

## PROJIZIERTE ZEIT

Wer der Installation *Our Elements* von Adriane Wachholz nicht in Rahmen einer Kunstausstellung begegnet, würde sie wohl in einem naturkundlichen Museum oder in einem wissenschaftlichen Laboratorium verorten. Doch bei einem näheren Blick auf die Präparategläser, die auf den vier Ebenen eines schlichten, nüchtern-modernen Metallregals stehen, fällt sogleich ihr ungewöhnlicher Inhalt auf. Die „Präparate“, die in ihnen aufbewahrt werden, sind sechzehn Zeichnungen der Künstlerin, deren Präsentationsweise bei keiner Rahmenhandlung der Welt so im Angebot sein dürfte.

Die vier Regalebene sind den vier Elementen zugeordnet, die in der um 500 v. Chr. durch den griechischen Naturphilosophen Empedokles ausgearbeiteten Elementenlehre unterschieden werden, die davon ausgeht, das alles organische und anorganische Leben auf der Erde auf ihnen basiert. So finden wir oben die LUFT, darunter die ERDE, dann das WASSER und unten das FEUER. Die Motive der Zeichnungen sind Bilder oder Ausschnitte von Bildern aus der (mit einer Ausnahme) europäischen Kunstgeschichte, vom Mittelalter bis heute. So stehen nicht nur Werke aus ganz verschiedenen Epochen einander gegenüber, sondern auch Ergebnisse direkter Naturbeobachtung neben Darstellungen, die eher als Vorstellungsbilder zu bezeichnen wären.

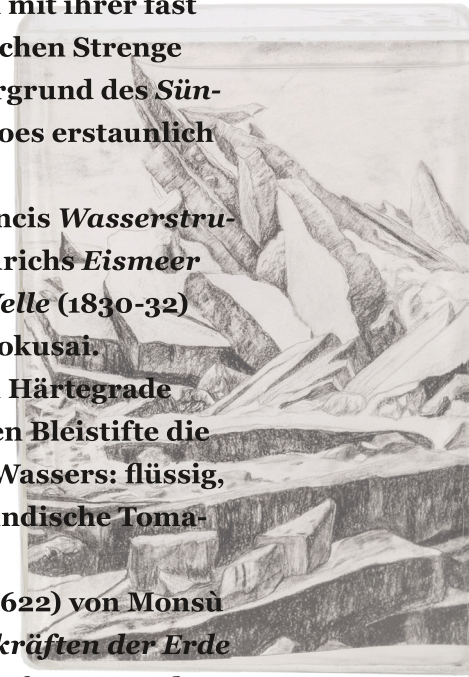
Der „Leserichtung“ entsprechend fangen wir oben bei der LUFT an, die sich am schwersten bildnerisch darstellen lässt. So wird die LUFT weitgehend durch das Wolkenmotiv repräsentiert: durch eine 1821 entstandene *Wolkenstudie* des für seine differenzierte Wiedergabe von Wetterphänomenen berühmten Malers John Constable oder durch digital animierten *Super Mario*

*Clouds*, die Cory Arcangel 2002 aus dem Nintendospiele Super Mario Brothers sozusagen freigestellt hat. Auf der ERDE wachsen die unterschiedlichsten Pflanzen, wobei die *Rose* (1993) von Isa Genzken mit ihrer fast schematisch wirkenden, kompositorischen Strenge dem über 500 Jahre älteren Bildhintergrund des *Sündenfalls* (1440-77) von Hugo van der Goes erstaunlich ähnlich sieht.

Beim WASSER stehen Leonardo da Vincis *Wasserstrudel* (1517-18) neben Caspar David Friedrichs *Eismeer* (1823-24) und dem berühmten, eine *Welle* (1830-32) zeigenden Holzschnitt des Japaners Hokusai. Dabei evozieren die unterschiedlichen Härtegrade der von Adriane Wachholz verwendeten Bleistifte die verschiedenen Aggregatzustände des Wassers: flüssig, fest, gasförmig (Witzbolde fügen holländische Tomaten als vierten hinzu).

Das FEUER führt bei der *Unterwelt* (1622) von Monsù Desiderio und bei Fritz Winters *Triebkräften der Erde* (1944) in die Hitze hinein, die in der Tiefe unsers Planeten herrschen dürfte.

