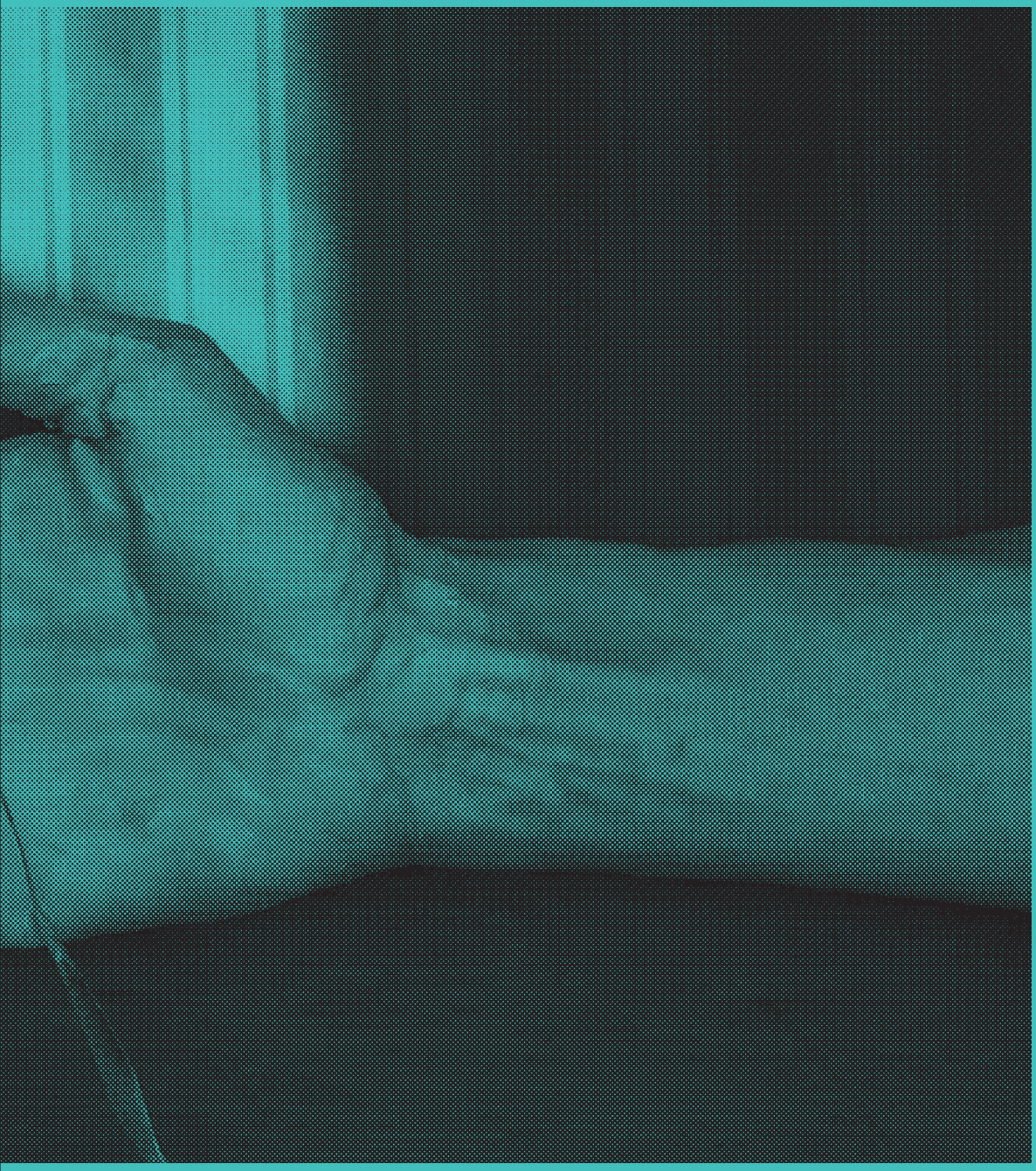
Judith Albert



Kunstmuseum
Solothurn

Verlag für
moderne Kunst

Judith
Albert

Judith Albert

Herausgegeben vom	Edited by		Texte von	Texts by
Kunstmuseum Solothurn		Christoph Vögele	5	103
		Isabel Zürcher	15	113

Verlag für moderne Kunst

Verortung und Verkörperung. Judith Alberts Schaffen zwischen Aneignung und Erfindung

Christoph Vögele

Neue Wunder

Im Traumorient
vieltausend Nächte
verbringen

Mit Menschen und Dingen
Freundschaft schliessen

Neue Verse
und Wunder
erfinden

Rose Ausländer [1]

1 Rose Ausländer, *Treffpunkt der Winde*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1991, S. 26.

Judith Alberts Schaffen weist offensichtliche Realitätsbezüge auf – zu Szenen des Alltags, zur Kunstgeschichte, zu Traditionen und Orten ihrer Herkunft – und überrascht zugleich mit fast märchenhaften Bildern, welche die Künstlerin aus einer inneren Welt des Wunderbaren hervorbringt. Die Verbindung von Verortung und bildhafter Erfindung zeigt sich schon in *Livingroom*, 1998,[A] einer der frühesten Video-Arbeiten. Sie entstand kurz nach der Ausbildung an der Zürcher Hochschule für Gestaltung und Kunst und wurde noch im gleichen Jahr in der Ausstellung *Freie Sicht aufs Mittelmeer* im Kunsthaus Zürich und in der Schirn Kunsthalle Frankfurt präsentiert. Im Video ist die Künstlerin selbst zu sehen, beim Einrichten einer Bleibe auf dem Grund eines gefüllten Schwimmbeckens. Mit dem Auftrieb des Wassers kämpfend, breitet sie eine gestrickte Decke auf dem Boden des Bassins aus, legt einige Kopfkissen dazu, hüllt sich in ein leuchtend

A Judith Albert, *Livingroom*, 1998, 8', Farbe, Ton

gelbes Tuch und bettet sich bäuchlings auf ihre Liege. Erscheint die Handlung des Bettens alltäglich, macht sie der Ort surreal, ja hilflos. Dem längeren Verbleib widerspricht nicht nur der Auftrieb, der jegliche Ruhe stört, sondern auch die menschliche Atmung. Das Mensch-Sein und dessen Grenzen werden in Judith Alberts Schaffen von allen Seiten beleuchtet. Mit den sinnlichen Erscheinungen, mit denen Judith Albert seit jeher als Meisterin der Farbe bezaubert, geht ein tiefer Ernst einher, aus dem existenzielle Wünsche und Sehnsüchte zum Thema werden. Die Unmöglichkeit, sich unter Wasser eine Wohnung einzurichten, erinnert an die schwierige Suche nach einem Daheim, zumal für «Getriebene». Der Blick richtet sich denn auch zusehends zur hellen Wasseroberfläche, welche die bunte Szene spiegelt, hinauf zu Licht und Luft, wo Menschen in «ihrem Element» wären.

