

김인배의 작업은 시각적으로 형상이 분명한 편이다. 인체에서 기하학적 도형, 선과 면에 이르기까지 일견 그가 만들어온 대상들은 조각이란 장르의 궤적에서 익숙하게 다루어져 온 조형적 어휘에서 크게 벗어나지 않는다. 재료를 다루는 기술적 측면에서도 역시 그러하다. 무게를 감내하며 부피를 획득한 구조와 단단하게 마감된 표면은 그것을 구성하는 재료의 물성과 중력의 조건을 자연스레 상기시킨다. 그래서 때로 그의 조각은 지나치게 완결되어 보이기까지 한다. 견고한 외피와 능숙한 기술적 조형성 앞에서 감히 재현된 형상 너머를 그려보는 일은 요원해 보이기까지 한다. 그러나 시공간적 구성을 꿰어 그의 작업을 연결하다 보면 정작 그가 지속적으로 질문해 온 것은 완성된 형상 자체라기보다 그 형상을 가능하게 하는 조건이라는 사실을 깨닫게 된다.¹ 무엇을 형상화하는가보다, 어떻게 그 이미지를 둘러싼 조건 - 이미지의 운동성, 시각성 너머 여타의 감각 등 - 을 활성화할 것인가. 다시 말해 결과에 앞서 특정한 전제를 설정하고, 주어진 환경과 조건 아래 조각의 이미지를 동원하여 경험적 감각과 사유를 어떻게 촉진할 것인지, 이에 따라 형상에 대한 이해는 어떻게 분해, 연장, 확장하는지를 실험하는 것이라고도 할 수 있겠다. 본 전시 《잠자는 남자》(2026, 아라리오갤러리, 서울)에서 그는 보지 않고 만물을 상상하고, 같은 행동을 동시에 수행하는 두 명의 존재를 상정하며, 시각의 원리를 신체가 마주하는 물질의 언어로 번안한다. 그러므로 김인배에게 ‘어떻게’는 무엇을 제작하기 위한 물리적 방법론 차원에서 소진되지 않는다. 오히려 그에게 ‘어떻게’는 작업의 형식과 내용에 긴밀히 연동하는 사유의 과정이며, 표피적 이미지의 시각성 바깥으로 시선을 연장하기 위한 상황을 조각의 언어로 설계하는 것이라 할 수 있겠다.

이러한 태도는 김인배가 오래도록 다루어온 ‘차원’의 문제와도 연결된다. 초창기부터 그는 평면과 입체, 앞과 뒤, 내부와 외부처럼 사물을 인식할 때 사용하는 익숙한 구분을 교란하고, 관찰자의 위치에 따라 대상이 다른 상태로 발견되는 상황을 조직해 왔다. 작가의 작업에서 평면과 입체는 각기 독립된 매체가 아닌, 그것을 바라보는 이의 위치와 움직임이 개입할 때 비로소 성립하는 하나의 시공간적 관계에 가깝다. 그러므로 그의 조각은 이미 무엇으로 규정될 수 있는 고정된 형태라기보다 관찰의 위치와 움직임에 따라 계속해서 다른 가능성을 획득하는 과정의 존재로 이해할 수 있다. 이미 확정된 존재(being)를 다시 생성(becoming)의 상태로 되돌리는 일, 형상으로부터 관행적으로 해석되어온 고정된 의미를 흔들고, 그로부터 아직 남아 있는 잠재성을 살피는 일은 오랫동안 작가의 작업을 관통해 온 태도이다. 지난 개인전 《없는 것을 보고》(2024, 프라이머리 프랙티스, 서울)에서 이 문제는 ‘보이지 않는 것을 어떻게 조각할 것인가’라는 질문으로 구체화되었다. 작가는 존재하지만, 시각적으로 포착되지 않는 공간을 모사하고, 장대 끝에 연필을 달아 자신의 시야에서 멀리 떨어진 곳에 드로잉을 하거나, 내부의 원형이 부재한 몰드를 제작했다. 이때 ‘없음’은 단순한 결여나 부재를 의미하지 않는다. 이는 기존의 시각적 체계로는 붙잡히지 않는 상태를 상상하고, 시각의 권한이 미처 통제하지 못하는 영역을 감각하기 위한 하나의 조건이었다고 할 수 있다.

