -1' 이었다. 해서 외부에 아직 공개되지 않은 신작을 설치하게 되었고, 또한 그 내용이 작가 이강소가 선호해왔던 장소/도시의 문맥, 그리고 일상을 관찰하는 그만의 세계관을 통합적으로 선보일 수 있다는 판단에 이르렀다. 더불어 대구미술관의 장소적 문맥과도 자연스럽게 연결되면서, 또한 미술관의 철학적인 지평과도 무관하지 않은 작업임이 분명하였다.

“예술이 싱그러운 원기에서 나오는 경우, 확실히 특성적인 것이 형성될 때에는 설사 감춰진 채라 하더라도 우미(優美)가 현재화되니, 영혼은 이미 양쪽에 걸쳐 앞서 규정하고 있는 것입니다. 그런 식으로 생겨나는 작품들은 최초의 미완성이라 해도 이미 필연적인, 영원한 작품인 것입니다”

어미홀 첫번째 전시였기 때문에, 기존 사례가 없었던 바는 공간해석에 대한 어려움을 실감하게 하는 계기가 되었다. 그리하여 3차례의 변경과정을 거쳐 지금의 설치를 완료할 수 있었는데, 1차는 작가가 작업실에서 조각의 각 파트를 제작하고 그 규모와 형태를 자신이 직접 스케치한 도면을 토대로 하여 어미홀에서 조립 설치하는 것이었다. 2차는 미술관이 각 작품의 조립파트와 위치를 재조정하는 시도였다. 물성도 상당히 강하고 규모도 큰 작업이었지만, 어미홀의 특성으로 인해 작품이 좀 더 효과적으로 부각될 수 있는 방식을 찾아야 했다. 이에 조립된 조각작품의 각 파트를 다시금 쪼개도 보고 틀어도 보면서 어미홀 바닥과 작품의 면면이 조화되는 방식을 구현하였다. 그러나 작가가 의도했던 스토리적인 요소가 다소 저해되었다는 의견에 따라 3차 재조정에 들어갔고 그제야 지금의 설치를 마무리 할 수 있었다.

그는 작품에 대한 소감과 해석을 편향화시킬 수 있다는 고민으로 인해 오랜 기간 동안 작품의 명제를 '무제(untitled)'로 채택하거나 명제 자체에 그리 천착하지 않았다. 그러던 그가 어느 시기에 서부터 작품에 '허'를 새기기 시작했는데, 이는 창작의 전 과정에서 얻어지는 우연적인 관계항과 그가 지속적으로 고민하고 정립하고자 하는 세계관이 작품창작의 새로운 모티브로서 강력히 작용하고 있음을 표명한 것이라 보인다. 따라서 '허' 자체는 이강소가 창작의 계기뿐만 아니라, 그의 작가인생을 펼쳐보이는 태도 전반을 담아내는 중요한 키워드가 된다.

## 2. 틈을 메우고 통(通)을 여는

지난 작업에서부터 일관되게 보여지는 것은 작업의 현장성이 그대로 작품에 노출된다는 점이었다. 이는 그의 작업에서 '프로세스'적인 요소가 강하게 살아있기 때문이었는데, 한편 이번 작업에서는 그것이 공간과의 조화를 꾀한 설치 작업임과 특히 관람자가 작품 안으로 들어와 그 사이를 채움으로써 '참여를 통해 작품의 의미를 완성한다'는 여지를 또 하나의 '프로세스'로 제안하고 있다. 이는 이강소의 작업적 특징이 또한 항시 주객간의 분리가 아닌 조화를 꿈꾸어왔고 이로부터 자기 세계에 걸 맞는 창작의 방향을 모색해왔기 때문이다.

“제가 생각하는 '허(虛)'는 세계가 끊임없이 변하고 흐르는 속에서 생성하고 소멸하고 변화하는 과정들, 즉 거기에서는 있을 수 있는 가/능/성 그런 의미를 담습니다. [...] 내가 할 수 있는 제안이 가능하다고 생각할 때, 저는 거침없이 시험과 모험을 해봅니다. 그런데서 예상치 못한 것들이 실현될 때, 비로서 저는 살아있는 느낌을 가지게 됩니다” 이강소, 2011.4.3 인터뷰 내용 발췌