Die in vielen Werken spürbare Verbindung von Alltag und Wunderbarem fasziniert. Die Nähe zu bekannten Motiven (der Kunstgeschichte) und alltäglichen Handlungen bietet Halt, weckt Vertrauen, sich auch auf Unerwartetes einzulassen. In mancher Hinsicht wirft Judith Albert ihre Anker nur, um daran ihre Vorstellungen umso weiter treiben zu lassen. Als eindringliches Beispiel kann ihre Aneignung eines Gemäldes von Félix Vallotton (1865–1925) genannt werden: In der filmischen Umsetzung seines Aktbildes *Nu à l'écharpe verte*, 1914 ersetzt sie nicht nur das um Unterkörper und Schulter drapierte grüne Tuch mit einem orangefarbenen, sondern legt dem Modell (sich selber) auch eine riesige, violette Krake auf die Lende. Ihr Videofilm *Nu à l'écharpe orange (d'après Vallotton)*, 2009 (S. 58/59), der in seiner scheinbaren Regungslosigkeit wie ein Bild wirkt und als solches wahrgenommen wird, lässt die tierische Ergänzung erst auf den zweiten Blick gewahr werden. Was eben noch als textiles Ornament erschien, wird nun als lebendiges Tier erkannt, das sich auf dem atmenden Frauenkörper bewegt. Die Sinnlichkeit des Fleischlichen gewinnt mit der Stille und Langsamkeit der Darstellung an Verführungskraft. Judith Albert findet, erfindet für Vallottons seltsame Verbindung von Kühle und Erotik – trotz der surreal verfremdenden Ergänzung – eine tiefgründig präzise Entsprechung.

Ebenso meisterhaft gelingt dies im Video *Peperoni (d'après Vallotton)*, 2009 (S. 97–100), das von Vallottons Stillleben *Poivrons rouges*, 1915 in der Sammlung des Kunstmuseums Solothurn ausgeht. Wiederum zeichnet sich die Arbeit durch ihre Langsamkeit und den nachvollziehbaren Wandlungsprozess aus, die das Publikum zum geduldigen Zuschauen motivieren. Nachdem die Künstlerin Vallottons Stillleben auf einem weissen Tisch mit echten Peperoni und einem alten Messer dreidimensional nachgebildet hat, stellt sie ihn in den rieselnden (Theater-)Schnee. Umformung und Einebnung sind nun Zeit und Zufall überlassen. Nach 16 Videominuten sind Gemüse und Messer unter der Schneedecke verschwunden, und die farbig dreidimensionalen Tat-Sachen lösen sich auf dem Videobild allmählich zur weissen Fläche auf. Die Langsamkeit solchen «Auslöschens» kann als Antwort auf die Langsamkeit des Wachsens genommen werden, welche die Natur und ihre Gaben ausmacht. So verbinden sich in Judith Alberts Videofilm – wie in ihrem nachdenklichen Schaffen an sich – die Pole von Leben und Vergänglichkeit, von Natur und Kunst, von Realität und Illusion.

Identität und Aneignung

Aneignung macht Fremdes zum Eigenen. Das damit verbundene Auswählen ist ein bewusster, zumeist durch Wertschätzung bestimmter Akt, bei dem der fremde Gegenstand geistig und emotional durchdrungen und integriert, zu eigen gemacht wird. Im sichtbaren Zitat begegnen sich der Respekt gegenüber den Leistungen anderer und das eigene Potenzial zu deren Verwandlung. Wer zitierend wiederholt, holt etwas wieder, um auf der Grundlage des Bestehenden Neues zu schaffen. Die damit einhergehende Verbindung von Vorbild und Bild schafft eine Brücke zwischen unterschiedlichen Zeiten. Künstlerische Aneignung, die unter dem Begriff der Appropriation Art derzeit wieder öfter diskutiert wird,[2] meint darum kein simples Nachmachen, sondern ermöglicht ein Nachdenken über Zeit an sich: Der Prozess der Aneignung ist eine Form der Vergegenwärtigung. Mit der Frage der Verortung ist darum nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Verwurzelung angesprochen. Solch doppelte Verortung definiert menschliche Existenz.

Wenn Judith Albert in ihren eigenen Videos auftritt und darin quasi die Rolle einer Performerin übernimmt, ist damit gleichwohl nicht eine Suche nach individueller Identität gemeint. Auch hier gilt: Der Anker, den Judith Albert im eigenen Körper findet, wird nur darum geworfen, um mit dem treibenden Medium des Filmes den allgemeinen Strom des Lebens sichtbar zu machen. Judith Albert agiert als Stellvertreterin. Darum lässt sie uns auch so vertrauensvoll über ihre Schultern schauen, auf ihre Hände und Beine. Ist der Körper zumeist in emsiger Bewegung, stellt sich zuweilen auch Stille ein, in der allein sein Atmen für leise Bewegungen sorgt. Die als Grundtempo auftretende Langsamkeit ermöglicht zuweilen ein fast meditatives Schauen. Für *Nude*, 2005 (S. 34–39) hat sich die Künstlerin nackt auf einen Tisch gesetzt. Die Rückenansicht gibt nur den Torso preis; der gesenkte Kopf bleibt unsichtbar. Der geschwungene Oberkörper wird gleichsam zur Leinwand, auf der das Licht veränderliche Bilder malt und mit den wechselnden Schatten daran erinnert, dass Tag wie Leben bewegt und endlich sind. Die Verbindung von Akt und Tisch erinnert unerwartet an ein Stillleben. Der Körper wird zu einem lebendigen Objekt; der deutsche Gattungsbegriff bewahrheitet sich: stilles Leben (statt – wie im Französischen – «nature morte»).

Rückenfiguren finden sich verschiedentlich in Judith Alberts Schaffen. Nur wenige aber erinnern so direkt an die Bilder des deutschen Romantikers Caspar David Friedrich (1774–1840) wie die für das Zentrum für Gegenwartskunst Nairs geschaffene Video-Installation *Stream*, 2016,[B] in der sich die Künstlerin als Silhouette vor einem stetig sich wandelnden, elektronisch erzeugten Zufalls-Bild abhebt. Die raumfüllende Projektion, die den Besucher in sich aufzunehmen scheint, suggeriert einen dunklen, höhlenartigen Raum mit einem breiten Ausblick in eine lichte Welt. Trotz der offensichtlichen Künstlichkeit und Geometrie des Farbenstroms nehmen wir ihn bereitwillig und dankbar als «Landschaft» an.

2 Vgl. Viola Vahrson, «Von Übergriffen und Aneignungen», in: *Das doppelte Bild, Aspekte zeitgenössischer Malerei*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Solothurn, Düsseldorf: Richter/Fey, 2013, S. 23–30.