이번 전시에서도 그는 시각성이 담보하는 표피의 명징함을 의심하며, 재현된 대상의 외피 너머에 가닿길 시도한다. 그러나 질문은 이전과 조금 다른 방향으로 전개된다. 보이지 않는 것을 어떻게 볼 것인가에서 더 나아가, 이제는 보지 않고 만든다고 가정했을 때 무엇이 가능해지는가, 그리고 서로가 하는 일을 볼 수 없는 두 사람이 같은 행동을 수행한다고 상정할 때 ‘동일함’은 어떻게 성립할 수 있는가와 같은 식이다. 즉, 시각의 바깥을 더듬던 관심은 그것을 수행한다고 가정된 몸과 움직임의 문제로 되돌아오는 식이다. 그리고 그 순간 문제는 보는 것과 보이지 않는 것을 구분하는 데서 그치지 않는다. 보는 몸과 보이는 대상, 만지는 손과 만져지는 사물이 애초에 그렇게 명확히 구분될 수 있는냐는 질문이 자연스럽게 뒤따르게 된다.

1층 전시장에 놓인 검은 조각들은 이러한 문제를 가장 직접적으로 드러내는 첫 번째 장면이라 할 수 있다. 여기서 김인배는 내부를 볼 수 없는 어두운 상자에 손을 넣고 형상을 제작한다는 상황을 가정한다. 중요한 것은 실제 행위의 재현이나 기록보다, ‘보지 않고 만든다’라는 조건을 제작에 앞서 먼저 설정하는 일이다. 그 상상을 따른다면 눈으로 형태를 확인하고 수정하는 과정은 처음부터 차단될 수밖에 없을 것이다. 손끝에 닿는 재료의 촉각성과 강도, 그것을 누르고 덧붙이는 몸의 움직임과 감각이 조형의 중요한 조건으로 설정되고, 형태는 불완전하지만 그렇기에 몸의 궤적이 기입된 재료의 물질적 성질은 보다 분명해진다. 그런데 흥미롭게도 시각을 배제한 결과가 완전히 낯선 형상으로 귀결되지는 않는다. 앞과 뒤가 불분명하고 형태가 만들어지는 동시에 무너지는 듯 보이는 검은 덩어리에서는 흉상이나 두상, 와상과 같은 조각사의 익숙한 원형이 어렵듯하게 감지된다. 시각을 배제했다는 조건을 상정했음에도, 관객은 다시 습관처럼 그것을 시각적으로 바라보고 이미 알고 있는 형상의 계보 안에서 읽어낼 것이다.

여기서 ‘보지 않고 만든다’라는 전제는 시선을 차단함에도 불구하고, 역설적으로 우리가 얼마나 시각의 기억과 관습에 의존해 형상을 인식하는지를 되문개한다. 따라서 보지 않고 만든다는 것은 단순히 눈을 손으로 대체한다는 의미가 아니다. 오히려 작업은 위와 같은 조건을 가설함으로써, 손과 재료가 관계 맺는 상황 자체를 사고하게 한다. 만약 손이 조각의 재료를 누르고 움켜쥐었다면, 손은 형상을 변화시키는 동시에 재료의 단단함과 점성, 저항에 의해 자신의 움직임을 조정받을 것이다. 만드는 몸은 대상에게 일방적으로 형태를 부여하는 주체이면서 동시에 자신이 마주한 물질의 조건에 의해 수정되는 몸이 된다. 이는 메를로퐁티가 ‘살(la chair)’이라는 개념을 통해 짚었던 몸과 세계의 상호 얽힘을 환기한다. 여기서 중요한 것은 감각이 몸의 내부에서 독립적으로 발생하는 것이 아니라 몸과 그것이 마주한 세계 사이에서 생겨난다는 사실이다. 그 전제 안에서 손은 눈의 대리자가 아니다. 만지는 손은 재료의 질료적 감각을 통해 동시에 자신의 움직임을 자각할 것이다. 형태를 만드는 과정은 곧 작가가 자신의 신체를 다시 감각하게 되는 과정으로 전도된다. 그러므로 어쩌면 시각과 촉각을 둘로 나누는 것은 그리 유효하지 않아 보인다. 눈으로 익힌 형상과 비례의 감각은 이미 몸과 손의 움직임에 침전되어 있으며, 만지는 행위는 다시 앞으로 보게 될 형상을 예비한다. 그런 면에서 김인배가 질문 시 하는 것은 시각 자체라기보다 감각을 구분, 규범화는 방식, 그러니까 눈과 손, 시각과 촉각을 독립된 영역으로 분류하고 작동시켜 온 학습된 인식 체계인지 모른다. 그렇게 시각적으로 부재하는 대상을 조각하는 일은 오히려 몸속에 깊이 자리한 ‘보는 방식’을 더 극적으로 가시화한다.

