

Galerie Elisabeth & Klaus Thoman
curated by Monika Bayer-Wermuth

And When I See a Ghost I Really See a Ghost KAYA, Maria VMier, Ari Pilhofer

ENGLISH

Hardly any other medium in art history has been so closely tied to the notion of individual authorship as painting. It is regarded as the paradigmatic form of creative subjectivity – a medium in direct physical connection with the producer: the brushstroke as signature of the body, the surface as psychological resonance space. This entanglement of action, materiality, and authorship is constitutive for the Western idea of the artistic genius.

The exhibition “And When I See a Ghost I Really See a Ghost” questions and decenters this notion. The artists on view do not treat painting as a self-contained object but as a relational field – a processual formation in which subjectivity, materiality, and space become unstable and permeable. Instead of unified authorship, what emerges is a fragmented, shared, at times indeterminate structure of artistic production. The artwork is no longer understood as the manifestation of an autonomous subject, but as an interface between economic, ethical, social, and aesthetic parameters.

The German term and concept of “position” here functions deliberately as a counter-model to the idea of a coherent artist-subject. It marks an attitude within a discursive field without essentializing it biographically or stylistically. The practices involved operate with an expanded form of painting that not only exceeds the boundaries of the canvas but also subverts institutional and medial conventions. The picture plane itself becomes a subject, extending into the exhibition space, while the artwork becomes a site of shared subjectivities.

These strategies do not only negotiate questions of aesthetic form but fundamentally address the status of the artwork in a present where production and reception can no longer be understood as separate, but rather as circular movements. Painting appears here not as an autonomous language but as a fluid structure within which authorship, materiality, and meaning are continually reconfigured.

For KAYA – a collaborative project founded in 2010 by Kerstin Brätsch and Debo Eilers, sometimes joined by the namesake Kaya Serene – painting is negotiated as an unstable, transmedial constellation. This configuration resists the idea of coherent artistic identity, instead developing an “anti-I” in which authorship is not represented but organized as a processual, fluid instance. KAYA does not operate from a subject but as a situational formation in which painting, body, and object enter into unstable relations, whereby the object itself assumes subject-status and is charged with experiences, social encounters, but also with violence. In the work SPREPPER_SCHNAKEN Table #1 (2015) – a dissecting-table-like display with body casts of Kaya and a painting on polyester foil strapped down with tension belts – the painterly gesture is brought into tension with the material presence of the body. The strapping of both painting and body, along with visible markings by coins, point to a radical visualization of capitalization processes: painting functions here not as a site of subjective self-expression, but as a vehicle of economic inscription – just as the body becomes a bearer of value attributions and part of circulating markets. Painting turns into a porous membrane between object, subject, and system.

For Maria VMier, too, painting is not a closed pictorial form but a relational formation – a complex of gesture, surface, texture, and body. Their works on folded paper destabilize the classical conception of the painting as a coherent surface. Instead, they fragment space and picture support into units of attention, dissolving both the centered, authoritative gaze and the idea of a singular artistic expression. Their practice articulates itself as a “companion-system” – a non-hierarchical interweaving of picture support and space, of producer(s) and viewer(s). In their work *Das Ende des Kapitalismus* [mit LJ Jeschke], VMier reflects on their own role as producer within the tension between artistic appropriation and economic embedding: instead of merely responding with a linguistic reference to the titular quotation from Lisa Jeschke’s text *Alien / Care / Wall*, VMier proposes a form of participation and visibility. Their painting not only formally resists the product logic of capitalist image production but also subverts its valorization logic – through processes of return, cooperation, and situational presence. The gesture is not erased, but becomes an identitarian part of the work itself. Ari Pilhofer develops an expanded understanding of painting as an unstable system that unfolds across canvas, body, sculpture, and digital media. Their works operate with queer-coded, hybrid figures – masks, limbs, insect bodies, ritually charged shadow beings – that resist clear representation. Instead of producing a coherent image, Pilhofer creates transitions, blurrings, permeabilities. Often floating in their installation, their paintings appear as bodies – vulnerable, soft, multiple – while also serving as carriers of techno-symbolic transformation. Analog and digital processes intertwine: painted surfaces are scanned, altered, and translated into sculpture, ceramics, or clothing. These processes generate a techno-magical imagery in which symbols, surfaces, and bodies merge. Pilhofer understands softness, repetition, and craft – through sewing, casting, layering – not as ornamental gestures but as political strategies of resistance and recoding. The recurring archetype of the Spider-Knight functions as a fluid vessel of collective practices of protection and refusal. Their works undermine categorical divisions between subject and object, materiality and immateriality, generating a pictorial practice of re-ritualization in which digital and immaterial ghosts merge into tangible artifacts. The exhibition title refers to the collaborative work *Kollega* (1993) by Franz West and Herbert Brandl. On the pedestal of the sculpture, they inscribed the sentence: “When I see a ghost, I really see a ghost” – a phrase attributed to the physicist and philosopher of science Ernst Mach. West was known for appropriating and incorporating theoretical discourses, less interested in systematic exegesis than in their subversive-associative reuse. The phrase itself seems emblematic of questioning stable concepts of identity: it negotiates visibility, projection, materiality, and the phantom-like nature of perception. In the context of the exhibition, it serves as a point of reference for an inquiry into painting as a processual, relational practice shaped by shifts in subjectivity.