Judith Albert unternimmt viel, ihr Publikum hinter die Kulissen ihres Tuns blicken zu lassen. Dies gilt auch für die inhaltlich eng mit *Stream* verwandte Video-Miniatur *Through the eye of the hand*, 2010,[C] in der die zum «Auge» geformte Hand der Künstlerin den höhlenartigen Vordergrund für den Blick in die Weite bildet. Was im Kulturzentrum Nairs in menschlichen Dimensionen, installativ, evoziert wurde, funktioniert – dank der Macht unserer Einbildung, dank unserem angeborenen Drang nach Orientierung und Verortung – auch im Kleinen. Auf einem Sockel hat die Künstlerin ihre Papier-Silhouette platziert, der sie mit einem blossen Bogen Papier eine Projektionsfläche gegenüberstellt. Darauf werden filmische Bilder des Meeres sichtbar, das sich als rauschende Weite ausbreitet. Dank der Projektion zeichnen sich die Schattenwürfe der Scherenschnitte als menschliche «Figuren» auf dem Film ab, ganz so, als stünden diese selbst in der Natur. Ihr stummes Staunen antwortet den anhaltenden Klängen des (ewigen) Meeres. Die Suggestionskraft des leuchtenden Bildes ist dermassen gross, dass selbst die offensichtliche Entzauberung der Erscheinung, die sich bereits durch die modellhafte Verrückung des Massstabes ankündigt, dem Zauber des schönen Bildes nichts anhaben kann. Gerade die in der Kunstgeschichte so häufig gewählte Rückenfigur motiviert das Publikum, sich hinter diese zu stellen, um – über alle Ebenen der Realität hinweg – die «Welt» gemeinsam zu betrachten. Damit kommt es auch bei ihm zu einer Aneignung, durch die das fremde Bild zum eigenen wird. Es gilt allein, die Spannung auszuhalten, die sich zwischen «falsch» und «echt» einstellt. Das Spiel mit der menschlichen Sehnsucht trifft im Zeitalter der elektronischen Verführung und der «fake news» einen zentralen Nerv heutigen Wahrnehmens.

B Judith Albert, *Stream*, 2016, 11′, Farbe, Ton

C Judith Albert, *Through the eye of the hand*, 2010, 15′, Farbe, Ton

Diese Verunsicherung macht Judith Albert mit ihren Werken zwischen Realität und Erscheinung zum Thema. Es erstaunt darum nicht, dass ihre Auseinandersetzung mit Fragen der menschlichen Existenz eng mit Fragen nach dem Bild an sich verknüpft ist. Dabei bleibt es nicht beim kunstimmanenten Diskurs über das eigene Geschäft der Bilderzeugung, so klug und raffiniert dieser auch in Judith Alberts Schaffen geführt wird. Noch wichtiger ist die Glaubhaftigkeit von Bildern, ja, das grundsätzliche Vertrauen in Bilder: Was sehen wir in Bildern; was wollen und können wir in ihnen lesen? Wie bildet sich Erinnerung? Teilt sich das Geistige im Bild mit? Fallen uns Bilder zu? Können wir unseren Einbildungen vertrauen? Können wir in Bildern Halt und Trost finden?

Judith Albert sucht ihre Verortung in Bildern. Ihre Videos streben nach einer poetischen Verdichtung von Orten und Erinnerungen. Sprechend ist hierfür ein seit 2004 laufendes Langzeit-Projekt unter dem sinnigen Titel *Orte an denen ich glücklich war* (S. 28/29). Die Verortung erfolgt sowohl lokal wie zeitlich. Gezeigt werden bestimmte Orte zu bestimmten Zeiten, an denen die Künstlerin glücklich war. Und dem faustischen Wunsch folgend, dem Augenblick Dauer zu verleihen («Verweile doch! Du bist so schön»), filmt sie sich sogleich an Ort und Stelle ihres Glücks, um es festzuhalten. Ihre Videos aber unterscheiden sich deutlich von den landläufigen, täglich ins Netz gestellten Urlaubsfilmen strahlender Menschen vor wechselnden Urlaubskulissen. Zwar finden sich auch unter Judith Alberts Orten des Glücks zuweilen südliche Reisedestinationen, doch ebenso oft auch gewöhnliche Wohn-, Atelier- und Schlafräume. Auffallend ist vor allem die Tatsache, dass die Künstlerin bei diesen Zeugnissen des persönlichen und privaten Glücks weniger von ihrem Körper zeigt als sonst. Allein ein Arm – hier ein linker, dort ein rechter – wird sichtbar, der andere bedient die laufende Kamera. Bei der Präsentation der Filme werden jeweils zwei Orte zusammenmontiert, sodass sich aus der Kombination von linkem und rechtem Arm eine Vorstellung des ganzen Körpers ergibt. Mit solcher Zweiheit suggeriert sie nicht nur die Symmetrie des menschlichen Körperbaus, sondern auch die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. In der Erinnerung verbinden sich die kurzen Glücksgefühle zum bleibenden Bild. Aus Moment wird Dauer. Judith Alberts fortlaufender Rück-Grat zum Thema eigenen Glücks und eigener Dankbarkeit kann als Geschenk zur Aneignung verstanden werden. Denn das Publikum mag sich vor diesen Momentaufnahmen in den Körper der Künstlerin versetzen, um sich an eigenes Glück zu erinnern. Gerade mit dem Angebot solch aneignender «Verkörperung» kann auch in bildkritischen Zeiten neuer, individueller Sinn gefunden werden.

Bild und Körper

Das Motiv des eigenen Körpers ist in Judith Alberts Schaffen eng mit dem Motiv des Bildes (im Bild) verbunden. In vielen Arbeiten unternimmt die Künstlerin den Versuch, Körper und Bild, Wirklichkeit und Vorstellung miteinander zu vereinen. Die häufige Verzahnung der Realitätsebenen und Dimensionen geht vom grundsätzlichen Gegensatz zwischen dreidimensionalem Körper und zweidimensionalem Bild aus. Mit dem Medium des Filmes wählt Judith Albert eine zweidimensionale Kunstform, die Dreidimensionales täuschend echt zeigen kann und daher oft als besonders wirklichkeitsnah angenommen wird. Im Video *La Noire et la Blanche (d'après Vallotton)*, 2014 (S. 60–62), in dem sie sich auf Félix Vallottons beinahe gleichnamiges Gemälde *La Blanche et la Noire* von 1913 bezieht, wird das Bild sowohl als zweidimensionale Realität wie als Vorstellung thematisiert. Erneut darf das Publikum der Künstlerin über die Schulter schauen. Mit einer Schere schneidet sie die beiden Bildfiguren einer weissen und einer schwarzen Frau aus einem Bogen Papier. Dabei handelt es sich um eine stark verkleinerte Farbkopie des betreffenden Werkes. Dabei fällt jedoch auf, dass der im Original grünliche Hintergrund durch einen leuchtend blauen ersetzt wurde. Die monochrome Fläche, vor der sich Vallottons Figuren abheben, ist auch in Judith Alberts Video von Belang. Ihre Handlungen erfolgen in einem schwarzen Studio-Raum, der die vor unseren Augen allmählich aus dem Blatt sich lösenden Scherenschnitte fast plastisch erscheinen lässt. Damit werden aus den gemalten zweidimensionalen Körpern täuschend echte. Und die Schere wirkt wie ein gefährliches Gerät, das die Figuren leicht «verletzen» könnte. Solche Fantasien sind der Einfühlung geschuldet, die der Betrachter selbst den Bildgegenständen, zumal menschlichen, nackten Figuren, entgegenbringt. Es sind «innere» Bilder,

Wunschbilder des Begehrens und der Sehnsucht, die blosse Papierkopien gemalter Bilder in den Augen des Publikums «lebendig» und wahr werden lassen.