1 실제로 김인배의 전시는 공간의 물리적 구획을 의도적으로 이용하여 시선을 분산하거나 연장하고, 전시의 전후 배경이 되는 모종의 전제를 바탕으로 시각성의 한계를 되문곤 하였다.

이러한 문제의식은 다른 층에서도 변주하며 이어진다. 4층에서 작가는 또 다른 상황을 설정한다. 헤드셋을 통해 듣게 되는 사운드는 두 남성이 서로 마주한 채 '같은 그림'을 그린다는 가상의 수행을 대화의 형식으로 전개한다. 하지만 이들이 생각하는 '같은'은 시작부터 일치하지 않는다. 한 사람은 먼저 누군가가 그린 뒤 그것을 따라 그리는 방식을 제안하지만, 다른 사람은 동시에 "같이 그려야 같은 그림"이라고 답한다. 이 짧은 대화에서 동일성의 기준은 결과물의 유사성에서 행위의 동시성으로 이동한다. 이후 사운드는 하나의 판 앞뒤에 선 두 사람이 서로의 선을 직접 확인할 수 없는 조건을 가정한 채, 이들이 어떻게 동일한 움직임에 가까워질 수 있는지를 음성 언어로 추적한다. "5센티미터 정도 갔어요", "조금 천천히요", "저도 비슷한 속도로 가고 있어요", "제가 좀 느려요. 빨리 갈게요." 이들의 언어는 그려진 이미지를 해설하지 않는다. 상대의 위치는 보이지 않지만, 대화 속에서 서로의 몸은 계속해서 추정되고 측정된다. 말은 아직 가시화되지 않은 상대의 위치를 가정하고, 그 움직임을 상상하며, 두 신체의 속도와 방향을 가능한 한 가까이 맞추기 위해 가상의 좌표계를 형성한다. 사운드는 보이지 않는 두 인물이 동일한 행동을 수행한다고 가정했을 때 필요한 조정과 기다림, 오차의 과정을 시간 속에서 구체화한다. 발화된 음성은 하나의 상황을 서술하는 데 그치지 않고, 두 신체 사이에 존재한다고 가정된 거리와 움직임을 청각적으로 구축한다. 여기에서 한 개인의 몸과 재료 사이에서 발생하던 움직임의 감각은, 서로 다른 두 몸이 어떻게 하나의 시간 속에서 행위를 공유하며 차이를 발생시키는가의 문제로 확장한다. 그러므로, 여기서 작가의 작업은 차이를 해소하기 위한 수행의 결과가 아니라, 그 차이를 지속적으로 감지하고 조정해온 시간이 하나의 형식으로 번안된 것에 가깝다.

한편, 한 층을 내려가 3층에 들어서면, 벽을 사이에 두고 공간을 관통하듯 이어지는 노란 선의 단위화된 형상들을 마주하게 된다. 본 작업 <노란 점선>(2026)은 도로 위 중앙선의 노란 점선에서 출발한다. 중앙선은 서로 다른 이동의 영역을 구분하고 방향을 정하며, 점선은 그 경계를 일정한 조건 아래 넘어서 수 있을 수 있는 시각적 기호이다. 다시 말해 하나의 선은 주어진 조건 아래 두 가지 상반된 기능을 동시에 수행한다. 이동을 규율하고 경계를 설정하는 한편, 바로 그 경계 안에 선화와 이탈의 가능성까지 함께 내재하는 것이다. 김인배는 이 평면적인 선을 약 2미터 크기의 입체로 캐스팅해 공간 안에 놓는다. 수월한 교통의 체계를 위해 고안된 기호는 이제 관객의 몸과 같은 차원에 놓인 물리적 대상으로 변한다. 부피와 높이를 획득한 선은 공간 안에서 관객의 신체가 실제로 맞닥뜨리는 장애물이 된다. 이 과정에서 선은 더 이상 공간을 구축하는 추상적인 이미지에 머물지 않는다. 공간을 관통하는 선은 점선의 형식 속에서 공간을 구조화하는 물리적 경계를 해제하고 그 너머를 상상케 하며, 관객의 움직임과 속도, 방향을 다시 결정하게 만드는 조건으로 작동한다. 그러므로 선은 공간을 나누는 형식인 동시에 그 분할의 규칙이 얼마나 조건적이고 가변적인지를 드러내는 장치라 할 수 있으며, 경계는 단단하게 고정된 면이 아니라, 몸의 위치와 움직임에 따라 통과와 회피, 선화의 가능성이 끊임없이 새롭게 결정되는 잠정적인 상태에 가깝다고 볼 수 있다.

