



GaHee Park, *Incarnation*, 2025. Oil on linen. 172.7 x 182.9 cm | 68 x 72 in. Photo: Paul Litherland. Courtesy of the artist and Perrotin.

GAHEE PARK NOT QUITE TOMORROW

26 avril – 24 mai 2025

April 26 – May 24, 2025

Perrotin a le plaisir de présenter *Not Quite Tomorrow*, la deuxième exposition personnelle de GaHee Park à Paris, et sa sixième au sein de la galerie. Dans cette nouvelle série, l'artiste dévoile des toiles représentant des scènes qui paraissent idylliques, perturbées par des déformations subtiles. En s'inspirant de la tradition intemporelle des natures mortes, GaHee Park saisit des moments sensuels et intimes, mais son utilisation particulière de la perspective forcée trouble la tranquillité qui s'en dégage, introduisant ambiguïté et tension. À travers ces œuvres, la peintre remet en cause forme et récit, en suspendant ses sujets dans un effondrement surréaliste du temps et de l'espace.

Le monde étrange et éthétré des toiles de GaHee Park est peuplé de doubles de différentes sortes. Qu'il s'agisse d'ombres ou de reflets brillants, d'une paire de membres ou de lèvres supplémentaires, d'un oiseau ou d'une femme avec un œil de plus, ce ne sont pas des sosies identiques mais ils n'en sont pas moins troublants. Ces doubles produisent souvent l'effet d'une image réversible : si l'on se concentre sur une seule bouche, le personnage semble heureux, alors que si on observe l'autre, c'est son abattement qui prime. Notre propre

Perrotin is pleased to present *Not Quite Tomorrow*, GaHee Park's second solo exhibition in Paris and her sixth with the gallery. In this new series, Park unveils paintings that depict seemingly idyllic scenes disrupted by subtle distortions. Drawing from the timeless tradition of still life, she captures sensual and intimate moments, yet her distinctive use of forced perspective unsettles the tranquility, introducing ambiguity and tension. Through this body of work, Park challenges both form and narrative, suspending her subjects in a surreal collapse of time and space.

The strange and ethereal world of GaHee Park's paintings is populated with doubles of various kinds. Whether as shadow figures or gleaming reflections, an extra set of limbs or lips, a bird or a woman with an extra eye, these are not identical doppelgangers but they are nevertheless uncanny. Often the effect of this doubling is something like that of a reversible image: focusing on one mouth, the figure seems content, focusing on the other mouth, she seems forlorn. Our own gaze is itself doubled by the mechanisms of Park's skilled doubling. Borrowing a moniker once given to René Magritte, we might dub GaHee Park the *Mistress of the double take*.



GaHee Park, *Still Life with a Visitor*, 2022–2025. Oil on canvas. 96.5 × 81.3 cm | 38 × 32 in. Photo: Paul Litherland. Courtesy of the artist and Perrotin.



GaHee Park, *Blue Thoughts*, 2023–2025. Oil on linen. 203.2 × 152.4 cm | 80 × 60 in. Photo: Paul Litherland. Courtesy of the artist and Perrotin.

regard est lui-même rendu double par les mécanismes ingénieux déployés par l'artiste. En empruntant une appellation autrefois utilisée pour désigner René Magritte, on pourrait qualifier GaHee Park de *maitresse de la double interprétation*.

On peut trouver dans ces doubles l'écho du canard-lapin qui avait fasciné Ludwig Wittgenstein et Maurice Merleau-Ponty – tous deux considèrent le canard-lapin comme révélant le phénomène du «voir comme»¹. Voir n'est jamais simplement voir, c'est *voir comme*; l'interprétation est toujours déjà à l'œuvre. Le regard du ou de la peintre est particulièrement porté sur ce fait, car comme le formule Merleau-Ponty, les objets du peintre ne sont pas vraiment des objets réels: «Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleur, tous ces objets [...] n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle. Le regard du peintre leur demande comment ils s'y prennent pour faire qu'il y ait soudain quelque chose, et cette chose»². Puisqu'il peut aussi bien être vu comme *ceci* que comme *cela*, le canard-lapin illustre l'infinité de jeux rendus possibles par l'ambiguïté de l'image. Les personnages des toiles de GaHee Park ne sont cependant pas comme le canard-lapin, se renversant à l'infini et révélant les périls de l'interprétation. Au contraire, les éléments qui forcent à une double interprétation dans ses œuvres nous montrent non pas un «ou», mais un «et». Les deux bouches semblent appartenir au même visage, les deux paires d'yeux conviennent à l'oiseau, la silhouette et son ombre sont toutes deux sujets égaux de la peinture. Contrairement à l'image réversible qui est fondamentalement ambiguë, et qui appartient à la logique du «ou», les toiles de GaHee Park nous offrent une ambivalence productive. Le terme «ambivalence» a été introduit par Eugen Bleuler en 1910 et adopté avec enthousiasme par Freud, qui l'a utilisé dans ses écrits