작가 이강소가 '허'라고 표현한 의미의 본래적 원형은 만물의 생성과 소멸의 과정을 포함하고 있는 거대한 철학적 공간, '태허'에 가깝다. 장자는 만물의 생성과 소멸이 기의 모임과 흩어짐에서 비롯되며, 기가 흩어진 상태를 '허'라 하고 근원적인 허의 상태를 '태허'라 일컬었다. 그것은 우주 만물의 근원이자 모체로서, 마치 우주의 시원이면서 모든 가능성을 숨긴 것들이 혼재하는 공간인, 서구 고대 신화 속 카오스와도 상통한다. 철학적 공간 '태허'로서 '허'는 또한 내재인으로서 의미를 갖는다. 기가 발하여 생동하는 모든 운동과 변화들은 '허'의 지점에서 가능하다. 다른 말로 '허'는 모든 사물이 생성하고 소멸할 수 있는 가능성을 끌어안은 장이 된다. 자연의 운행원리를 따르고 있는 모든 생명이나 사물들이, 이미 그들이 지는 필연의 질서에 준해서 일종의 '소우주'로 여겨질 수 있다고 가정할 수 있다면, 그렇다면 이들은 이미 모두 '허'이지 않겠는가. '씨앗이 싹이 되고, 싹이 나무가 되고, 나무가 열매를 맺는' 이유는 자기 부정이나 초극이라는 단계적 해석이 아니라, 그 변화 자체를 가능케 하는 '애초의 힘\_가능성'이 자기 안에 펼쳐져 있기 때문이다.

이 힘은 단순히 변화 과정에서 비롯한 운동성을 말하려는 것이 아니다. 말하자면 그것은 원인과 결과에 대한 체계도 아니고, 소소한 것조차 가치적으로 지니고 있는 것이기에 위계적으로 해석할 수도 없다. 모든 것들에 마치 빛의 '파장'이나 소리의 '공명'처럼 골고루 배어 있으면서, 조화롭게 만들고자 하는 긍정적인 자연의 힘인 것이다, 그로부터 기의 운동이 시작되고, 서로 상이한 기는 어느 시공간 안에서 두루 섞이면서 소로의 틈을 메운다.

“이세상에는 확실하고 절대적이고 영원한 것은 없다고 봅니다. [...] 명백한 것처럼 보이는 현상들에 대해서 인간의 인식이 실재라고 믿는 것은 결국 환상과 다르지 않습니다.” 이강소, 2011.3

자유자재로 흐르는 유동성과 변화를 추구하면서, 멈추고 고여 있는 자신을 경계하는 것. 그것은 작가 이강소가 일관되게 견지하고자 하였던 태도이다. 이것이 '허'라는 철학적 장소성과 개념적으로 만났을 때, 그의 작품과 작품이 놓인 장소는 서로 간 긴밀하게 각자의 기를 소통하고 조화를

거두어내어야 하는 소명을 띠게 된다. 이에 따라 일반이 감지할 수 있는 틈들이 보다 '허'로서 가치적으로 접근할 수 있는 통로를 가지게 되며, 그 전제란 공간과 무갈등에서 비롯되기에 이 작업에서 우리가 관조할 수 있는 바는 일견 집착이나 구애, 경직, 차별 따위의 내용과는 분명 판이하다.

집착을 전제로 하는 내용들과 달리, 그가 재료를 다루고 새로운 작품을 구상하는 단계에서도 그의 인식적 태도 및 특징을 또한 간파할 수 있다. 크게 보자면 그의 이번 설치작품은 특정한 장소 안에서 일상의 가치와 계기들을 조명하는 것이다. 그는 재료의 쓰임새를 정하기 이전, 길게 함께 두고 호흡하는 과정을 거친다. 그도 인정하는 거의 습성이기도 한데, 그의 첫 개인전 <소멸>이라는 제목의 선술집 프로젝트에 쓰였던 오브제나, 허(虛)-11-I-1의 목재나 누군가에게는 단순한 도구로서 취급되거나 이미 잊혀진 혹은 버려진 것들이 그와 호흡하는 동안, 작가 이강소의 색깔을 부여해주는 매개체로 의미를 갖게 되었다. 그의 직관은, 자신의 문맥과 재료의 쓰임새를 관련 지어서 재료들이 생명적 가치를 가질 수 있도록 하거나, 그들 고유의 가치를 발견하고자 하였던 예민한 관찰로부터 발한다. 여기에서부터, 그의 작업의 의미나 의의는 이미 창작의 전단계에서 맺어지는 모든 관련에 준거하여 생성된다. 이 경우 특히 그것이 예술작품이라는 매개체처럼 '감응적인 상태'에 대한 것이라면 '직관'이 유효 적절히 그것의 진의 내지는 주제를 파악하는데 행해지기도 하는 것이다.

