

Frances Scholz | Wave Painting Particle Sculpture

15. März - 11. Mai 2024

Allein schon die Bäume, eine bestimmte Gemeinschaft von Bäumen, sind der Stamm. Das gilt unabhängig davon, auf welchem Ast wir stehen. Die Malerin Frances Scholz hat früher bereits die Leinwand verlassen, um sich mit Bäumen zu beschäftigen: In Werken wie *Interview with A Tree* (2001), der 2016 in der Chinati Foundation in Marfa gefilmt und gezeigt wurde, oder mit *The Swimmer/ROT* (2016), einem abgefallenen Ast, der für die syrische Geflüchtete Yusra Mardini steht, die 2015 zwanzig Menschen auf einem Beiboot in Sicherheit schwamm. Während der jüngsten Pandemie begann sie in den Wäldern Neuenglands zu filmen und fühlte sich dabei besonders zu einer Baumgemeinschaft in einem geschützten Waldgebiet hingezogen, die nach einem der zahlreichen extremen Wetterereignisse der letzten Zeit umgestürzt waren. Der erste Eindruck, den die entblößten Wurzelteiler hinterließen, war ein Visueller, eine zwei- dimensionale Offenbarung des anthropozänen Schocks. Sie hatte das Gefühl, auf einem Schlachtfeld oder einem Friedhof gelandet zu sein.

Zu jedem Zeitpunkt gibt es bestimmte Möglichkeiten der (Intra)Aktion, und diese sich verändernden Möglichkeiten implizieren eine ethische Verpflichtung im Werden der Welt verantwortlich zu intra-agieren, sich mit den relevanten Dingen und dem, was von der Relevanz ausgeschlossen ist, auseinanderzusetzen und sie bzw. es umzuarbeiten.¹

Die theoretische Physikerin und Philosophin Karen Barad re-imaginiert das Verhältnis zwischen Wissenschaft, Philosophie und Ethik anhand des Konzepts der „Intra-Aktion“, das die untrennbare Verbindung zwischen Dingen und Subjekten hervorhebt. Für Barad existieren Objekte und Subjekte nicht isoliert; vielmehr konstituieren sie sich ständig gegenseitig.

In Barads Ansatz fand Scholz eine Sprache, mit der sie begann, die Intuition begrifflich zu machen, die das Filmen der Bäume geweckt hatte, nämlich dass sie begierig darauf waren, zu kommunizieren, zu kooperieren. Jedes Subjekt zeigte sowohl eine gemeinschaftliche als auch eine individuelle Identität, was neue Möglichkeiten und Informationen generierte - nicht nur für alle anderen heimischen

Lebensformen, sondern auch für die Felsen und den Erdboden. Dabei schienen sie sich aus sämtlichen Kunstformen zu speisen. Das Filmen machte die Friese nicht nur als Skulpturen sichtbar, sondern auch als architektonische Gebilde, die man um-, unter-, über-, oder begehen kann und die schließlich auch als performative Wesen in Erscheinung treten – besonnenen Ophelias gleich, die sich in der Natur niederlassen.

Um der intensiven und transformativen Waldbegegnung im Schnittprozess gerecht zu werden, nutzt Scholz das Rendering mit künstlicher Intelligenz, um durch Lücken im Filmmaterial in die Welt der Bäume einzutreten. Indem sie es den Bäumen gewissermaßen selbst überlässt, eine solche Brücke zu schlagen, begegnet sie ihnen in einer hadesartigen Zone unterhalb der Gegenwart, in der die Künstlerin Räume erschließt, aus denen sie Möglichkeiten schöpfen kann, als würden sie aus der Ewigkeit in die sich noch entfaltende Gegenwart interferieren. Dieser Prozess war bereits in einigen ihrer Gemälde und Filme angedeutet, nimmt aber erst hier ein derart konzeptuelles Format an.