We may find in these doubles an echo of the duck-rabbit that fascinated Ludwig Wittgenstein and Maurice Merleau-Ponty. For both, the duck-rabbit reveals the phenomenon of “seeing-as.”¹ Seeing is never simply seeing, it is always seeing-as; interpretation is always already at play. The painter's gaze is particularly attentive to this fact because, as Merleau-Ponty puts it, the painter's objects are not altogether real objects: “Light, lighting, shadows, reflections, color; like ghosts these objects have only visual existence. The painter's gaze asks them what they do to suddenly cause something to be and to be *this* thing.”² Because it can be seen as this thing or as that, the duck-rabbit illustrates the endless play permitted by the ambiguity of the image. But the figures in Park's paintings are not like the duck-rabbit, infinitely reversing themselves and revealing the perils of interpretation. Rather, the figures that compel a double take in Park's works show us not an either/or but a both/and. Both sets of mouths seem to belong to the same face, both sets of eyes fit the bird, the figure and her shadow are equally subjects in the painting. Unlike the reversible image which is fundamentally ambiguous, abiding by the logic of either/or, in Park's paintings we find instead a productive ambivalence.

The term “ambivalence” was coined by Eugen Bleuler in 1910 and was enthusiastically adopted by Freud, who used it throughout his writings to describe the simultaneous co-existence of two contradictory attitudes. From the Latin *ambi* (both) and *valentia* (strength), *ambivalence* allows for two opposite feelings or ideas to co-exist. The concept of ambivalence recognizes the structural intertwinement of opposites and it seemed to Freud to name perfectly a tendency in psychic life for one idea to reveal, contain, or transform into its opposite. Jacques Lacan illustrated this psychoanalytic insight

¹ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*.

² Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*.

¹ Ludwig Wittgenstein *Philosophical Investigations*

² Maurice Merleau-Ponty *Eye and Mind*

pour décrire la coexistence de deux attitudes contradictoires. Du latin *ambi* («tous les deux») et *valentia* («force»), *ambivalence* permet à deux sentiments ou deux idées d'exister simultanément. Le concept d'ambivalence reconnaît également l'enchevêtrement structurel des opposés, et il a semblé à Freud que c'était le mot parfait pour désigner une tendance de la vie du psychisme : une idée peut révéler ou contenir son opposé, et même en prendre la forme. Jacques Lacan a illustré cette perspective psychanalytique des décennies plus tard en inventant le terme «*hainamoration*», qui exprime le caractère inséparable de l'amour et de la haine. Le travail de GaHee Park entrevoit et interroge ce dernier type de dualité, une ambivalence qui présente les deux éléments en un et chacun comme étant toujours *au moins* deux.

Prenons par exemple *Incarnation*, qui présente une femme assise tenant un poisson éviscétré, un doigt manucuré soulevant un rideau qui dévoile un *mons veneris*³; à l'opposé, une chaise et une table où est perché un objet rose, rond et non identifié, peut-être un kyste ou un organe; au loin, sur un écran ou par une fenêtre, un feu brûle. Cette toile est inspirée de la représentation par Lucas Cranach de Lot et ses filles. Convaincues que le monde a été détruit et que Lot est le dernier homme sur terre, ses filles échafaudent un plan pour tomber enceintes en enivrant leur père et en «partageant sa couche». Beaucoup de Vieux Maîtres du XVI^e siècle ont été fascinés par la nature choquante et séductrice de cette histoire. Ce qui intéresse l'artiste ici n'est cependant pas le caractère incestueux et érotique du récit, mais la manière curieuse dont les filles instrumentalisent la séduction, traitent leur père comme dépositaire du futur et font du recueil de sa semence une véritable tâche. Leur approche du problème est similaire à celle de l'ouverture difficile d'un bocal trop bien scellé : elles doivent faire *sortir* le contenu de *l'intérieur* du corps de leur père... puis le faire *entrer* dans leur propre corps. Démontrant une vision naïve et enfantine de l'acte sexuel et entrant maladroitement par introduction dans cette version d'une scène primitive, les filles de Lot viennent hanter l'interprétation que fait Park de ce récit. Dans cette toile, l'artiste attire notre attention sur l'ambivalence de l'intérieur et de l'extérieur (le poisson éviscétré, le *mons veneris*, l'organe placé sur la table). Elle évoque une ambivalence dans le rapport à la reproduction, montrant le corps humain comme un corps sexué, biologique, mais aussi comme désirant et donc ambivalent. Les paires destruction/création, intérieur/extérieur, corps biologique/désirant, sont ici traitées avec un rapport à l'ambivalence d'une finesse remarquable. En montrant sa propre ambivalence vis-à-vis de l'héritage des vieux maîtres, Park revendique son titre de *maître* (ou *maîtresse*).