Die verschiedenen Vorlagen erfahren durch die zeichnerische Wiedergabe eine gewisse Angleichung, vergleichbar mit der Reproduktion von Kunstwerken durch Nachstiche, wie sie vor der Erfindung der Fotografie üblich war. Wie dort verzichtet Adriane Wachholz auf die Farbe, und ohne ein Wissen über die verwendete Vorlage ist ihre Materialität manchmal kaum identifizierbar. Wer die Videoinstallation *Jeder Engel ist schrecklich* (1992) von Marie-Jo Lafontaine nicht kennt, wird bei der Zeichnung kaum darauf kommen, dass es sich um eine monumentale skulpturale Rundform handelt, in die Monitore eingelassen sind. Hier bringt die „Nachzeichnung“ nicht nur das Material, sondern auch das körperliche Volumen des Vorbilds



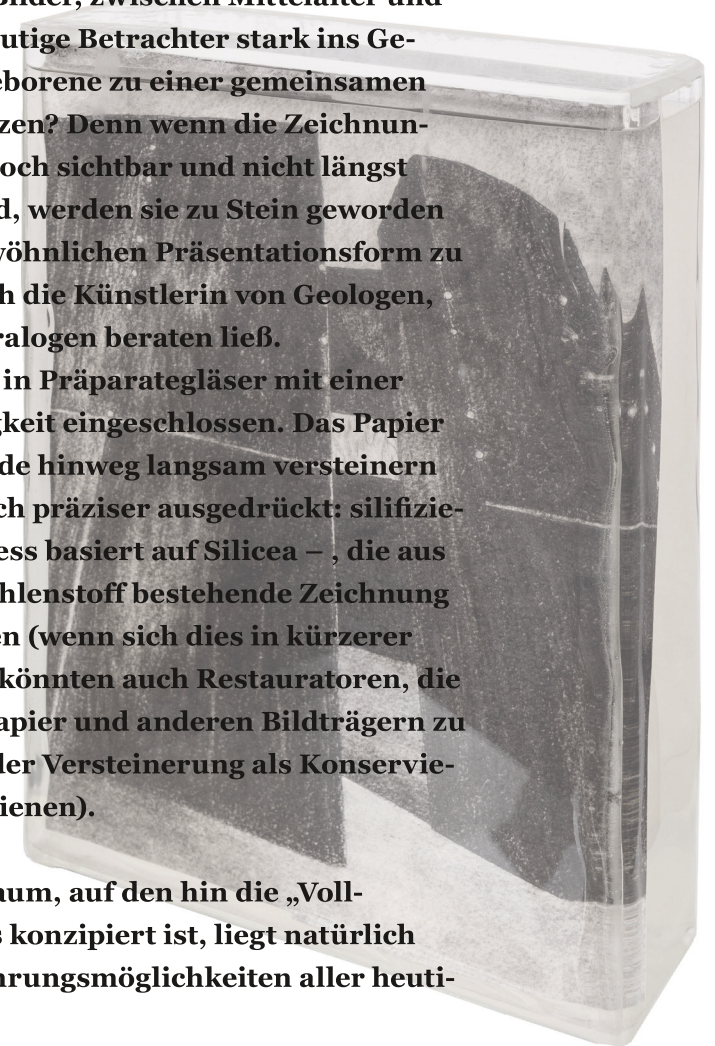
gleichsam zum Verschwinden.

Aber was werden Menschen, die die Zeichnungen in Tausenden von Jahren sehen, ihnen noch entnehmen? Werden sie die Motive wiedererkennen, etwa Hokusais Woge? Wird diese dann immer noch ein beliebtes Wohnzimmerbild oder als Emoji verbreitet sein? Und wie wird sich der unterschiedliche Entstehungszeitpunkt der gewählten Bilder, zwischen Mittelalter und Gegenwart, der für heutige Betrachter stark ins Gewicht fällt, für Nachgeborene zu einer gemeinsamen „Steinzeit“ verschmelzen? Denn wenn die Zeichnungen dann überhaupt noch sichtbar und nicht längst zu Staub zerfallen sind, werden sie zu Stein geworden sein. Dies ihrer ungewöhnlichen Präsentationsform zu verdanken, für die sich die Künstlerin von Geologen, Chemikern und Mineralogen beraten ließ.

Die Zeichnungen sind in Präparategläser mit einer mineralischen Flüssigkeit eingeschlossen. Das Papier wird über Jahrtausende hinweg langsam versteinern – oder wissenschaftlich präziser ausgedrückt: silifizieren, denn dieser Prozess basiert auf Silicea – , die aus Graphit und damit Kohlenstoff bestehende Zeichnung jedoch erhalten bleiben (wenn sich dies in kürzerer Zeit realisieren ließe, könnten auch Restauratoren, die mit dem Zerfall von Papier und anderen Bildträgern zu kämpfen haben, sich der Versteinerung als Konservierungsmöglichkeit bedienen).