마지막으로 지하 1층에서 이어지는 사다리와 원근법의 문제 역시 앞선 작업과 맞닿아 있다. 위로 갈수록 폭이 좁아지는 A자형 사다리는 가까운 것은 크게, 먼 것은 작게 인지되는 투시의 원리를 자연스럽게 환기한다. 김인배는 이러한 형태적 유사성을 출발점 삼아 사다리를 조각하고, 그 비례를 조정해 원근의 효과를 한층 강조한 구조를 프로타주로 떠낸다. 이러한 변환은 사다리와 비슷한 윤곽으로 하늘에서 떨어지는 빛의 형상에서도 이어진다. 본래 손에 잡히지 않는 빛은 부피를 가진 조각으로 몸체를 얻고, 그렇게 만들어진 입체는 다시 드로잉으로 옮겨진다. 빛에서 물질로, 입체에서 평면으로 이어지는 과정에서 하나의 대상은 동일한 모습으로 복제되기보다 매번 다른 조건을 통과하며 새롭게 번역된다. 여기에서 김인배가 반복하는 것은 특정 형상의 재현이라기보다, 어떤 것을 인지하기 위해 동원되는 거리와 접촉, 부피와 표면의 조건을 서로 다른 차원으로 이행시키는 일에 가깝다. 그런 점에서 원근법은 이 작업을 이해하는 중요한 단서가 된다. 원근법은 특정한 시점을 기준으로 대상과의 거리를 배열하고 삼차원의 세계를 하나의 평면 위에 질서화하는 체계이다. 그 안에서 보는 이는 일정한 위치를 부여받고, 세계는 그 위치로부터 측정 가능한 깊이와 크기의 관계로 펼쳐진다. 그러나 작가가 관심을 두는 것은 이러한 원근의 체계를 그대로 공간 안에 재현하는 데 있지 않다. 오히려 그는 하나의 차원에서 성립한 거리의 규칙이 다른 형식으로 옮겨졌을 때 어떻게 달라지는가를 반복해서 실험한다. 실제 깊이는 평면 위에서 크기의 차이로 변환되고, 다시 그 차이는 조각의 부피와 길이로 환원되는 식으로 말이다. 따라서 이곳에서 평면과 입체는 원본과 번역, 실재와 이미지의 위계로 나뉘지 않는다. 사다리의 조각이 드로잉보다 더 실제적인 것도 아니며, 드로잉이 조각을 단순히 재현하는 것도 아니다. 오히려 형상은 서로 다른 매체를 통과할 때마다 다른 방식으로 거리와 깊이를 조직한다. 그러므로 여기서 원근법은 무결한 재현의 원리라기보다 차원 사이를 이동하며 형상을 변환하는 문법에 가깝다. 삼차원의 깊이를 이차원의 관계로 바꾸고, 다시 그 평면의 질서를 부피와 간격으로 확장하면서 작가는 하나의 시점이 어떻게 서로 다른 감각적 조건 속에서 반복, 변형되는지를 살핀다. 원근법은 하나의 위치로부터 세계를 안정적으로 통제, 조직하려 하지만, 김인배의 작업에서 그 위치는 조건을 달리하며 재설정을 거듭하는 식이다. 이제 하나의 시점이 세계를 고정하는 것이 아니라, 시점 자체가 번역의 과정에서 계속 전환하기 시작한다.