Ernst Mach, known both as a physicist and as a pioneer of the philosophy of science, here functions – especially with his thesis on the illusion of the self – as a theoretical resonance space. In Mach’s thought, the self is not an ontologically secure instance but a fluctuating aggregate of sensory impressions, memories, and relations. Spirit and matter are not dichotomous entities in this model, but moments of a continuous flow of experience. It is precisely in this destabilization of the subject that the exhibition locates its critical potential: painting is not understood as an expression of individual depth, but as a site of fragmentation, mediality, and the negotiation of authorship.

DEUTSCH

Kaum ein anderes Medium der Kunstgeschichte war derart verhaftet in der Vorstellung individueller Autor:innenschaft wie die Malerei. Sie gilt als paradigmatische Form schöpferischer Subjektivität – ein Medium, das in direkter physischer Verbindung zur Produzent:in steht: der Pinselstrich als Signatur des Körpers, die Oberfläche als psychologischer

Resonanzraum. Diese Verbindung von Handlung, Materialität und Autor:innenschaft ist konstitutiv für die westliche Idee des künstlerischen Genies.

Die Ausstellung *And When I See a Ghost I Really See a Ghost* problematisiert und dezentriert diese Vorstellung. In den gezeigten Positionen wird Malerei nicht als abgeschlossenes Objekt, sondern als relationales Feld verstanden – als prozesshafte Formation, in der Subjektivität, Materialität und Raum instabil und durchlässig werden. An die Stelle einer einheitlichen Autor:innenschaft tritt eine fragmentierte, geteilte, mitunter unbestimmbare Struktur künstlerischer Produktion. Das Werk wird nicht länger als Manifestation eines autonomen Subjekts begriffen, sondern als Schnittstelle zwischen ökonomischen, ethischen, sozialen und ästhetischen Parametern.

Der Begriff der „Position“ fungiert dabei bewusst als Gegenmodell zur Vorstellung eines kohärenten Künstler:innen-Subjekts. Er markiert eine Haltung innerhalb eines diskursiven Feldes, ohne sie biografisch oder stilistisch zu essentialisieren. Die beteiligten Praktiken operieren mit einer erweiterten Form von Malerei, die nicht nur die Grenze der Leinwand überschreitet, sondern auch institutionelle und mediale Konventionen unterläuft. Die Bildfläche wird selbst zum Subjekt, das sich in den Ausstellungsraum ausdehnt, das Werk zum Knotenpunkt geteilter Subjektivitäten.

Diese Strategien verhandeln nicht nur Fragen ästhetischer Form, sondern adressieren grundlegend den Status des Kunstwerks in einer Gegenwart, in der Produktion und Rezeption nicht mehr getrennt, sondern als zirkuläre Bewegungen verstanden werden müssen. Malerei erscheint hier nicht als autonome Sprache, sondern als fluide Struktur, innerhalb derer sich Autor:innenschaft, Materialität und Bedeutung permanent neu konfigurieren.

Bei KAYA – einem seit 2010 bestehenden kollaborativen Projekt von Kerstin Brätsch und Debo Eilers sowie bisweilen der namensgebenden Kaya Serene – wird Malerei als instabiles, transmediales Gefüge verhandelt. Die Konstellation verweigert sich der Idee kohärenter Künstler:innenidentität und entwickelt stattdessen ein „Anti-Ich“, in dem künstlerische Autor:innenschaft nicht repräsentiert, sondern als prozesshafte, fluide Instanz organisiert ist. KAYA operiert nicht aus einem Subjekt heraus, sondern als situative Formation, in der Malerei, Körper und Objekt in ein instabiles Verhältnis treten, in dem das Objekt selbst Subjektstatus erhält und mit Erfahrungen, sozialen Begegnungen, aber auch Gewalt aufgeladen wird. In der Arbeit *SPREPPER_SCHNAKEN Table #1* (2015) etwa – ein seziertischartiges Display mit Körperabgüssen von Kaya und einer mit Spanngurten fixierten Malerei auf Polyesterfolie – tritt die bildliche Geste in ein Spannungsverhältnis zur materiellen Präsenz des Körpers. Die Verschnallung des Bildes wie des Körpers, die sichtbare Markierung mit Münzen, verweisen auf eine radikale Sichtbarmachung von Kapitalisierungsprozessen: Malerei fungiert hier nicht als Ort subjektiver Selbstentäußerung, sondern als Vehikel ökonomischer Einschreibung – ebenso der Körper, der sich als Träger von Wertzuschreibungen und als Teil zirkulierender Märkte erweist. Malerei wird zur durchlässigen Membran zwischen Objekt, Subjekt und System.