Les toiles de GaHee Park nous invitent à reconsiderer les opérations du regard et la construction du sens, en soulignant les limites relatives à la pensée sous le prisme d'un «ou», et en insistant au contraire sur une relation plus nuancée à la contradiction et à la multiplicité. En convoquant des héritages historiques de l'art tout en renversant leurs conventions, Park redéfinit le rôle de peintre contemporaine : non pas une héritière passive, mais une personne qui interroge activement la tradition. Par sa négociation minutieuse de la forme et du récit, elle démontre que le véritable travail de maître ne réside pas dans la résolution, mais dans la capacité à composer avec le désir dans tout ce qu'il a de plus brouillon, de contradictoire et d'ambivalent.

—
Amanda Holmes, MA, PhD, professeure de philosophie à l'Université des arts appliqués de Vienne, Autriche

³ Terme anatomique désignant la partie supérieure de l'organe génital féminin, version latine de l'expression «mont de Vénus».

decades later by inventing the term *l'hainamoration*, expressing the inseparability of hate and love. Park's work intuits and interrogates this latter kind of doubling, an ambivalence that presents the two in one and the one as always at least two.

Take, for example, *Incarnation* which presents a seated woman holding a gutted fish, a manicured finger pulls back the curtain to expose a *mons veneris*³; opposite these figures, stand an odd chair and a table on which is perched a pink, round, indeterminate object, something like a cyst or an organ; somewhere in the distance, on a screen or through a window, a fire burns. This painting was inspired by Lucas Cranach's depiction of Lot with his daughters. Believing that the world has been destroyed and that Lot is the last man on earth, Lot's daughters conspire to become pregnant by intoxicating their father and "lying" with him. This story was alluring to many Old Masters in 16th century painting because of its shocking and seductive narrative. What interests Park however is not only the story's incestuous and erotic qualities but the curious way in which the daughters instrumentalize seduction, how they treat their father as a repository of the future and take as their task the pragmatic extraction of his sperm. They approach their problem as if it were like opening a stubbornly sealed jar; the daughters have to get the contents of what is *inside* their father's body *out...* and then back *into* their own bodies again. Demonstrating a naïve, childlike view of the sexual act and introjecting themselves awkwardly into this version of the primal scene, Lot's daughters haunt Park's rendition of this narrative. In this painting Park draws our attention to the ambivalence of inner and outer (the gutted fish, the *mons veneris*, the bodily organ placed on the table). She evokes an ambivalence in relation to reproduction, showing the human body as sexed body, as biological but also as desiring and therefore ambivalent. The doubles of destruction/creation, inner/outer, the body as biological/desiring are treated here with an exquisite attunement to ambivalence. Demonstrating her own ambivalence to the legacy of the old masters, Park claims her title as *master/mistress*.

Park's paintings invite us to reconsider the operations of the gaze and the construction of meaning, emphasizing the limits of either/or thinking and insisting instead on a more nuanced relation to contradiction and multiplicity. By engaging with art historical legacies while subverting their conventions, Park redefines the role of the contemporary painter—not as a passive inheritor, but as an active interrogator of tradition. Through her careful negotiation of both form and narrative, she demonstrates that mastery lies not in resolution, but in the ability to contend with desire in all its messiness, contradiction, and ambivalence.

—

Amanda Holmes, MA, PhD, Professor of Philosophy at the University of Applied arts Vienna, Austria

³ Anatomical term for the upper area of female genitals, Latin for "mount of Venus."