김인배의 작업에서 대상을 인식하는 조건은 어느 한쪽의 주체가 일방적으로 행사하는 능력이 아니라, 이처럼 서로 다른 조건들이 상호작용을 하는 과정에서 새롭게 발생하는 것이다. 그가 이번 전시에서 설정한 작업의 조건들을 다시 살펴보면, 대부분이 모종의 규칙과 전제를 중심으로 조직되어 있음을 알 수 있다. 보이지 않고 만들기, 서로의 그림을 확인할 수 없는 상태에서 같은 행동을 수행하기, 도로의 경계를 입체로 전환하기, 매체를 넘나들며 원근의 구조를 탐색하기. 이들은 얼핏 정밀하게 설계된 실험처럼 보인다. 그러나 더 흥미로운 것은 이 규칙이 분명할수록 그 안에서 발생하는 차이와 오차 역시 더욱 선명해진다는 사실이다. 보이지 않고 만든 형상에서는 오히려 조각가가 이미 몸 안에 내면화한 이미지가 시각화되고, 똑같이 움직이려는 두 몸은 결국 서로 다른 두 개의 이미지를 남긴다. 경계를 규정하는 선은 동시에 그 경계를 넘어서 가능성을 포함하고, 세계를 바라보게 하는 원근의 체계는 그 준거점을 잃은 채 새롭게 재조정된다.

김인배의 작업은 시각각의 체계로부터 완전히 자유로운 외부를 제안하지 않는다. 아무리 시각을 차단하더라도 이미 보아온 것의 기억은 몸 안에 각인된 채 다른 감각을 통해 다시 발현되고, 기존의 규칙을 벗어난다 한들 그곳에서 또 다른 규칙은 발생한다. 오히려 그의 작업은 주어진 물리적 환경 안에서 어떤 감각적 조건을 동원해 대상을 인지할 수 있는지 묻고, 서로 분절되어 있다고 여겨온 감각의 단위들을 서로 연쇄함으로 표면의 형상 너머에 닿을 수 있으리라는 믿음의 실천과도 같다. 그런 점에서 그가 시도하는 것은 시각이 독점해 온 인식의 권한을 잠시 유예하는 일에 더 가깝다. 오늘날 시각은 세계를 분류하고, 판독하며, 사실로 승인하는 주요한 인식 체계로 기능해왔다. 가시성은 종종 존재를 확인하는 조건이 되고, 명료하게 보인다는 사실은 곧 그것을 충분히 안다는 확신으로 쉽게 전환된다. 그러므로 시야에 포착되지 않는 것은 존재하지 않는 것으로, 형상이 불분명한 것은 아직 의미를 획득하지 못한 것으로 다루어지기 쉽다. 그러나 김인배에게 부재는 존재의 반대항이 아니다. 오히려 하나의 대상이 특정한 감각과 인식의 체계 안에서 아직 포착되지 않은 상태, 혹은 이미 알고 있는 형상으로 환원되기를 유보하는 상태에 가깝다. 그런 점에서 '없음'은 결핍보다 잠재성의 문제이며, 보고, 또 보이는 방식의 한계를 드러내는 계기가 된다.

Situational sculpture

Kim Sung Woo (Curator, Primary Practice)

ARARIO
GALLERY

Visually, KIM Inbai's works possess highly distinct forms. Ranging from the human body to geometric shapes, lines, and planes, the subjects he creates do not, at first glance, stray far from the formal vocabulary traditionally explored within the trajectory of sculpture. The same holds true for his technical approach to materials. His structures, which achieve volume by enduring weight, alongside their solidly finished surfaces, naturally evoke the physical properties of their constituent materials and the conditions of gravity. Consequently, his sculptures can sometimes appear almost overly resolved. Confronted with their solid exteriors and masterful formal execution, attempting to envision anything beyond the represented shapes seems almost out of reach. However, weaving together the spatio-temporal compositions of his work reveals that his enduring inquiry lies not in the completed forms themselves, but rather in the conditions that make those forms possible.¹ His focus is less on what is being given form, and more on how to activate the conditions surrounding the image—such as the image's kinetic potential or other senses that operate beyond the realm of visibility. In other words, his practice can be seen as an experiment: establishing specific premises prior to the outcome, mobilizing the sculptural image within given environments and conditions to stimulate empirical sensation and thought, and ultimately observing how our understanding of form is subsequently dismantled, extended, and expanded. In the current exhibition, *A Man Asleep* (2026, ARARIO GALLERY SEOUL, Seoul), KIM imagines the act of sculpting without sight, postulates two entities simultaneously performing the same action, and translates the principles of vision into a material language confronted by the physical body. Therefore, for KIM, the question of "how" is not exhausted merely as a physical methodology for production. Rather, it is a cognitive process inextricably linked to the form and content of his work; it is the act of using the language of sculpture to design situations that extend our gaze beyond the visibility of surface images.