Die alltäglichste Form der Verbindung von Körper und Bild zeigt sich im Spiegelbild, das bei Judith Albert verschiedentlich auftritt, am offensichtlichsten bei *Haare*, 2009.D Wie immer hat die Künstlerin für die Realisation ihres Filmes eine fest installierte Kamera verwendet. «Sie ist gleichzeitig Subjekt und Objekt, handelnde Person und Abbild.»[3] In den gefilmten Handlungen wird tatsächliche Lebenszeit der Künstlerin durch das Objektiv der Kamera «objektiv» festgehalten. Damit ist aber selten ein dokumentarischer Anspruch verbunden, vielmehr sind die gezeigten Abläufe bis ins Detail geplant und inszeniert. Das Bild als Sinnbild bleibt für Judith Albert zentral, dies gilt in besonderem Masse für das rund dreiminütigen Video *Haare*, das sich mit seiner metaphorischen Schlagkraft sogleich einprägt: Die Künstlerin hängt im wahrsten Sinne des Wortes an ihrem Spiegelbild. Mit Klebestreifen fixiert sie kontinuierlich einzelne Haarsträhnen an den Spiegel und verliert damit zusehends an Bewegungsraum. Je näher sie mit ihrer «Fesselung» an den Spiegel herantritt, desto enger wird auch ihr Blickfeld. Nur Freiraum erlaubt auch freie Sicht (und freies Denken). Der Film zeigt in einem eindrucksvollen Prozess der Verengung und Ankettung das Elend narzisstischen Selbstbezugs. Auch hier, wo sich Judith Albert wie selten als Individuum zeigt, agiert sie in der Rolle einer Stellvertreterin. Die scheinbar persönlichen Bilder wollen als universale Metapher gelesen werden. Die räumliche Nähe und der langsame Fluss der einfachen Handlungen ermöglichen dem Publikum Einfühlung und eigene Verkörperung: Wie würde es sich anfühlen, wenn wir Judith Alberts Exerzitium nachspielten? Schon mit dem Aushalten der unangenehmen Bilder der sich am Spiegel abmühenden Akteurin aber mögen wir genug erfahren haben.

Die emotionalen und existenziellen Inhalte finden in einer sachlichen und schlichten Bildsprache ihren Ausdruck; darin gleicht die Künstlerin ihrem Vorbild Félix Vallotton. «Judith Albert liebt zwar, wie sie sagt, das Pathetische und setzt doch alles daran, es in ihren Arbeiten zu vermeiden. Umso wichtiger ist die Präzision, [...] die Genauigkeit und Treffsicherheit, die jedes Konzept verlangt. Und jede Poesie.»[4] Solch poetische Verdichtung verbindet sich in *Mare mosso*, 2015 (S. 67–71) mit einem ungewöhnlichen Spiel zwischen den Dimensionen, zwischen Bild und Körper, Projektion und Projektionsfläche. Einmal mehr wird als Kulisse das Meer gewählt, als ortloser und darum für alle zugänglicher Ort der Sehnsucht. Die Künstlerin tritt als Strand- und Grenzgängerin auf, wird zur Passantin, die den abgesteckten Raum von links nach rechts durchquert und dabei seltsamen «Hindernissen» begegnet. Diese werden jedoch nur dem Publikum sichtbar, als blickte es aus «göttlicher» Warte auf den schicksalhaften Lauf eines irdischen Lebens. Solche «Zauberei» ist einer geschickten Verbindung von Projektion und Projektionsfläche sowie einer Verdoppelung der Bildebene zu verdanken. Der ursprüngliche Strandfilm ist auf eine papierene Unterlage projiziert, die von unbekannten (wohl der Künstlerin gehörenden)

3 Regine Helbling, «Alltägliches und Besonderes. Einige Elemente in Judith Alberts Bildsprache», in: *Judith Albert, Kein Wasser. Kein Mond*, Nidwaldner Hefte zur Kunst 6, Nidwaldner Museum Stans, 2005, S. 32f.

4 Ebenda, S. 35.

D Judith Albert, *Haare*, 2009, 3'20", Farbe, Ton

Händen zerrissen wird. Die glatte Projektionsfläche beginnt sich dadurch zu rollen, sodass die Wölbungen des Papiers unvermutet dem Wogen des Meeres gleichen und dem zweidimensionalen Bild quasi seine dreidimensionale Wirklichkeit zurückgeben. Trotz den fortgesetzten Eingriffen in den Bildgrund geht die einsame Frauenfigur ihren Weg ungehindert weiter. Im «all over» der Projektion kann sie sich über alle Abgründe hinwegsetzen. Bedeutet Glück, die Mächte des Schicksals nicht zu kennen? Mit der Verdoppelung derselben Akteurin, die sowohl als Passantin wie als Bild-Zerstörerin auftritt, bleibt solche Hoffnung fraglich. Auch das Publikum, das sich erneut auf den schönen Schein des romantischen Bildes einlässt, weiss letztlich durchaus von den Abgründen und Trugbildern der Wirklichkeit. Solche Dissonanzen und Irritationen drücken sich auch in der Tonspur des Videos aus: Die ruhigen, regelmässigen Klänge des wogenden Meeres werden überlagert vom unangenehmen und unberechenbaren Geräusch des reissenden Papiers.

5 Ulrich Loock, «Fokus – Videos von Judith Albert», in: *Obwaldner Künstlerhefte 2001/2*, S. 8.

6 Das Lied erschien erstmals 1640 in Innsbruck, in einem Heft mit vier Marienliedern. Es ist im Stammteil des katholischen Gesangsbuchs *Gotteslob* unter der Nummer 534 abgedruckt.