Der geologische Zeitraum, auf den hin die „Vollendung“ ihres Werkes konzipiert ist, liegt natürlich weit jenseits der Erfahrungsmöglichkeiten aller heutigen Betrachter.

Die Prozesse, die hier stattfinden, vollziehen sich so langsam, dass die Lebenszeit keines Betrachters zu





irgendeiner Zeit ausreichen dürfte, entscheidende Veränderungen zu erkennen. Im Unterschied zu dargestellter oder filmisch ablaufender Bewegung handelt es sich um eine gedachte Bewegung auf einer projizierten Zeitachse.

„Projizierte“ Zeiträume finden sich in der jüngeren Kunstgeschichte des Öfteren. So betrachtete Robert Smithson um 1970 die Ruinen der Schwerindustrie in seiner Heimatstadt Passaic in New Jersey wie Relikte aus prähistorischer Zeit. Bogomir Ecker installierte 1996 in der Hamburger Kunsthalle eine Tropfsteinmaschine, die als 500 Jahre andauerndes Werk konzipiert ist und im Jahre 2496 einen etwa fünf cm großen Stalagmiten erwarten lässt.

Auf einen doppelt so großen Zeitraum ist David Claerbouts seit 2016 laufende Installation *Olympia* angelegt. Eine digitale Simulation des Berliner Olympiastadions ist so programmiert, dass sie über 1000 Jahre hinweg langsam verfällt – natürlich eine Anspielung auf das „tausendjährige Reich“, in dem das Stadion errichtet wurde und das nur von 1933 bis 1945 dauerte.

*Our Elements* lässt sich dieser meines Wissens noch nicht zusammenfassend benannten „Richtung“ in der heutigen Kunst zuordnen, in der verschiedene Zeiten gleichsam ineinander geblendet werden und ein Zeitraum anvisiert ist, der die Lebenszeit des Künstlers/der Künstlerin und aller heutiger Rezipienten bei weitem übersteigt.

Der – durch Albert Speers Theorie des Ruinenwertes ein wenig diskreditierten – Idee, sich einen zukünftigen, ruinösen Zustand der eigenen Schöpfungen vorzustellen, wird ein dem direkt Sichtbaren entzogener, unerreichbarer Zustand als „Ziel“ gesetzt.

Man könnte auch Parallelen sehen zu „klassischen“

Projekten der Konzeptkunst, etwa zu Douglas Hueblers *Variable Piece No. 70*, in dem er 1971 das uneinholbare Vorhaben formulierte, jeden lebenden Menschen zu fotografieren.

Doch die „projizierte Zeit“ dreht das Vorgehen klassischer Konzeptkunst auch um. Der Weg geht hier nicht von einer „unsichtbaren“ Idee zu einer mehr oder weniger sichtbaren Materialisierung. Eher wird in das vorhandene Material gleichsam eine Idee hineinprojiziert, deren Realisation jenseits unserer physischen Existenz liegt. Dies macht *Our Elements* auch mit dem bewusst so gewählten Titel deutlich. Denn die Elemente, aus denen wir körperlich, physisch, bestehen, lassen uns nur eine begrenzte Lebensdauer zu. Wenn etwa das Wasser, aus dem wir größtenteils bestehen, aus dem Körper entwichen ist, wenn unsere Knochen versteinern oder zu Staub zerfallen, werden wir es selbst nicht mehr erleben können – wie uns auch die Überprüfung der Prognose nicht möglich sein wird, ob die Zeichnungen von Adriane Wachholz auch dann immer noch sichtbar sind, wenn das sie tragende Papier zu Stein geworden ist.



LUDWIG  
SEYFARTH





# PROJECTED TIME

In encountering Adriane Wachholz's installation *Our Elements* outside its contemporary art exhibition context, one might expect to find it in a museum of natural science, or even in a laboratory. However, on closer inspection of the specimen glasses that sit on four levels of a simple, fashionably austere metal shelf, the unusual contents attract our attention: we discover that the 16 specimens are not extracted from the natural world, but are instead drawings, whose peculiar form of display is not on offer in any frame shop in the world.