This attitude connects to the issue of 'dimensions,' a subject KIM Inbai has explored for a long time. Since his early career, he has disrupted the familiar distinctions we use to perceive objects, such as two and three dimensions, front and back, and inside and outside. He has consistently orchestrated situations where the subject is discovered in varying states depending on the observer's vantage point. In his work, the plane and the volume are not independent media. Instead, they operate more like a spatial and temporal relationship that actualizes only through the intervention of the viewer's position and movement. Therefore, his sculpture should be understood not as a fixed form already defined as a specific thing, but as an existence in process, continuously acquiring new possibilities depending on the location and movement of observation. Reverting a finalized being back into a state of becoming, destabilizing the fixed meanings conventionally attributed to forms, and examining the latent potential that still remains, are attitudes that have long pervaded the artist's practice. In his previous solo exhibition *Seeing What is Not There* (2024, Primary Practice, Seoul), this concern materialized into the specific question: "How does one sculpt the invisible?" The artist replicated spaces that exist yet evade visual capture, drew at a distance far beyond his field of vision by attaching a pencil to the end of a long pole, and fabricated molds devoid of an internal original form. In this context, 'absence' does not signify a mere lack or nonexistence. Rather, it serves as a condition for imagining a state that eludes conventional visual systems, allowing one to perceive realms that remain beyond the controlling dominance of vision.

In this exhibition as well, he continues to question the surface clarity guaranteed by visibility, attempting to reach beyond the outer shell of the represented subject. However, his inquiry unfolds in a slightly different direction than before. Moving beyond the question of how to see the invisible, he now asks what becomes possible when we assume the act of making without seeing, and how 'sameness' can be established when two individuals, unable to see each other's actions, perform the identical act. In other words, his interest in fumbling outside the boundaries of vision circles back to the issue of the body and the movements hypothesized to perform such actions. At that moment, the issue no longer stops at merely distinguishing between what is seen and what remains unseen. It naturally gives rise to the question of whether the seeing body and the seen object, or the touching hand and the touched object, can ever be so clearly distinguished in the first place.

The black sculptures on the first floor serve as the primary scene that most directly brings this issue to the fore. Here, KIM postulates a situation in which he creates forms by inserting his hands into a dark box whose interior cannot be seen. What matters is not the documentation or reenactment of the actual action, but rather the establishment of the premise of 'making without seeing' prior to the actual fabrication. Following this imaginative premise, the process of visually confirming and modifying the form is inevitably precluded from the very beginning. The tactility and resistance of the material at the fingertips, along with the bodily movements and sensations of pressing and adding, are established as crucial conditions for the modeling process. Consequently, while the resulting forms may be incomplete, the material properties inscribed with the trajectory of the body become all the more evident. Interestingly, however, this exclusion of vision does not result in completely unfamiliar forms. In these black masses where the front and back are ambiguous and forms appear to collapse at the very moment they are created, familiar archetypes from the history of sculpture, such as busts, heads, and reclining figures, can be faintly discerned. Despite the premise that vision has been eliminated, the audience will habitually approach these objects visually, deciphering them within the genealogy of forms they already know.

¹ Indeed, KIM's exhibitions have deliberately utilized the physical divisions of space to disperse or extend the gaze, frequently questioning the limits of visibility based on certain underlying premises that serve as the contextual backdrop for the show.