Bild und Geist

Bereits 2001 hat Ulrich Loock im Zusammenhang mit einem frühen Video aus dem Jahr 2000 vom «Wunderbaren» in Judith Alberts Schaffen gesprochen: «Das *Modell für einen blauen Berg* ist ein Bild für die Assimilation des Unverbundenen, die Herstellung einer Gleichheit von Subjekt und Objekt: Die rot gekleidete Person verhüllt sich mit einem blauen Tuch und wird zum Berg. Der Eintritt des Wunderbaren hat nichts Überraschendes an sich, es geht aus einer Handlung hervor, die so lapidar ist wie die Zeilenfolge eines Haiku.»[5]

Das Wunderbare mit seiner religiösen Ausprägung ist Judith Albert seit Kindertagen vertraut. In einer katholischen Familie aufgewachsen, sind ihr nicht nur entsprechende Sakralbilder, sondern auch Rituale – wie die «heilige Wandlung», die sogenannte Transsubstantiation von Wein in Christi Blut, die sie 2011 zu einer gleichnamigen Videoarbeit inspiriert – vom sonntäglichen Kirchgang ihrer Kindheit bekannt und schaffen einen frühen Bildfundus. Aus solchen Erinnerungen erwuchs wohl auch das Video *Maria breit den Mantel aus*, 2011 (S. 42–44), das sinnigerweise während eines Atelieraufenthaltes im Londoner East End entstand, wo vor allem muslimische Immigranten leben. Der Bildtitel bezieht sich auf ein frühes Kirchenlied, in dem Maria als Schutzmantel-Patronin angerufen wird: «Dein Mantel ist sehr weit und breit, / er deckt die ganze Christenheit, / er deckt die weite, breite Welt, / ist aller Zuflucht und Gezelt.»[6] Die filmischen Bilder zeigen ein blaues Tuch, das sich wie durch ein Wunder unter einer Türritze (des Atelierhauses an der Smithey Street) hindurch – und scheinbar endlos – nach draussen «ergiesst». Mit der gemeinsamen Farbe Blau wird die marianische Symbolik auf das Lebenselement Wasser bezogen, das den Betrachterinnen und Betrachtern des Videos in übertragener Form als langsame, doch stete Kraft entgegenfliesst und sich vor ihren Füssen ausbreitet. Aus dem Schutzmantel, der nur gerade die Christenheit überdacht, wird ein Lebensstrom, aus dem alle schöpfen können. Nicht von ungefähr aber strömt Marias Tuch aus Judiths Ateliertür. Es erinnert an die katho-

lischen Wurzeln der Künstlerin und impliziert in seinem breiten Fliessen doch ihre freundschaftliche Hingabe an die «weite, breite Welt». Auch das scheinbare Wunder des ausfliessenden Tuches ist selbstredend nicht der Wunderkraft Mariens, sondern der blossen technischen Hilfe einer Rückspultaste zu verdanken. In Tat und Wahrheit wurde das Tuch von unsichtbaren Kräften nach innen gezogen; allein im Rücklauf ergibt sich die Illusion eines Ausflusses. Wer mag, kann im Rücklauf zugleich einen Rückgriff verstehen, in eine kindhaft-glückliche Zeit, als das Glauben noch geholfen hat.

Mit ihren bedeutenden Auftragswerken für sakrale Räume hat sich Judith Albert gleichwohl immer wieder mit der tabuisierten «Gretchenfrage» nach dem Glauben auseinandergesetzt, sowohl in katholischen wie protestantischen Kirchen. Ist sie im Zürcher Grossmünster mit ihrer temporären Video-Installation *Prolog*, 2015 (S. 21–27)[7] von der protestantischen Bedeutung des Wortes ausgegangen, um gleichwohl seine «Fleischwerdung» zu verbildlichen, so reflektiert sie mit ihrer Chorraumgestaltung *L'ultima cena*, 2012 (S. 45/46) für die Solothurner Kathedrale[8] die katholische Hinwendung zum Bild. Wenn Judith Albert das berühmte Fresko von Leonardo da Vinci in dreidimensionaler Umsetzung zitiert, bringt sie mit diesem Rückgriff in eine Zeit unversehrten Glaubens die Glaubenskrise heutiger Tage zum Ausdruck. Mit der scheinbaren Wiederholung in Form des Zitats, ist die Illusion eines «Wieder-Holens» ursprünglicher Gläubigkeit angesprochen. Die Schwierigkeit des Glaubens wird letztlich jedoch nicht als aktuelles, sondern generelles Problem gezeigt. Indem die Künstlerin das Tischtuch aus da Vincis *Letztem Abendmahl* für den Solothurner Altar so täuschend echt aus weissem Marmor schlagen liess, dass selbst heutige Kirchgänger prüfend danach fassen, erinnert sie – tröstlich – an einen viel früheren Zweifler, den «ungläubigen Thomas». Was an Judith Alberts Solothurner Chorraumgestaltung aber am meisten beeindruckt und lange nachwirkt, ist der «wahre Schein», den ihr strahlend weisser Marmoraltar in seiner dunklen Umgebung erzeugt. So bleiben Licht und Farbe auch hier die grundlegenden Elemente, die – wie in ihrem Hauptwerk der Projektionen – mit sinnlicher Schönheit berühren und bezaubern.

Mit dem Gespür einer Malerin gelangt Judith Albert in ihrem ganzen Schaffen weit über das blosse Zeigen einer Handlung hinaus. Wie in der Poesie wird nicht erzählt, sondern verdichtet. Dass von ihren Werken eine besondere Faszination ausgeht, hat aber nicht nur mit ihrem wahren Schein, sondern vor allem mit ihrer seltenen Intimität und Innigkeit zu tun. Das Wunderbare wächst bei Judith Albert – trotz ihrer häufigen Beschäftigung mit geistigen Fragen – aus alltäglichem Wahrnehmen, Erfahren und Empfinden und wohl auch aus der Gabe der Freundschaft: «Mit Menschen und Dingen Freundschaft schliessen», heisst eine Zeile aus einem von Judith Alberts Lieblingstexten, dem Gedicht *Neue Wunder* von Rose Ausländer.

7 Vgl. Kirchgemeinde Grossmünster, Zürich (Hrsg.), *Judith Albert, PROLOG* (Kunst in der Krypta, Nr. 3), Begleitpublikation zur gleichnamigen Installation im Grossmünster, 2015.

8 Vgl. Judith Albert, Ueli Brauen, Gery Hofer und Doris Wälchli, «L'ultima cena», sowie Marianne Gerny-Schild und Karl Heeb, «Der Wettbewerb zur Neugestaltung des Chorraumes», in: Amt für Denkmalpflege des Kantons Solothurn (Hrsg.), *Die Innenrestauration der Kathedrale St. Urs und Victor in Solothurn 2011/12* (Beiträge für Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Solothurn), Solothurn 2013.

Dem Denken zuschauen

Isabel
Zürcher

Jetzt sehen wir's erst, wo die Buchstaben ihren Tanz aufnehmen: wie viel Druck sie haben. Wie festgezurrt sie meistens sind zwischen ihren Nachbarn, mit denen sie in Abkürzungen gebannt, zum Wort organisiert und in Sätze geflochten werden. Wie uneigennützig und dienstbereit sie strammzustehen wissen, um sich einem sonst wo definierten Kommunikationsbedarf zu fügen. In *Letters on the water*, 2017 (S. 80–83) machen Buchstaben Pause: Sie lassen sich treiben, sie schaukeln auf der Wasseroberfläche, sie kommen allein, paarweise, gelegentlich im Quartett. Sie proben die Drehung, versammeln sich und lösen sich wieder voneinander – nur, um ihren synchronen Lauf verspielt, in neuer Formation und anderer Spiegelung fortzusetzen. Der Geltungsdrang, den ein E im Überholmodus des Surfers für sich in Anspruch nimmt, illustriert ebenso wie das Innehalten eines I oder die Übereinkunft von L und H, wie bereit wir sind, in jedem Zeichen auch einen Charakter auszumachen. Sobald es sich in Bewegung versetzt, führt es seine eigensinnige Existenz, die – in aller Freiheit – neue Zusammenschlüsse sucht oder auf eigenen Wegen seinen Sinn erfindet.