“하늘을 안고, 바다를 품고, 한 모금 담배를 뺏다  
하늘을 안고, 바다를 품고, 한 모금 물을 마신다  
누군가 앉았다 간 자리 우물가, 콩초 토막...”

직관이란 감각적인 것에 대한 사유와 이를 질서 짓고 교정하는 이성적 사유에서 한층 고차적으로 작동하는 순간적인 깨달음이다. '태허'와 같은 세계 분질 내지는 보이지 않는 것에 대해서 우리가 체험하게 되는 모든 현상들과 직접적으로 맞닿아 있는 유일한 인식이기도 하다. 따라서 '예술가의 직관'이란 말 자체는 상당히 타당하다. 작가 이강소의 직관이, 세상에 존재하지 않는 듯 보이거나 있어왔던 가치 내지는 일상 속에서 반짝이며 존재의 의미가 있다고 외치는, 소소한 것들이 지닌 가치들을 포착하면서 그만의 세계관을 의식하게끔 하기 때문이다.

### 3. 시간성, 공간성

“높아서 종말을 고하는 세계 위에, 창백한 하늘은 아마도 구름 떼와 함께 떠나 버리려는 듯하다. 석양의 해진 자줏빛 누더기들이 햇살과 물에 잠긴 지평선 근처의 잠자는 강 속에서 빛을 읽는다. 수목들은 권태로워하고, (길위의 먼지보다는 시간의 먼지로) 허영계 바랜 잎새들 아래로 <과거의 사물들을 보여주는 자>의 천막집들이 떠오른다(...)”

“망(忘)은 단순히 망각을 의미하는 것이 아니라 [...] 일체의 사념 내지는 판단의식과 같은 주체의

인식작용을 거부하고 나아가 자기존재까지도 자각하지 않기에 이르는 상태를 의미하는 것이다. 따라서 공간상의 대소나 시간상의 장단 같은 분별의식까지도 초월하는 경지이다. 이는 단순히 자기존재를 의식하지 않는다는 것이 아니라, 진실과 실상을 보는 데 필요한 일종의 방법, 무아와 무심의 경지에 드는 과정에 필요한 방법으로 이해해야 한다.

‘허(虛)-11-I-1’은 약 10여개 파트로 이루어져 있고, 각 형상은 “각기 다른 두개의 시간”에 대한 서사를 띤다. 하나는 역사적인 장소 및 그 기운이 서려있을 옛 지주의 흔적으로 과거의 시간을 그대로 옮겨다 놓은 것이다. 긴 세월동안 함께 했을 먼지와 풍파가 마치 깎이고 소중히 다듬어졌을 이 오브제들이 간직한, 시간의 이야기가 있다. 그것들은 과거에서 온 변사(辯士)들이다.

과거의 시간에 대해서 작가 이강소는 고도 ‘경주’에서 주요 모티브를 찾았다. 역사로서 분황사의 지주 흔적이 그랬고, 또한 쾌능의 상석으로부터 그는 과거의 것에서 발견한 아름다운 비례에 주목하였다. 이들은 그가 이번 작업에서 의도한 서사의 시작이었다.

마치 쾌능의 상석 비례에 찬탄하였던 것과 마찬가지로, 그는 또한 지금의 일상에서 흔히 발견할 수 있는 구조물들에서 단순한 형태적 본질을 구현하고, 미래의 시간성을 상징하고자 일부 면을 솟처럼 산화시켜 인위적인 시간을 만들어내기도 했다.

이것은 단순히 형상에 시간성을 덧붙이기 위한 장치로서만 고안되지는 않는다. ‘태움’은 ‘태우는 행위’로서 목재의 소멸을 의도하며, 목재의 소멸은 새로운 형질인 ‘솟’을 탄생시킨다. 형질의 변화가 단순한 에너지 전이가 아니라, 이전 형질의 소멸(죽음)을 전제로 하고 그로부터 새로운 형질이 도한 발할 수 있게끔 하는 것, 이것은 계속해서 그 다음의 형질을 낳고 또 그 다음의 형질을 낳은 자연의 법칙에 대한 순환적이고 원초적인 관계성을 떠오르게 한다.

