

3. Juni 2026 | New York

Double Echo: Hubert Scheibl und Liliane Tomasko

Bechter Kastowsky Galerie, Schaan, Liechtenstein

9. Mai bis 27. Juni 2026

Von Raphy Sarkissian

Bevor es zu einer Technik wurde, war das Modellieren eine Beobachtung: die Art und Weise, wie Licht ungleichmässig auf eine gekrümmte Oberfläche fällt, wie der Farbton Volumen andeutet. Von den bemalten Wänden der römischen Cubicula (Schlafkammern) bis zu den prähistorischen Höhlen von Altamira und Lascaux, von den Tafelmalern des mittelalterlichen Mittelmeerraums bis zu den modellierten Fischen und Vögeln auf ägyptischen Gipsmalereien – jede Kultur, die die Welt aufmerksam betrachtete, gelangte unabhängig voneinander zu diesem Phänomen des Lichts. Einige Maler haben dieses Phänomen der Lichtwirkung und Oberflächendarstellung bewahrt, selbst als die dominante Strömung der Moderne es auf der Suche nach der Reinheit der Flächigkeit beiseiteschob. *Double Echo*, eine konzentrierte Ausstellung mit zwei Künstlern, greift dieses uralte Problem durch die Gegenüberstellung von Hubert Scheibls *Ikarus* (2025) und Liliane Tomaskos *No Thing* (2015) auf subtile Weise wieder auf. Was in der Psychologie als Ganzfeld-Effekt bezeichnet wird, ist eine zeitliche Erfahrung, die die Sinne eines Menschen durch völliges Eintauchen in die Umgebung stimuliert. Die visuellen Phänomene, die diese Gemälde hervorrufen, lassen sich daher als malerisches Echo lesen: ein Feld nahtlos modellierter Farbe, das die Grenzen des Bildraums auflöst.

Scheibls Bildgrund ist mit einer unheimlichen Glätte konstruiert, wobei die Farbe so nahtlos modelliert und so frei von sichtbaren Pinselstrichen ist, dass sie weniger als Farbe, sondern eher als chromatische Offenbarung des Lichts wahrgenommen wird. Türkis und Gold verlaufen in Abstufungen über die Fläche und lösen diese in Atmosphäre auf, während flüchtige Markierungen als Spuren körperlicher Ereignisse wahrnehmbar sind. Hier entsteht ein Gegensatz: Einerseits der flache Bildgrund, der optisch beinahe immateriell wirkt und irgendwo zwischen Oberfläche und Raum schwebt. Andererseits die Geste, die als reine Materie dargestellt wird: geerdet und unüberwindbar. Die rohe Gestik der geworfenen Pinselstriche erobert das Blickfeld und durchbricht die durch Farbverläufe erzeugte Illusion eines himmlischen Raums.

Ikarus erscheint als Rätsel, wie ein Sternenhafte, der sich vor der Weite des Bildraums abhebt: ein Flug in Richtung Sonne, ein Bogen aus Wachs und Feuer, eine unwiederholbare Geste, die sich in Raum und Zeit vervielfacht. Das Gemälde illustriert den Mythos nicht. Vielmehr lässt sich der Titel als unbestreitbare Anspielung auf die historische Entwicklung der Malerei selbst lesen: von der Darstellung zur Abstraktion. Mit Ausbrüchen von Pfirsich-, Burgunder- und Lavendeltönen wirken die gemalten Spuren wie Lichtblitze eines galaktischen Sternenhafens. Die Leinwand ist Schauplatz eines Ereignisses, bei dem die gestische Markierung Zeugnis von der Bewegung des Arms ablegt. Hier bewahrt das Gemälde seine Gestalt als Spiegel dessen, wie das Himmlische seine unvorstellbare Bahn hält: gleichgültig, unaufhaltsam, unendlich.

Während Scheibl seinen Untergrund für einen einzigen Ausbruch von Markierungen vorbereitet, entfaltet sich Tomaskos Prozess in Schichten, von denen jede eine neue Auseinandersetzung mit

dem darstellt, was die Oberfläche geworden ist. Was in Tomaskos Werk als Licht wahrgenommen wird, ist kein Produkt illusorischer Modellierung. Vielmehr entsteht es aus der Anhäufung von Markierungen, von denen jede das tonale Gewicht der darunterliegenden Formen verschiebt. Innerhalb dieser dichten Schichtung beansprucht jeder neue Pinselstrich einen räumlichen Wert. Figur und Hintergrund zögern hier, sich klar voneinander zu unterscheiden, während Konturen in Volumen und Räumen erscheinen und verschwinden.