Here, despite blocking the gaze, the premise of 'making without seeing' paradoxically makes us question how heavily we rely on visual memory and conventions to perceive forms. Therefore, making without seeing does not simply mean replacing the eyes with the hands. Rather, by hypothesizing such conditions, the work prompts us to contemplate the very situation in which the hand and the material relate to each other. If the hand presses and grasps the sculptural material, it alters the form while simultaneously having its own movements adjusted by the material's hardness, viscosity, and resistance. The making body acts as a subject that unilaterally imposes form onto an object, while at the same time becoming a body modified by the conditions of the matter it encounters. This evokes the intertwining of the body and the world that Maurice Merleau Ponty articulated through his concept of the flesh (*la chair*). What is important here is the fact that sensation does not occur independently within the body, but arises between the body and the world it encounters. Within this premise, the hand is not a surrogate for the eye. The touching hand becomes simultaneously aware of its own movement through the material sensation of the matter. The process of creating form is thus inverted into a process where the artist perceives their own physical body anew. Therefore, dividing vision and touch into two separate entities no longer seems particularly valid. The sense of form and proportion acquired through the eyes has already sedimented into the movements of the body and hands, and the act of touching in turn prepares the form that will be seen in the future. In this respect, what KIM questions is perhaps not vision itself, but the way senses are categorized and standardized, that is, the learned cognitive system that has classified and operated the eyes and hands, vision and touch, as independent realms. In doing so, the act of sculpting a visually absent subject paradoxically visualizes the 'way of seeing' deeply rooted within the body all the more dramatically.

This critical inquiry continues with variations on other floors. On the fourth floor, the artist establishes another situation. The sound heard through headsets unfolds, in the form of a dialogue, a hypothetical performance in which two men face each other and create the "same picture." However, their respective ideas of "sameness" do not align from the start. While one suggests a method where one person draws first and the other copies it, the other replies that it is "the same drawing only when drawn together at the same time." In this brief exchange, the criterion for sameness shifts from the similarity of the outcome to the simultaneity of the act. Subsequently, assuming a condition where two individuals standing on opposite sides of a single board cannot directly see each other's lines, the sound tracks through spoken language how they might approximate identical movements. "I went about 5 centimeters," "A little slower," "I am going at a similar speed," "I am a bit slow, I will go faster." Their language does not describe the drawn image. Although the counterpart's position remains unseen, their bodies are continuously estimated and measured through the dialogue. The spoken words postulate the location of the not yet visualized counterpart, imagine their movements, and form a virtual coordinate system to align the speed and direction of the two bodies as closely as possible. The sound materializes over time the process of adjustment, waiting, and error required when assuming that two unseen figures are performing the exact same action. The uttered voices do not merely narrate a situation; they aurally construct the distance and movement presumed to exist between the two bodies. Here, the sensation of movement that previously occurred between an individual's body and the material expands into the question of how two different bodies share an action within a single timeframe and generate differences. Therefore, the artist's work here is not the result of a performance aimed at resolving differences, but rather operates as a translation of the time spent continuously perceiving and adjusting those differences into a singular form.

Stepping down to the third floor, one encounters modularized forms of a yellow line that appear to penetrate the space, traversing across the walls. This work, *Broken Yellow Line* (2026), takes its departure from the yellow dotted center line found on roads. A center line separates different realms of movement and dictates direction, while a dotted line serves as a visual signifier implying that this boundary can be crossed under certain conditions. In other words, a single line simultaneously performs two opposing functions under a specific set of conditions. While it regulates movement and establishes a boundary, it inherently harbors the possibilities of turning and deviating within that very boundary. KIM casts this planar line into a volumetric object measuring approximately two meters in scale and places it within the space. The signifier designed for an efficient traffic system now transforms into a physical object situated on the same dimension as the viewer's body. Having acquired volume and height, the line becomes a tangible obstacle that the viewer's physical body actually encounters within the gallery. In this process, the line no longer remains a mere abstract image that partitions the space. Penetrating the room, the line in its dotted format dismantles the physical boundaries that structure the space, prompting the imagination of what lies beyond. It operates as a condition that forces viewers to continuously renegotiate their movement, speed, and direction. Therefore, the line functions simultaneously as a form that divides space and as a device that reveals just how conditional and mutable the rules of that division truly are. The boundary is not a rigidly fixed plane; rather, it is closer to a provisional state where the possibilities of passage, detour, and rotation are constantly redefined in accordance with the position and movement of the body.