“불은 공기의 죽음을 살고, 공기는 불의 죽음을 산다. 그리고  
물은 흙의 죽음을 살고, 흙은 물의 죽음을 산다.

이것이 그가 상정한 미래 시간성 속에서 다뤄지는 것이다. 이것은 일상적인 구조물 형태에 부여한, 미래가 지닌 서사이다. 다시금 ‘태우는 행위’가 인위적인 시간성을 만들어내려는 이유 이상으로, 과거와 현재 그리고 미래의 유기적인 관계성에 대한 사연에 복무하고 있는 것이라면, 이 행위는 서사에 대한 ‘문체’로서 여겨져야 한다. 이로써 ‘각기 다른 두 시간’은 과거의 서사와 현재의 것에 새겨진 미래에 대한 서사를 담아낸다.

물론 이 작업은 여기서만 그치지 않는다. 지금 현재와의 관련에 대한 소통여부가 본 설치 작업에서 제안된 또 하나의 프로세스라 앞서 언급한 바 있다. ‘현재’의 시간성은 아직 여백의 상태로 남아있다. 그것은 과거의 속삭임과 미래의 자각들이 이어지고 관련되는, 문맥을 형성하는 가능태로서 자리한다.

그것은 보는 자의 ‘지금’이다. 시간은 그 자체만으로서 보다는 공간과의 관련 속에 서있다. 작품이 위치하는 영역, 그것이 놓인 ‘여기’에서 ‘지금’을 말하는 것이다.

시간성이 띠는 서사적인 요소가 작품적 의미를 구성한다면, 공간성은 '시간의 풍경'을 만들어 낸다. '허(虛)-11-I-1' 각 파트들의 통시적인 시간성을 잇는 결구가 상징적인 모뉴먼트로서 설치작의 시작과 끝에 위치하고 이를 기준으로 선적인 비례와 횡단 구성으로 과거와 미래의 형상들이 연결된다.

꽃힌 듯 세워진 형상, 바닥의 물성을 강화하듯 단단히 밀착해 있는 판구조, 솟아나고 엮드린 결구들의 모습은 생경하게도 인간의 풍경과 닮아있다. 더불어 바닥면과 밀착하여 오히려 이에 스며드는 것 같은 혹은 바닥이 형상으로 위로 솟은 것 같은, 지주 흔적으로서 무거운 세 개의 돌은 단순한 과거의 오브제라기보다 목재의 물성을 띠는 다른 작품들을 관찰하며 공간을 유영하는 유동성의 느낌마저 갖게 한다. 이것은 다른 작품들이 선적이고 비례적인 구성을 갖는데 반해서 흔들린 삼각 구도로서 적절한 긴장감을 가지고 있기 때문이다.

이번 설치작은 우연히도 전시공간인 어미홀의 바닥면을 더욱 부각시키면서 작품의 효과를 거두고 있다. 그 근거로 전체를 조망할 수 있는 3층에서 전경을 보자면, 동일한 물성과 바닥면과의 관계로 인해 작품은 입체가 아니라 평면적인 회화로 보여진다.

바닥면을 캔버스라고 유추한다면, 각 작품은 마치 이강소의 회화에서 접할 수 있었던 단순화된 기호인, 일필휘지의 형상들로 읽히는 것이다. 3층에서부터 2층으로, 다시 2층에서 1층으로 내려올수록 그것은 다시금 애초의 입체적 형상으로 돌아온다. 이는 미술관의 외부로부터 시간적 흐름에 따라 각기 다른 색빛과 명암을 선사하는 자연의 빛이, 각 결구들의 특징을 강화하고, 사이와 틈새를 노닐며 정연히 깎아 다듬은 각 작품의 면들과 나무의 결들을 감응적으로 건드리고 있기 때문이다.

다시금 3층으로 돌아가서 각 파트들의 시간성을 잇는 결구 역할을 하였던 모뉴먼트 사이 정 중앙이 비어있음을 확인할 수 있다. 이는 결구 사이 빛으로 연결하는 길을 방해하고 싶지 않았던 의도와 더불어 빛으로 연결되는 길 자체가 어미홀과 작품 사이에서 발하는 '기의 소통구'라고 생각했기 때문이다.

관람자는 마치 공간을 유영하는 기의 흐름처럼 작품 사이사이의 틈을 메워나갈 것이다. 그러다가 문득 이 길을 마주했을 때, 하나의 소유주로서 관람자는 '지금, 현재'의 의미를 채우게 된다. 작품의 서사 속에서 우리의 현재가 놓이는 순간이다.