Tomaskos Bildfläche erzeugt eher ein Wahrnehmungserlebnis als eine bildliche Komposition. Das Gemälde kann beim Betrachter ein Experiment auslösen: Man drückt die Handflächen gegen die geschlossenen Augenlider. Das Ergebnis kann die Erfahrung eines optischen Feldes sein, das sich verdunkelt und mit dunklen, geschwungenen Formen pulsiert. Lässt man die Handflächen los, können braune Farbtupfer über das Sichtfeld der geschlossenen Augen strömen. Mit einem solchen Experiment richtet *No Thing* den Blick auf die Innerlichkeit visueller Wahrnehmung und entzieht sich einer abschliessenden Bedeutungsfestlegung durch Sprache.

Ein naheliegender Vorläufer für Scheibls Bildgrund bietet Jules Olitskis *Lysander-1* im Guggenheim Museum, in welchem ein nahtloses atmosphärisches Farbfeld die Oberfläche in ein rein optisches Phänomen auflöst. Doch während Olitski das Feld als Selbstzweck aufrechterhält, kontert Scheibl dies mit Markierungen, die zwar orchestriert, aber dennoch unwiederholbar sind. Tomaskos spannungsreiche Schichtungen erinnern an Claude Monets visionäre Werke, etwa seine von Türkis dominierten *Seerosen* von 1916–1919 im Metropolitan Museum of Art, in denen Figur und Hintergrund ihre Grenzen verlieren und die Oberfläche sich in eine leuchtende Fata Morgana von grenzenloser Tiefe verwandelt. Während Monets Bildraum trotz aller Auflösung in der beobachteten Welt verankert bleibt, erforscht Tomasko zugleich das Sichtbare und das Unsichtbare. Und so wie Joan Mitchells *Ladybug* im MoMA eine Fülle vielfältiger gestischer Markierungen ist, die sich mit der unergründlichen Natur des Sehens und des Geistes auseinandersetzen, dehnt Tomasko solche stakkatoartigen Bögen unaufhörlich aus und verbindet dabei die äussere und innere Welt des wahrnehmenden Subjekts.

Obwohl die amerikanische Abstraktion der Mitte des 20. Jahrhunderts einen unverzichtbaren Bezugsrahmen für Scheibl und Tomasko darstellt, bleiben ihre Arbeiten tief in einer mitteleuropäischen Tradition verwurzelt. Parallel zur fliessenden, biomorphen Hybridität eines Arshile Gorky etwa, nahm in Mitteleuropa eine weitaus körperlichere Praxis Gestalt an. Scheibls prägende Herkunft führt zurück zur Akademie der bildenden Künste Wien, wo er bei Max Weiler und Arnulf Rainer studierte, deren Schaffen von lyrischer Abstraktion bis zum radikalen Ikonoklasmus angesiedelt werden kann. In diesem Kontext war Malerei keineswegs eine rein entkörperlichte optische Untersuchung. Die körperlichen Konfrontationen der Wiener Aktionisten machten den lebenden Körper zu einem expliziten Ort physiologischer und psychologischer Spannungen. Auch Maria Lassnigs *Körperbewusstseins*-Bilder verfolgten einen parallelen Kurs und modifizierten die bildliche Figur durch partielle Abstraktion, um physiologische Empfindungen von innen heraus zu registrieren. Es war vor allem ein Ort der Hinterfragung des Körperlichen und Wahrnehmbaren im Kontext des sozialen Umfelds des Nachkriegsösterreichs. Tomaskos Entwicklung ist nicht weniger vielfältig. In Zürich verwurzelt, studierte sie am Chelsea College of Art and Design und an der Royal Academy of Arts in London, bevor sie ihre künstlerische Praxis in New York fortsetzte. Da ihr Weg über Fotografie und Skulptur zur Malerei führte, tragen ihre Leinwände sowohl die fotografische Sensibilität für Licht

als auch die skulpturale Betonung von Körperlichkeit in sich. Indem *Double Echo* diese europäischen Strömungen neben amerikanische Vorbilder stellt, hält die Ausstellung beide Traditionen gleichzeitig präsent. Die in Schaan gezeigten nichtfigurativen Gemälde sind daher reich an historischen Konnotationen, deren Resonanzen sich gleichzeitig in mehrere Richtungen erstrecken.