„Sein“, schreibt Karen Barad, „bedeutet zu intra-agieren (innerlich zu interagieren), [...] Es geht um die Veränderung von Veränderungsmöglichkeiten, die durch materiell-diskursive Relevanzbildung und Materialisierung impliziert werden, einschließlich der Gliederung von Grenzen und der Ausschlüsse, die von diesen Praktiken beim Vollzug der Kausalstruktur markiert werden.“²

Barads Begrifflichkeit wirft Licht auf Frances Scholz' langjährige, engagierte und einflussreiche Ausdehnung der Suche der Malerei nach dem Sein, bei der das Bild die Freiheit hat, „topologische Mannigfaltigkeiten der Materialisierungen und Relevanzbildungen der Raumzeit neu zu konfigurieren“³ und, den Bäumen folgend, auch in improvisierte skulpturale Formen aufzubrechen, auf Gewebe abzufärben, die auf dem Boden verstreut sind, und in digitales Video zu schmelzen. Der Welle-Teilchen-Dualismus der Quantenmechanik, der pflanzliches Leben erst möglich macht, bildet die Grundlage, auf die sich diese Ausstellung bezieht, um die verwurzelten Verflechtungen von Natur, Technologie und Kunst zu veranschaulichen. Aber das ist nicht nur eine kritische Pose. Vielmehr geht es um Kunst, die aktiv mitmacht. Sie bewegt Farbe, schmilzt Glas, beugt Licht und bündelt Gehirnströme zu ephemeren Perspektiven auf ein Ökosystem, das sich von unserem eigenen unterscheidet, aber möglicherweise mit ihm in Verbindung steht. Sie gewährt Einblicke in ein Erhabenes, das nicht mehr an ein romantisches Selbst gebunden ist, sondern an die radikale Tiefe versunkenen Baumes – in der wohl oder übel alle Leben

miteinander intra-agieren und sich ins Unendliche fraktalisieren müssen, dort, wo Leben Tod impliziert und Geburt Leben.

Wave Painting

„Die Künstlerin schafft, indem sie das, was in ihrem Kopf ist, auf die Wand der Realität projiziert, die die Wand der Welt ist.“⁴

Zurück im Atelier lösten die Erdwände eine malerische Welle aus, in der sich die neu entstandenen Malereien zugleich aus Vergangenheit und Zukunft heraus ankündigten und verabschiedeten. Die Künstlerin projiziert das Bild der Vergangenheit und entfaltet es in Farbe schräg auf der Leinwand. Hier geht es darum, „es ohne viel Getue einfach aufs Papier zu bringen“. Dieser Vorgang wiederholt sich so lange, bis die Künstlerin die letzte Etappe des Prozesses erkannt hat. Bis dahin haben sich Schichten dieser Momente unter Weißtönen angesammelt, die so transparent sind, dass sich das Gemälde als der gegenwärtige Ausdruck in einer Abfolge von Entstehungsmomenten erweist. Ein Moment der Zeit außerhalb der Zeit, der in die Zeit versetzt wird. Sie implizieren, dass der weiße Kubus der Galerie selbst ein Palimpsest ist. Die Malerin ist eine Arbeiterin, deren Pinsel nicht nur in Farbe, sondern auch in die Raumzeit getunkt ist. In dieser Werkserie, durch Projektion an tatsächliche Baumrinden geknüpft, entfalten sich neue zelluläre Fraktalisierungen, die spontane Gemeinschaften bilden, während sie baumgroße, aber immer noch Vuillard-ähnliche Maserungen zu neuen Existenzformen animieren.