“무심(無心)은 물아일체화된 세계, 있는 그대로의 사물현상 속에 주체가 용해되어 주체와 객체를 둘로 갈라낼 수 없는 상태로 표현된다. 대상 속에서 자신을 잃어버림으로써 대상뿐만 아니라 나 자신을 알게 되는 경지, 사물의 원래 모습의 자족함을 긍정하여 내가 어느새 물의 본모습과 하나가 되는 경지, 사물 대상 속으로 뛰어들어가 내면적으로 그것을 느끼고 스스로가 그것의 생명과 함께 하나가 되는 경지로 연술화 되는 것이다.”

그 순간에 대한 미적인 감응은 작품과 관람자, 공간과 관람자 사이의 호흡에서 비롯되는 바다. 그 호흡은 '허'에 대한 세계관이 기초가 되어, 어쩌면 작가를 포함한 그 누구도 모르던 사이, 공간과

작품 간에 기가 소통하고 발하고 서로를 받아들이는 과정 속에서 자연스럽게 필연적으로 얻어질 수밖에 없는 결과일지도 모른다. “상대성조차도 상대적이므로”, 고로 우리의 눈에 보이지 않는 각기 내재된 가능성들이 이 같은 ‘관련’속에서라면, 굳이 이를 두고 절대적인 계기를 포함하는 필연성을 언급하지 않을 필요가 없는 것이다.

### Ⅲ. 나오며

이강소의 작품을 그간 ‘프로세스적’이라고 말했을 때는, 그것이 시각성 안에서 원초적으로 드러내는 요소에 준거하였다. 그러나 이번 ‘허(虛)-11-I-1’에서 말하는 프로세스는 관람자의 참여적 특질로서 작품 관조와 작품의 완성에 대한 관계에 대해 철학적 의미를 강화한 결과이다. 더불어 어미홀과의 관계에서 장소성 내지는 ‘공간해석적인’ 요소를 유심히 고려하면서 진행되어야 했던 3차에 걸친 설치 과정들은, 창작과정의 일부로서 볼 필요가 있다. 그리고 이에 부가적으로 제작된 다큐멘터리를 통해서 설치 전 과정들을 담아 선보이고자 한다.

‘허’의 의미는 어미홀의 특성과도 꽤 상통한다. 모든 것을 생성하고 흐름을 관리하며 펼쳐내는 장으로서 어미홀은 이미 ‘태허’의 세계관에 가장 걸맞는 장소가 되었다. 이후에도 또 다음 그 이후에도 ‘소멸과 생성’의 문제가 ‘새로운 형질로서 또 다른 가능성을 선사한다는 전제를 안고 어미홀은 정말 낯선 것, 혹은 익숙하면서도 낯설게 느껴지는 온 시각들에 대해서, 날 것으로서의 순수한 숨을 전달하는 매개체 역할을 할 것이다.

철학적 장소성인 ‘허’를 마주하며, 또렷한 ‘정신의 눈’으로 그 행방을 좇고자 많은 이들이, 그들이 연구자이건 예술가이건 애쓸 것이다. 작가 이강소도 그 중 한 사람이다. 그의 연구 및 작업 태도에서 이어지는 작품의 경향은, 자신으로부터가 아닌 자신에게 영향을 미치는 모든 세계와의 관련 속에서 펼쳐진다. 그것은 극명히 보이는 것일 수도 있고, 보이지 않는 에너지의 흐름 같은 것이기도 하다. 우리가 감각만으로 확인할 수 없는 세계, 미세한 물리적 세계의 측면까지도 모두 그의 사정권 안에 든다. 그의 ‘허’는 채울 수 있다는 것뿐 아니라, 비울 수 있다는 것까지 이미 ‘가능성’의 범위로 전제하고 있다. 역동성만이 에너지 흐름인 것이 아니고 정적인 고요조차도 에너지 흐름의 한 형태이므로, 만일 기존 사유체계의 대립자들이 그의 ‘관련’ 속에 위치한다면, 무엇이 더 옳고 그르고, 무엇이 더 우위이고 열등한지를 평가적 가치로 환원할 수 있는 근거나 장치는 어디에도 없다. 이는 ‘허(虛)-11-I-1’이 10여개로 이뤄진 하나의 설치 작품으로, 각 작품 간 그리고 작품과 관람자 간 겪게 되는 ‘조우’에 대한 문맥을 추적할 수 있게 한다.