Was schliesslich vor diesen stillen Gemälden bleibt, ist die grundlegende Frage, die Maurice Merleau-Ponty sein Leben lang beschäftigte: Wie beeinflussen sich Auge und Aussenwelt gegenseitig, ohne jemals zu einer endgültigen Auflösung zu gelangen? Wie er in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* schrieb: „Und doch gibt es eine Welt der Stille, die wahrgenommene Welt.“ Beide Gemälde kreisen um eine immer wiederkehrende Frage: Wie kann eine flache Oberfläche den Eindruck von Raum und Licht erzeugen? Scheibl konstruiert seinen Raum in zwei klar voneinander getrennten Phasen: zunächst den optischen Bildgrund, dann die Geste, die diesen durchzieht. Tomasko baut ihren Raum durch Ansammlungen von Farbe auf, in denen sich gestische Spuren zu Farbschichten verdichten, bis die Oberfläche ein Bild erzeugt, das über ihre eigene Materialität hinausgeht. Was beide Gemälde nahelegen, ist eine Kontinuität zwischen den bemalten Wänden prähistorischer Höhlen und der Gegenwart: eine Kontinuität, die nie unterbrochen wurde, sondern nur für eine gewisse Zeit etwas abgelehnt wurde. Diese beiden Leinwände in der Bechter Kastowsky Galerie offenbaren sich nüchtern am Horizont der Malereigeschichte. In *Double Echo* möchte das Licht fortbestehen.

Raphy Sarkissian

Studiengang Kunstgeschichte, School of Visual Arts

Über den Autor:

Der in New York City lebende Raphy Sarkissian schreibt regelmässig für die *The Brooklyn Rail*. Er besitzt einen Masterabschluss der New York University, betrieb wissenschaftliche Forschung an der Columbia University sowie am CUNY Graduate Center und veröffentlichte Texte über Robert Storr, Sean Scully, Anish Kapoor und Phong H. Bui.

Aus dem Englischen übersetzt durch ChatGPT und Deepl.

June 3, 2026 | New York

Double Echo: Hubert Scheibl and Liliane Tomasko

Bechter Kastowsky Galerie, Schaan, Liechtenstein

May 9 through June 27, 2026

By Raphy Sarkissian

Before it was a technique, modeling was an observation: the way light falls unevenly on a curved surface, the way tone announces volume. From the painted walls of Roman cubacula to the prehistoric caves of Altamira and Lascaux, from the panel painters of the medieval Mediterranean to the modeled fish and birds of Egyptian paintings on gypsum plaster, every culture that looked carefully at the world arrived, independently or otherwise, at this phenomenon of light. Certain painters have retained this phenomenon of light and depiction of surfaces, even as modernism's dominant strand set it aside in search of the purity of flatness. *Double Echo*, a focused exhibition pairing two artists, quietly reopens that ancient problem through the juxtaposition of Hubert Scheibl's *Ikarus* (2025) and Liliane Tomasko's *No Thing* (2015). What psychology calls the Ganzfeld effect is a temporal experience that stimulates the subject's senses through total environmental immersion. The visual phenomena these paintings conjure can thus be read as a pictorial echo: a field of seamlessly modeled color that dissolves pictorial boundaries.

Scheibl's ground is constructed with an uncanny smoothness, where color is modeled so seamlessly, so devoid of visible brushwork, that it reads less as paint than as a chromatic revelation of light. Turquoise and gold move across the ground in gradations that dissolve the surface into atmosphere, while volatile marks register as traces of corporeal events. An opposition has been established here: first, the flat ground rendered optical, almost immaterial, hovering somewhere between surface and space. Second, the gesture rendered as sheer matter: landed and irreducible. The raw gesturality of the flung strokes overtakes the visual field, disrupting the illusion of a celestial space produced by gradations.

Ikarus arrives as a riddle, like a cluster foregrounded against the vastness of the pictorial field: one flight toward the sun, one arc of wax and fire, one unrepeatably gesture multiplying itself in space and time. The painting does not illustrate the myth. Rather, the title can be read as an undeniable allusion to painting's own historical trajectory: from depiction to abstraction. Loaded with bursts of peach, burgundy, and lavender, the painted traces erupt gleams of a galactic cluster. The canvas is the site of an event, where the gestural mark is evidence of the arm's movement. Here the painting holds its configuration as a mirror to the way the celestial holds its inconceivable trajectory: indifferently, inexorably, indefinitely.