Die abstrakte Malerei hat neben ihrem Modernismus immer auch einen archaischen Gestus gehabt. Schließlich sind die ersten überlieferten Kunstwerke die Gitter und Kreuzschraffuren auf Höhlenwänden. Die Gemälde von Frances Scholz, die erstmals in den 1990er Jahren an der Seite von Künstlerinnen wie Mary Heilmann und Rosemarie Trockel gezeigt wurden, unterwanderten, verkomplizierten und entlasteten die Abstraktion durch Elemente aus Pop und Konzeptualismus. Ihre Praxis, Bilder zu projizieren und das Licht abstrakt in Farbe nachzuzeichnen, brachte diesen Impuls an den radikalen Rand der postmodernen Ambiguität. Als sie 2005 bunte Farbstrudel der Wandmalereien aus Wohnungen in der prähistorischen Stadt *Çatalhöyük* in der Türkei direkt auf die Wand der Galerie Sprüth-Magers übertrug, gelang Scholz erstmals „der Durchbruch“

zum Archaischen als futuristische Möglichkeit. Im Kult des Fortschritts kann das Altertümliche das absolut Unerwartete, Superfuturistische sein. Eine Malerei von Frances Scholz erzwingt niemals eine bestimmte Art der Wahrnehmung. Um eine unbegrenzte Interpretationsperspektive auf tiefe Farbfeldresonanzen zu eröffnen, muss sie sich bereitwillig mit der Zeit, dem Licht und dem Fluss des Verstandes verändern. So scheint es in dieser Ausstellung, die mehr rituelle Aspekte als üblich aufweist, besonders geeignet zu sein, die Lüge zu zeigen, das so genannte Archaische sei in irgendeiner Weise veraltet.

Particle Sculpture

„Die Zukunft der Welt: eine schöne, zähflüssige, transparente Oberfläche...“⁵

Aus elektrisch injizierter Materie wird eine transparente Prothese als verzerrtes Fragment in ein Wellenfeld gestellt. Das aus Stein gewonnene Glas, als Knotenpunkt in Indras Netz und als Quasi-Monade in Leibniz' Philosophie, verkörpert in seiner sensiblen Reflexion, in seiner Individualität, eine untrennbare Einheit mit der gesamten Umgebung.

Im Kontext von Künstlern wie Blinky Palermo, Gordon Matta Clark und Pier Paolo Pasolini, die ihre Disziplinen in Räume zwischen anderen Disziplinen und Formen verlegten, neigte Frances Scholz von Anfang an dazu, ihre Herangehensweise über die Grenzen von Gattungen und Medien hinaus auf Wandzeichnungen, Film und Skulpturen, insbesondere auf Skulpturen aus Glas, auszuweiten. Mit Transparenz als Element ihrer malerischen Arbeiten, hat Glas die zusätzliche Fähigkeit, Positionen in der Raumzeit zu verkörpern und andere zu reflektieren. Wie Scholz' erste Glasarbeit, *Porenbau* von 1999, die in der Eingangshalle des Biozentrums der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn installiert ist, erinnert das Baumskelett unmittelbar daran, wie sich Metall und Glas in menschlichen Konstruktionen aneinander klammern und sie gemeinsam an die Geschichte der Industrialisierung, aus der sie hervorgegangen sind.

Earth Wall (Silver Arm meets Skeleton) ist hier ein ebenso starkes Beispiel wie Scholz' Filme, wie die Kunst im Zuge der technologischen Entwicklung ein breiteres Spektrum an Möglichkeiten sichtbar machen kann, bevor sie vom Kapitalismus übersehen, ausradiert, oder als Waffen instrumentalisiert werden.

Dichroitisches Glas verleiht Scholz' Skulptur ein unerwartetes Leben. Auch wenn ihre individuelle Existenz als Körper selbstvergessen und schwer fassbar ist, ist die Glasarbeit damit beschäftigt, ihre Eindrücke von der Umgebung zu transformieren, wenn man sich um sie herum bewegt, und offenbart ihre Verflechtung und Verbindung mit sichtbarem Licht, als wäre sie zum Film geworden.