The four levels in the display refer to the four elements that, in around 500 BC, the natural philosopher, Empedokles, proposed that all organic and inorganic life on earth was based on. We therefore find AIR on the highest shelf, with EARTH directly beneath it, then WATER, and FIRE on the lowest level. The motifs on the drawings are, in the main, images or parts of images from European art history, from the Middle Ages to the present. Not only are works from completely different epochs encountering each other, but also works that are made from the direct observation of nature are placed alongside images drawn from the imagination. In accordance with the direction of reading, we start on top with AIR, the most difficult element to be depicted, and work our way down:

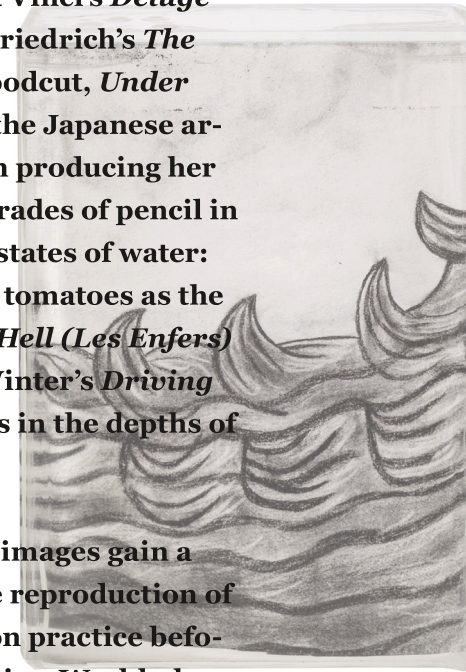
In *Our Elements*, AIR is represented by cloud motifs. One example is an 1821 sketch of *Clouds* by the painter John Constable, who is renowned for his sophisticated representation of weather phenomena, and another is the digital animation, *Super Mario Clouds* (2002), in which Cory Arcangel extracted the clouds from the background of the Nintendo game, *Super Mario Brothers*. On EARTH, different plants are growing. The *Rose* (1993) by Isa Genzken is so compositionally strict

as to seem schematic, looking astonishingly similar to the background image of Hugo van der Goes' *The Fall of Man* (1440-77), which is five centuries older.

In WATER, we find one of Leonardo da Vinci's *Deluge* (1517-18) sitting next to Caspar David Friedrich's *The Sea of Ice* (1823-24) and the famous woodcut, *Under the Wave off Kanagawa* (1830-32), by the Japanese artist, Hokusai, depicting a huge wave. In producing her pictures, Wachholz utilises different grades of pencil in order to evoke the different aggregate states of water: liquid, solid, gas (banterers add Dutch tomatoes as the fourth). FIRE leads us into the heat of *Hell (Les Enfers)* (1622) by Monsù Desiderio and Fritz Winter's *Driving Forces of the Earth* (1944), which exists in the depths of our planet.

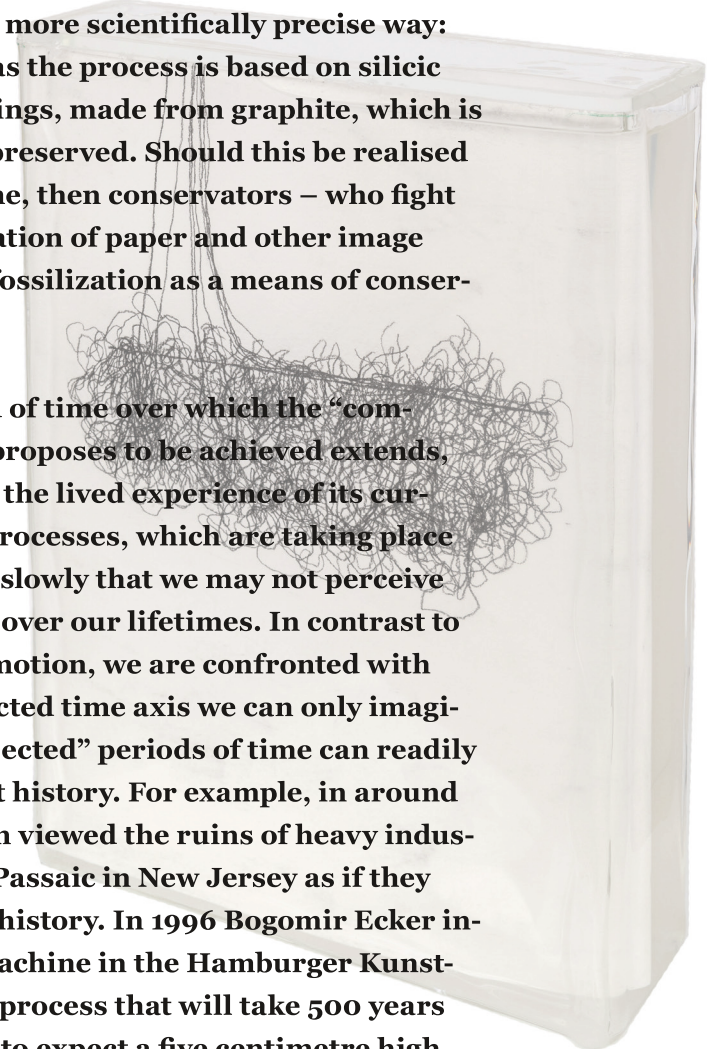
By reproducing them as drawings, the images gain a kind of equivalence, comparable to the reproduction of artworks through engraving, a common practice before the invention of photography. Likewise, Wachholz refrains from using colour, and without knowledge of the template she worked from, the materiality of the original is sometimes hard to ascertain, as is its physical volume: if you have not seen the video installation *Jeder Engel ist schrecklich* (1992) by Marie-Jo Lafontaine, you cannot comprehend the monumental sculptural form in which the screens are set by looking at Wachholz's drawing.