Whereas Scheibl synthesizes his ground for a single irruption of marks, Tomasko's process unfolds in layers, each one a new negotiation with what the surface has become. What reads as light in Tomasko's work is not a product of illusory modeling. Rather, it emerges from the accumulation of marks, each shifting the tonal weight of forms beneath it. Within this dense stratification of marks, each new stroke claims a spatial value. Figure and ground here hesitate to reveal themselves distinctly, as contours appear and disappear throughout volumes and spaces. Tomasko's surface produces something closer to a perceptual event than a pictorial composition. The painting may initiate an experiment for the observer, where a pair of palms are pressed against

a pair of closed eyelids. The result can be the experience of an optical field that darkens and pulsates with dark curvilinear forms. Upon releasing the palms, bursts of maroon may flood across the visual domain of the closed eyes. Through such an experiment, *No Thing* of Tomasko addresses the interiority of visual perception, evading the closure of meaning through language.

Jules Olitski's *Lysander-1* at the Guggenheim offers one close precedent for Scheibl's ground, where a seamless, atmospheric field of color dissolves the surface into a purely optical phenomenon. Yet where Olitski sustains the field as an end in itself, Scheibl counters it with marks that are orchestrated yet unrepeatable. Tomasko's tense layering recalls Monet's visionary output, such as his turquoise-dominated *Water Lilies* of 1916-19 of the Met, where figure and ground lose their boundaries and the surface is transformed into a luminous mirage of boundless depth. Where Monet's pictorial field, however dissolved, remains rooted in the observed world, Tomasko's paintings fathom the visible and invisible at once. And just as Joan Mitchell's *Ladybug* of MoMA is a plethora of diverse types of gestural marks that address the unfathomable nature of vision and mind, Tomasko extends such staccato arcs ceaselessly, pairing the exterior and interior worlds of the perceiving subject.

While mid-century American abstraction offers an indispensable lens for Scheibl and Tomasko, their work remains deeply anchored in a Central European lineage. Running parallel to the fluid, biomorphic hybridity of Arshile Gorky, for instance, a far more corporeal praxis was taking shape across Central Europe. Scheibl's own formative lineage reaches back to the Academy of Fine Arts in Vienna, where he studied under Max Weiler and Arnulf Rainer, whose practices spanned lyrical abstraction and radical iconoclasm. In this context, painting was hardly a disembodied optical investigation. The corporeal confrontations of the Viennese Actionists made the living body an explicit site of physiological and psychological tension. Maria Lassnig's "body awareness" paintings pursued a parallel course, modifying the pictorial figure with partial abstraction to register physiological sensation from within. It was, above all, a site of interrogation of the bodily and perceptual within the context of the social realm of postwar Austria. Tomasko's formation is no less plural. Rooted in Zurich, she studied at Chelsea College of Art and Design and the Royal Academy of Arts in London before continuing her practice in New York. As her path has moved through photography and sculpture before arriving at painting, the surface of her canvases carries the photographer's concern with light and the sculptor's insistence on corporeality. By allowing such European undercurrents to surface alongside American precedents, *Double Echo* holds these two strains unequivocally. These nonfigurative paintings on view in Schaan are thus replete with historical connotations, whose resonances extend in several trajectories at once.

What remains, finally, before these silent paintings, is the primordial question Maurice Merleau-Ponty spent a lifetime inquiring: how the eye and the world outside it inform each other, without resolution. As he wrote in *The Visible and the Invisible*: "Yet, there is a world of silence, the perceived world." Both paintings are consumed by a perennial question: how a flat surface gives way to the appearances of space and light. Scheibl constructs his space in two distinct phases: first the optical ground, then the gesture that crosses it. Tomasko builds hers through chromatic accumulations, where gestural traces gather in films of color until the surface generates an image that exceeds its own materiality. What both paintings propose is a continuity between the painted walls of prehistoric caves and the present: one that was never broken, but only, for a time, somewhat refused. These two canvases at Bechter Kastowsky Galerie reveal themselves austerely upon the horizon of painting's history. In *Double Echo* light desires to persist.

Raphy Sarkissian

School of Visual Arts | Art History

About the Author:

Based in New York, Raphy Sarkissian contributes regularly to *The Brooklyn Rail*. He holds an MA from NYU, pursued scholarly research at Columbia University and the Graduate Center of CUNY, and has written on Robert Storr, Sean Scully, Anish Kapoor, and Phong H. Bui.