Auch bei Maria MVier ist Malerei keine abgeschlossene Bildform, sondern eine relationale Formation – ein Komplex aus Geste, Fläche, Textur und Körper. Ihre auf gefaltetem Papier ausgeführten Arbeiten destabilisieren die klassische Vorstellung des Bildes als kohärenter Fläche. Stattdessen fragmentiert sie Raum und Bildträger in Einheiten der Aufmerksamkeit, wodurch sich ein zentrierter, autoritärer Blick ebenso auflöst wie die Vorstellung eines singulären künstlerischen Ausdrucks. Ihre Praxis artikuliert sich als „Companion-System“ – eine nicht-hierarchische Verschränkung von Bildträger und Raum, von Produzent:in(nen) und Betrachter:in(nen). In ihrer Arbeit *Das Ende des Kapitalismus* [mit LJ Jeschke] reflektiert VMier die eigene Rolle als Produzent:in im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Aneignung

und ökonomischer Rückbindung: Anstatt auf das titelgebende Zitat aus Lisa Jeschkes Text *Alien / Care / Wall* nur mit einer sprachlichen Referenz zu reagieren, sieht VMier eine Form der Teilhabe vor. So stellt sich ihre Malerei nicht nur formal gegen die Produktlogik kapitalistischer Bildproduktion, sondern unterläuft auch deren Verwertungslogik – durch Prozesse der Rückgabe, Kooperation und situativer Präsenz. Die Geste wird nicht gelöscht, sondern wird identitärer Teil des Werkes selbst.

Ari Pilhofer entwickelt ein erweitertes Verständnis von Malerei als instabiles System, das sich über Malgrund, Körper, Skulptur und digitale Medien hinweg artikuliert. Ihre Arbeiten operieren mit queer codierten, hybriden Figuren – Masken, Gliedmaßen, Insektenkörpern, rituell aufgeladenen Schattenwesen – die sich eindeutiger Repräsentation entziehen. Statt ein kohärentes Bild zu entwerfen, produziert Pilhofer Übergänge, Unschärfen, Durchlässigkeiten. Die Malereien, oft schwebend installiert, erscheinen als Körper – verletzlich, weich, multipel – und zugleich als Träger techno-symbolischer Transformation. Analoge und digitale Verfahren verschränken sich: Gemalte Oberflächen werden gescannt, bearbeitet und in Skulptur, Keramik oder Kleidung überführt. Diese Prozesse erzeugen eine Form techno-magischer Bildlichkeit, in der Symbole, Oberflächen und Körper ineinander übergehen. Pilhofer begreift Weichheit, Wiederholung und Handwerk – etwa durch Nähen, Gießen, Schichten – nicht als ornamentale Geste, sondern als politische Strategie der Resistenz und Umcodierung. Der wiederkehrende Archetyp der „Spider-Knight“ fungiert dabei als fluides Gefäß kollektiver Schutz- und Verweigerungspraktiken. Pilhofers Arbeiten unterlaufen kategoriale Trennungen zwischen Subjekt und Objekt, Materialität und Immaterialität, und generieren eine Bildpraxis der Re-Ritualisierung, in der sich digitale und immaterielle Gespenster zu greifbaren Artefakten formieren.

Der Ausstellungstitel geht auf die kollaborative Arbeit *Kollega* (1993) von Franz West und Herbert Brandl zurück. Auf den Sockel der Skulptur schrieben sie den Satz: „Wenn ich einen Geist sehe, sehe ich wirklich einen Geist“ – ein Ausspruch, der dem Physiker und Wissenschaftstheoretiker Ernst Mach zugeschrieben wird. West war bekannt dafür, sich theoretische Diskurse aneignend einzuverleiben, wobei er weniger an systematischer Exegese interessiert war, als an deren subversiv-assoziativer Umnutzung. Der Satz selbst erscheint emblematisch für eine Infragestellung stabiler Identitätskonzepte: Er verhandelt Sichtbarkeit, Projektion, Materialität und das Phantomhafte des Wahrgenommenen. Im Kontext der Ausstellung dient er als Bezugspunkt für eine Untersuchung von Malerei als prozesshafte, relationale und durch Subjektivitätsverschiebungen geprägte Praxis.

Ernst Mach, der als Physiker, aber auch als Wegbereiter der Wissenschafts-philosophie bekannt wurde, fungiert dabei – insbesondere mit seiner These von der Illusion des Ichs – als theoretischer Resonanzraum. In Machs Denken ist das Ich keine ontologisch gesicherte Instanz, sondern ein fluktuierendes Aggregat aus Sinneseindrücken, Erinnerungen und Relationen. Geist und Materie sind in diesem Modell keine dichotomen Größen, sondern Momente eines kontinuierlichen Erfahrungsstroms. Genau in dieser Destabilisierung des Subjekts liegt das kritische Potential, das die Ausstellung aufgreift: Malerei wird hier nicht als Ausdruck individueller Tiefe verhandelt, sondern als Ort von Fragmentierung, Medialität und Verhandlung von Autor:innenschaft.