A Judith Albert, *Freiraum*, 2015, 25′ Farbe, Ton

Die Freiheit von Zeichen

Wenn Judith Albert aus Kunststoff gestanzte Kapitalbuchstaben auf kleine Plinthen setzt und auf einem Bächlein laufen lässt, nimmt sie ihnen jede Informationspflicht ab. Eine subversive Leichtigkeit liegt ihrem Spiel zugrunde, denn im Zug des Wassers sind die Regeln der Syntax ausser Kraft. Die Leselust findet keinen Halt in der festen Kameraeinstellung, der Wellengang löst Bündnisse, die soeben noch das Kürzel einer Wirtschaftsfakultät, ein Monogramm oder die Europäische Union vorgaukelten, gleich wieder auf. Beurlaubt, unterwandern die Kapitälchen jeden zielstrebigen Gedankengang und feiern ihren sanften Aufstand gegen die Logik sprachlicher Zusammenhänge.

Es ist nicht das erste Mal, dass Albert sich der Elementarteilchen von Schrift annimmt. Für die Krypta des Grossmünsters in Zürich hatte sie den ersten Satz des Johannes-Evangeliums als Partitur herangezogen und «In the beginning was the Word» Buchstabe um Buchstabe mit zwei Nadeln aus einem dunklen Grund gelöst.[1] Nicht der Reihe nach, damit sie noch das eine oder andere, verborgene Wort in die Botschaft einfädeln konnte: Nimmt man die unregelmässige Spationierung in Kauf, birgt der neutestamentarische *Prolog*, 2015 (S. 21–27) im Englischen auch «wa--t-e-----r» oder «was-t-e». Mit der feinmotorischen Präzision der Chirurgin klaubt Albert auch in *Freiraum*, 2015,[A] Wörter aus einer Folie und greift dabei Themen und Fragen des Soziolo-

1 In der Krypta des Grossmünsters war das Aufscheinen und Verschwinden des Johannes-Textes in zwei sich gegenüberliegenden Projektionen ins Gewölbe gefügt. Vgl. Kirchgemeinde Grossmünster, Zürich (Hrsg.), *Judith Albert, PROLOG* (Kunst in der Krypta, Nr. 3), Zürich: everyedition, 2015

gen Lucius Burckhardt auf.[2] Erneut zeigt sie uns ihre Hände, und wieder so nahe, als ging's um eine Anleitung für unser eigenes Tun. Aus dem blanken Schwarz legt sie einzelne Zeichen, dann Sätze frei, während sich deren inhaltlich motiviertes Gefüge auf ihren Handrücken gänzlich aufhebt.

In der Manufaktur von Alberts bildnerischem Denken werden Buchstaben auf der Haut zu temporären Tattoos, Nadeln exponieren sie in ihrer Mobilität und Verletzlichkeit. Ob das Wort immer schon war oder ob es die Gegenwart eines Körpers braucht? Welche Ordnung ruht im Unsichtbaren, und wohin legen wir den Überschuss an Bedeutung? Zeichen testen die Freiheit. Das Isolieren von Sinn touchiert weltanschauliche, philosophische, religiöse Fragen. Alberts nahsichtige, analoge Settings setzen auf Zufallsbegegnung und ritzen an der Oberfläche eines Universums unendlicher Möglichkeiten.

2 Ausgangspunkt der 25-minütigen Videoarbeit *Freiraum* war ein Besuch des Schweizer Pavillons an der Architekturbiennale 2015, der Lucius Burckhardt zum Thema hatte. Vgl. Isabel Zürcher, «Die Landschaft im Kugelschreiber», in: *Invent the Future with Elements of the Past*, Zürich: Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Cabaret Voltaire, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2015.

Das schwarze Loch

Langsam geht sie, schwarz gekleidet, im Uhrzeigersinn einen Kreis durch den Schnee. Wir sehen sie von oben. Wobei wir gar nicht in Versuchung kommen, die Umdrehungen zu zählen, die sie mit ihrem gemächlichen Schritt vollzieht. In *Schwarzes Loch*, 2016 (S. 47–51) lässt die Künstlerin etwas geschehen, was die Gehende zu Fall bringen müsste. Nur ungefähr umrandet ihr Kreis den scharfen Schnitt, der das scheinbar tragfähige Weiss von Anfang an untergräbt. Wenn Alberts Hand mit dem Japanmesser die letzte Verbindung zwischen Ausschnitt und verschneiter Wiese trennt, klafft ein Loch, und plötzlich scheint vieles ungesichert. Alberts gemächliche, fast meditative Umrundung gibt sich als Projektion zu erkennen und ihr Laufsteg als dünnes Papier, das jeder Klinge, jedem Druck zitternd nachgibt. Mit Absicht stört die Künstlerin die soeben noch klaren Grössenverhältnisse. Mit ihrer nur ganz kurz sichtbaren Hand bewegt sie dann die Membran, über die wir sie gleichzeitig hinwegschreiten sehen, als wäre sie sich keiner Gefahr bewusst.

Judith Albert geht von sich aus, wenn sie die Ritzen zwischen Vorstellung und Wirklichkeit vermisst. Mehr im Tun und in Haltungen als in eigentlichen Performances setzt sie ihren Körper der Kamera aus und erzeugt in ihrer nachweislichen Anwesenheit gleichzeitig Leerstellen. Vor allem aus der Nähe exponiert sie sich fast immer ohne Gesicht. Ihr eigener Körper entfernt sich von der Künstlerin. Rücken, Hände, Arme oder ihr aufrechtes Gehen sind Instrument, Zeichen, Massstab, Motor oder Wegweiser. So kann sie mit und an sich verschiedenste Aggregatzustände von Bildern erproben. So ist sie frei, sich live in bestehende Videosequenzen einzumischen oder die Kunstgeschichte eigenhändig nach altem, neuem Material abzusuchen. Und so stiftet sie schliesslich Denk- und Aufenthaltsräume, die – ohne dass sich Albert selbst im Bild zu erkennen gibt – uns in die Lücke treten lassen.