What might humans looking at the drawings in a thousand years see in them? Will they recognize motifs such as Hokusai's wave? Will the wave still be a popular living-room poster or a commonly used emoji? And will the different times of the images' origins, between the Middle Ages and the early 21st Century, still be discer-



nibly separate, or will they agglomerate into a common “stone age”? For if the drawings have not turned into dust, they will have turned into stone, a fact due to their unusual form of display, which the artist discussed with geologists, chemical scientists and mineralogists. The drawings are enclosed in specimen glasses together with a mineral liquid, which, over the course of thousands of years, will cause the paper to turn into stone. Expressed in a more scientifically precise way: it is going to silicify (as the process is based on silicic acid), while the drawings, made from graphite, which is carbon, will remain preserved. Should this be realised in a shorter timeframe, then conservators – who fight against the disintegration of paper and other image carriers – could use fossilization as a means of conservation.

The geological period of time over which the “completion” of her work proposes to be achieved extends, of course, far beyond the lived experience of its current observers. The processes, which are taking place before us, develop so slowly that we may not perceive even minute changes over our lifetimes. In contrast to performed or filmic motion, we are confronted with movement on a projected time axis we can only imagine. Comparable “projected” periods of time can readily be found in recent art history. For example, in around 1970 Robert Smithson viewed the ruins of heavy industry in his hometown Passaic in New Jersey as if they were relicts from prehistory. In 1996 Bogomir Ecker installed a dripstone machine in the Hamburger Kunsthalle, which enacts a process that will take 500 years to complete: we hope to expect a five centimetre high stalagmite in 2696. David Claerbout's *Olympia*, which has been running since 2016, will take twice as long as





Ecker's to conclude. A digital simulation of the Berlin Olympic Stadium is programmed such that it slowly disintegrates over a thousand years, a reference to the "tausendjährige Reich", during which the stadium was built, but which only lasted from 1933 to 1945.

*Our Elements* can be ascribed to this, to my knowledge, unnamed "movement" in contemporary art, in which different periods of time coexist within the same space, and in which a work remains in-process way beyond its creator's (and audience's) lifetime. The idea, though somewhat discredited by Albert Speer's theory of Ruin Value, in which we imagine a future ruinous state of our own creations, envisages an unreachable state eluding direct experience. Parallels can also be drawn to "classic" conceptual projects like Douglas Huebler's *Variable Piece No.70* (1971) for which he proposed the impossible task of photographing every living human being.

However, the idea of "projected" time in the aforementioned contemporary projects, turns the procedure of classic conceptual art upside down. The contemporary works are not presented as an idea that seeks to materialise; rather, the existing material doubles as a projection, as something that will continue to evolve long after we've gone. *Our Elements* enacts this proposition, and also emphasizes it through its title – the elements that constitute our physical existence make only a limited lifetime possible. When, for example, the water from which our bodies mostly consist is draining away, when our bones petrify or turn into dust, we won't be experiencing this process, and nor will it be possible for us to ever know whether the drawings by Wachholz are visible when the carrier paper has turned into stone.



**SEYFARTH**  
**LUDWIG**