Inside the Forest

„Nichts wird sich für uns entfalten, es sei denn, wir bewegen uns auf das zu, was für uns wie nichts aussieht: Glaube ist eine Kaskade.“⁶

Das Gewebe verbindet das Sichtbare mit dem Unsichtbaren, das Tiefe mit dem Flachen, es nimmt Zwischenzustände zwischen den polaren Knotenpunkten an und bindet den Boden mit in die Ausstellung ein. In diesem Sinne habe ich auch die Platzierung der Filme unter den Stoffen gelesen. Die aus sieben Kurzfilmen bestehende AI Earth Wall-Reihe, zu der auch *Earth Wall/Buffalo 2024* gehört, steht kurz vor der Fertigstellung als dieser Text geschrieben wird. Mit *Earth Wall/Buffalo* auf einem Tablett, bei dem die Handkameraarbeit künstlich gerenderten Mind's-Eye-Ansichten weicht, und einer speziellen „Making-of“-Aufnahme auf einem anderen, die die Aufmerksamkeit auf die menschliche Hand lenkt, die zusammen mit den Möglichkeiten arbeitet, die die KI-Werkzeuge eröffnet haben, erscheinen die Filme als ein fortlaufender Prozess, der immer noch mit den fallenden, sich bewegenden Bäumen in Wechselwirkung steht.

Stoffe schaffen Gemeinschaft. Typisch für die außerindustrielle Technik, gibt es hier kein Entrinnen. Scholz' Verwendung von Stoffen und Folien in Installationen geht ebenfalls auf den Beginn der 2000er Jahre zurück, als in Projekten wie ihrem Film *Rollen 2001* Köpfe von Darsteller:innen aus aufgerollten Teppichen hervortraten. Ihre jüngste Zusammenarbeit mit der New Yorker Künstlerin und Designerin Susan Cianciolo brachte erstmals schaufensterpuppenartige Körperteile in ihr Studio. Hier werden die „Earth People“ buchstäblich auf die Tarnung projiziert, so als ob der Wald sich selbst in diesem anthropozänen Feld sehen würde.

Nun fügt sich alles zusammen. Ein bedruckter Stoff, der auf eine Leinwand gespannt ist, die auch ein großes Gemälde hätte sein

können, stellt zwei Bilder nebeneinander und verbindet dabei Boden und Wand. Auf einem antiken römischen Mosaik befindet sich die gläserne Darstellung eines Knochenhaufens, das Werk eines Juweliers (das an die Skelettpartikel Skulptur erinnert). Dieses trompe-l'œil memento mori gibt großzügig die weggeworfenen, verfallenden Überreste eines großen Festes wieder. Pythagoras berichtete, dass bei solchen Mahlzeiten in der Antike Bissen, Knochen und Reste direkt auf den Boden geworfen wurden, um die Toten zu ehren. In Anlehnung an Frances Scholz' eigene Gemäldeserie *Dirty Floor Pictures* (1999-2000) hat der römische Künstler einen Zustand des Verfalls konserviert. Die Fähigkeit der Kunst, zu mimen und der Lüge des „scheinbaren Nichts“ Wahrheit zu verleihen, wird ganze Felsbrocken in Konstellationen heben und bewegen, neue Positionen de- und re-camouflieren und die Technologie auf eine ethische Praxis verpflichten, indem sie den Zufall akzeptiert und dann zurückweist. Denn kein zufälliges Ereignis hat jemals die Zivilisation einer Stadt oder ein Ökosystem gänzlich an einem Tag beendet. Kunst kann die Zeit nicht anhalten, aber sie kann sich die Zeit zu eigen machen.

Mark von Schlegell

¹ Karen Barad. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007. Hier: Karen Barad.

Agentieller Realismus. Aus dem Englischen von Jürgen Schröder. Suhrkamp, 2012.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ H. D. (Hilda Doolittle). *A Tribute to Freud*. *New Directions*, 1984

⁵ Frances Scholz, Interview mit Haris Giannouras, 2023.

⁶ Aus dem Gedicht „Cascade Experiment“, von Alice Fulton zitiert von Karen Barad in *Meeting the Universe Halfway*. Duke University Press, 2007.