In einfachen, ja einleuchtenden Versuchsanordnungen nimmt Albert die Wesensart bewegter Bilder unter die Lupe. Ihr Bildlabor hat auf kleinem Raum Platz, einem Tisch oder einer Konsole, auf die sie ihre Stoffe auslegen und senkrecht Videos projizieren kann. Kurze, absichtslos entstandene Bildsequenzen, die unter Umständen über Jahre ohne Verwendung geblieben sind, fallen auf analoges Material, das Albert in Rücksicht auf den digitalen Bilderstrom in Bewegung setzen kann. Bei *Mare mosso*, 2015 (S. 67–71) zum Beispiel projiziert sie Videomaterial auf gestapeltes Papier, das sie Blatt um Blatt zerreisst. Damit raubt sie dem Video ein Stück seiner immateriellen Verführungskraft und unterlegt dem Bewegtbild einen Körper, der seinen eigenen Ton mitbringt: Über das gleichmässige Rauschen der Wellen am Ufer legt sich das hell an- und abschwellende Reissen des Papiers. Sein Volumen bläht den Strandabschnitt auf und lässt den Balanceakt der Künstlerin an der Kante zwischen Land und Wasser zu einer fast surrealen Erscheinung werden. Die visuelle und akustische Überblendung, das irritierbare Gleichgewicht von digitaler und analoger Bewegung fügen der schlichten Aufzeichnung jenen Zauber hinzu, der Alberts Miniaturen nicht selten den Vergleich mit Poesie zugetragen hat.[3]

3 Alberts Videoarbeiten sind unter dem Vorzeichen einer grundsätzlichen Affinität zum Verhältnis zwischen Bild und Sprache verhandelbar, wie es u. a. in der zwölfteiligen Serie *Haikus* Ausdruck fand. Vgl. Ingrid Textor: «Sie schaut und macht es sich zu eigen. Zu den Videoarbeiten von Judith Albert», in: *Judith Albert: Kein Wasser. Kein Mond*, Nidwaldner Hefte zur Kunst 6, 2005. Auch Kathleen Bühler vergleicht Alberts kurze Videos mit Gedichten. Vgl. «Einige Gedanken zum Werk von Judith Albert», zitiert nach http://www.judithalbert.ch/download/pdf/texte.pdf (18. Oktober 2017).

4 Judith Albert im Gespräch mit der Autorin, Zürich, Oktober

5 Vgl. Johannes Vermeer, *Dienstmagd mit Milchkrug* (1658–1660) im Rijksmuseum, Amsterdam, und Judith Alberts Antwort im Video *Zwischen der Zeit*, 2004 (S. 52/53).

6 Vgl. Judith Albert, *Maria breit den Mantel aus (East End)*, 2011 (S. 42–44).

7 Vgl. Judith Albert, *Nu à l'écharpe orange (d'après Vallotton)* und *Peperoni (d'après Vallotton)*, beide 2009 (siehe S. 58/59 bzw. 97–100).

8 Meret Oppenheims *Peperoni auf dem Wasser*, 1938 ist ein Bild aus der Sammlung des Solothurner Kunstmuseums.

In Tradition eingreifen

«Das Video ist für mich das beste Medium, um zu denken.»[4] Das ist eine aufschlussreiche Äusserung, wenn man darauf zu achten anfängt, wie Albert Ausschnitte des Realen festhält und sie, nicht selten als Loop, in Dauer überführt. Als liessen sich Träume filmen, registriert sie Situationen ohne voreilige Bewertung und führt Regie über Zustände, die für den Zufall, fürs Unbestimmte und Irrationale durchlässig sind. Geschehenlassen ist die Herausforderung in diesem offenen Tun – und Anerkennen, dass die Imagination dort am stärksten blüht, wo der künstliche Eingriff das Tatsächliche zwar befragen, vielleicht anfechten, aber nicht verletzen will. Traumwandlerisch scheint der Wachzustand, der das Unscheinbare zum Anlass kleiner Kompositionen nimmt, der fast jeder Perspektive Verwandlung zutraut und jedem Ausschnitt ein zärtliches Befremden.

Judith Albert hat die Milch aus Vermeers *Dienstmagd* als nie versiegenden Strahl in die Schüssel rinnen lassen und damit eine Ikone neuzeitlicher Malerei auf ihre bleibende Vitalität befragt.[5] Auf der Schwelle zu ihrem temporären Atelier im Londoner East End verhalf sie dem tiefblau überlieferten Marienmantel zu einem opulenten Neuauftritt.[6] Sie verkörperte Félix Vallottons schlafenden Akt vor monochromer Zimmerwand und berieselte dessen Stillleben mit Theaterschnee, bis das Weiss die prallen Peperoni eingeschneit und auch das Messer mit seiner verdächtig geröteten Klinge verschluckt hatte. Schon länger erweist sich Vallotton als ferner Mentor in Alberts Bildregie: Er lieferte die Vorlage eines Tableau vivant, in dem sie sich einen Oktopus auf die nackte Hüfte legte.[7] Es ist kein Zufall, dass Alberts Denken in jener Malerei Anregung findet, welche die Aussenwelt zur Spiegelung von Innerem heranzieht, die Brüche zulässt und sich kühn oder verspielt über akademisch korrekte Massstäbe hinwegsetzt. Meret Oppenheims *Peperoni auf dem Wasser*, 1938[8] etwa hat den eingangs beschriebenen Ausflug

der Buchstaben mit auf den Weg gebracht. Die *Dunkle Wolke*, 2013 (S. 63–66), die sich als unberechenbar wuchernder Fleck über dem Horizont vergrössert und schliesslich ihre eigene Urheberin von der Mauer hebt, erinnert an Formationen, wie Max Ernst sie in seine surrealen Himmel warf.

Das videotechnische Spiel mit historischen Bildern, das Tableau vivant sowie die Vitalisierung und Umdeutung von Motiven aus der Sakralkultur haben neuerdings Arbeiten Platz gemacht, die den Schnitt im Film wörtlich nehmen und die Künstlerin zur Schere greifen lassen. In einer Tonalität zwischen Verspieltheit und Respekt zielt ihr haptischer Umgang mit Bildvorlagen, deren Aneignung, Berührung und Neuordnung unbedingt auf die Hommage grosser künstlerischer Traditionen: Meisterwerke der Malerei zählen ebenso zu ihrem Fundus wie die Collage, die den Zufall feiert und dem Widerspruch frönt, die Kontinuitäten von Zeit und Raum unterbricht und dem Schmerz des Unvereinbaren fantastische, herbe, irrwitzige Äusserungen entlockt.