Lastly, the issues of the ladder and perspective unfolding on the basement floor also align with the preceding works. The A frame ladder, whose width narrows toward the top, naturally evokes the principles of perspective where close objects are perceived as large and distant ones as small. Using this formal similarity as a starting point, KIM sculpts a ladder, adjusts its proportions to further emphasize the perspective effect, and renders this structure through frottage. This transformation continues in the shape of light falling from the sky, which shares a similar outline with the ladder. Light, inherently intangible, gains a physical body as a volumetric sculpture, and this resulting volume is subsequently transferred into a drawing. In the progression from light to matter and from volume to plane, a single subject is translated anew as it passes through different conditions each time, rather than being replicated in an identical form. What KIM repeats here is not so much the representation of a specific form, but rather the act of transitioning the conditions of distance, contact, volume, and surface mobilized to perceive an object into different dimensions. In this regard, perspective serves as a crucial clue to understanding this work. Perspective is a system that arranges the distance to a subject based on a specific viewpoint and brings order to the three dimensional world upon a single two dimensional plane. Within this system, the viewer is assigned a fixed position, and the world unfolds from that vantage point as a relationship of measurable depth and scale. However, the artist's interest does not lie in merely replicating this system of perspective within the physical space. Rather, he repeatedly experiments with how the rules of distance established in one dimension change when transferred into a different format. Actual depth is translated into differences in scale on a plane, and those differences are in turn converted back into the volume and length of a sculpture. Therefore, in this context, the plane and the volume are not divided by a hierarchy of original and translation, or reality and image. The sculpture of the ladder is no more real than the drawing, nor does the drawing simply represent the sculpture. Rather, each time a form passes through a different medium, it organizes distance and depth in a new way. Consequently, perspective here acts less as a principle of flawless representation and more as a grammar that transforms forms as they migrate between dimensions. By converting three dimensional depth into two dimensional relationships, and subsequently expanding that planar order back into volume and intervals, the artist examines how a single viewpoint is repeated and deformed amid varying sensory conditions. While perspective attempts to stably control and organize the world from a single location, in KIM's work, that location undergoes continuous recalibration under different conditions. Ultimately, rather than a single viewpoint fixing the world in place, the viewpoint itself begins to continuously shift throughout the process of translation.

In KIM's work, the condition for perceiving a subject is not a faculty unilaterally exercised by a single agent; rather, it newly emerges through the process of interaction among these differing conditions. Examining the working conditions he established for this exhibition reveals that most are organized around certain rules and premises. Making without seeing, performing the identical action while unable to verify each other's drawings, transforming a road boundary into a three dimensional volume, and exploring the structure of perspective across different media, these all appear, at first glance, to be meticulously designed experiments. However, what is more intriguing is the fact that the more explicit these rules are, the more distinct the differences and errors arising within them become. In the forms sculpted without sight, the images already internalized within the sculptor's body are paradoxically visualized, and two bodies attempting to move identically ultimately leave behind two distinct images. The line defining a boundary simultaneously encompasses the possibility of traversing that very boundary, and the system of perspective that frames our view of the world loses its point of reference, undergoing a continuous recalibration.

KIM Inbai's practice does not propose an exterior completely liberated from the system of visual perception. No matter how strictly vision is blocked, memories of what has already been seen remain inscribed within the body, manifesting once again through other senses, and even if one breaks away from existing rules, another set of rules inevitably emerges in their place. Rather, his work questions which sensory conditions can be mobilized to perceive a subject within a given physical environment. It operates as the practice of a belief that one can reach beyond surface forms by concatenating sensory units that have long been considered disconnected. In this regard, his endeavor is closer to a temporary suspension of the cognitive authority monopolized by vision. Today, visibility functions as the primary cognitive system that classifies, deciphers, and validates the world as truth. Visibility often serves as the prerequisite for confirming existence, and the fact that something is seen clearly easily translates into the conviction of fully knowing it. Therefore, that which is not captured within the field of vision is easily dismissed as nonexistent, and that which possesses an ambiguous form is often treated as not yet having acquired meaning. For KIM, however, absence is not the antithesis of existence. Rather, it is closer to a state in which a subject has not yet been captured within a specific sensory and cognitive system, or a state that defers reduction into an already familiar form. In this sense, 'absence' is a matter of potentiality rather than deficiency, serving as a catalyst that exposes the limits of how we see and how things are seen.