Zeitsprünge

Im Aarauer Forum am Schlossplatz war Judith Albert 2015 zu einer Gruppenausstellung eingeladen, die mehrere zeitgenössische Positionen mit solchen aus dem Umkreis des Dadaismus zusammenführte. «Es ging darum, etwas vom Wesen der Arbeiten der Dadaistinnen im eigenen Werk sichtbar zu machen oder in der eigenen Sprache dialogisch auf das jeweils andere Werk einzugehen.»[9] Ihr eigener Paarlauf galt der Meisterin subtiler Verstörung schlechthin. Mit ebenso kompromissloser wie poetischer Lust hatte sich Hannah Höch zirkulierender Fotografien bedient, den Zynismus des Realen freigelegt, Schönheitsideale als dünne Folien entlarvt und die verführerische Kraft von Bildern in politisch grundierte Kuriosita umgemünzt. «Beinahe in allen Collagen von Hannah Höch kommt der Körper oder kommen Fragmente des Körpers vor. Vor allem Beine und Hände fallen mir ins Auge.»[10] Wobei Albert, wenn sie bei Höch ein Stück ihres eigenen Vokabulars wiederentdeckte, gewusst haben muss: Wenn sie sich auf den mächtigen Kosmos ihrer collagierten Fantastik einlässt, darf sie nicht in Konkurrenz treten und tun, als wäre heute noch Dada. Vielmehr Sinn macht da ein beispielhaftes Buchstabieren, ein anschmiegsames Reenactment, die haptische Annäherung an jenes historische, bildnerische Aufbegehren, das den Zeichen und Körpern immer noch ihre Freiheit lässt. Und so betastet die eigene Hand in *Zwei linke Hände*, 2010 (S. 30–33) ihr fotografiertes, auf Papier ausgedrucktes Pendant, fragt behutsam nach dem Unterschied zwischen Wirklichkeit und Täuschung, offeriert das Abbild als Prothese der Vorstellung. «‹Nur nicht mit beiden Beinen auf der Erde stehen› ist mein Lieblingstitel im Werk von Hannah Höch.»[11] Und indem die Künstlerin für ihre Arbeit *Beine*, 2014 (S. 84–86) online eine Palette an langen Beinen aufstöbert, sie vergrössert und ausgeschnitten als Varianten ihres eigenen Standes testet, bezieht sie sich kokett auf Stereotypen des Begehrens, um hinter den Folien vereinnahmter Leiblichkeit (und: Weiblichkeit) den fremden Blick gleich wieder zu entschärfen.

9 Judith Albert in einer E-Mail an die Autorin.

10 Ebenda.

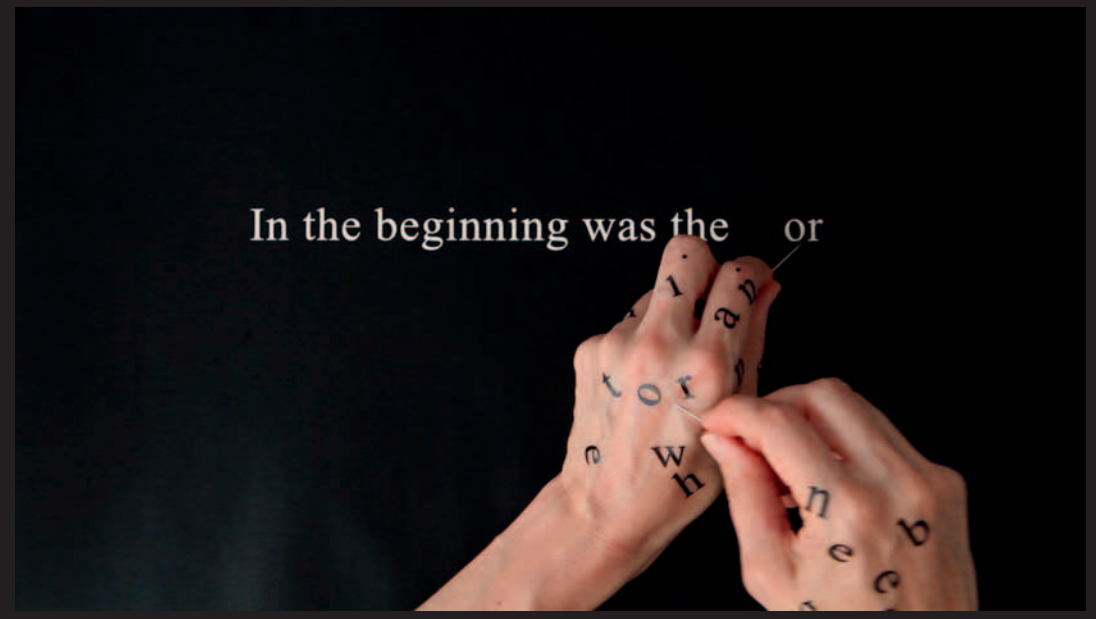
11 Vgl. Judith Albert in der Broschüre DIE DADA LA DADA SHE DADA, Aarau: Forum am Schlossplatz, 2015.

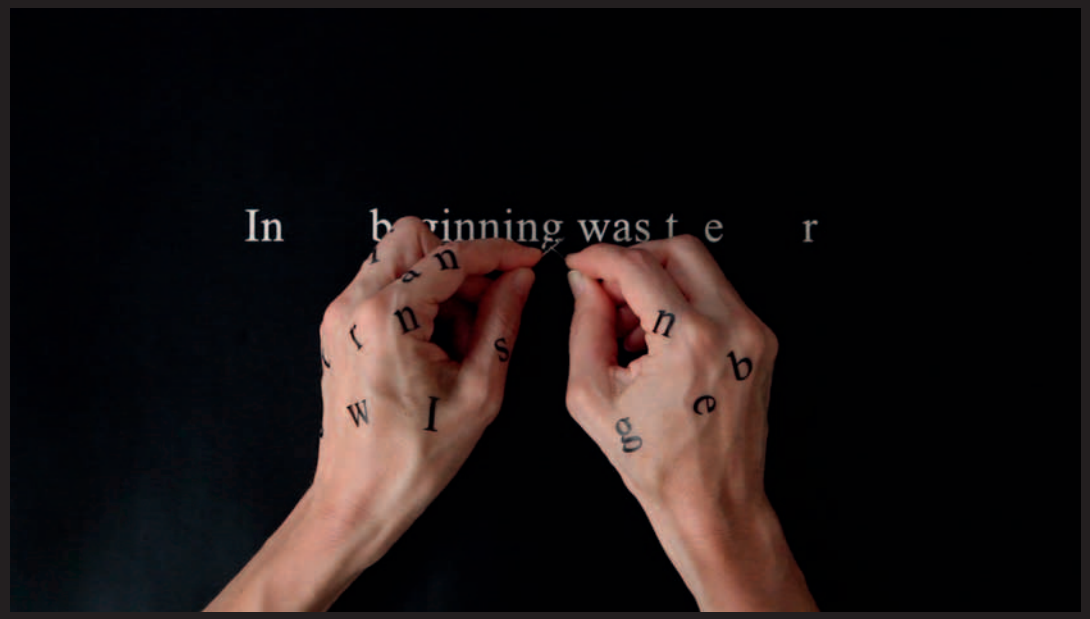
Im Bausatz von Bildern kann man das – «nicht mit beiden Beinen auf der Erde stehen». Im Zitieren von Motiven, die das virtuelle Archiv des Internets laufend erschliessen, lässt sich das Medium Malerei leicht überspringen, während es doch den ganzen Stoff für Kompositionen liefert. Im Bausatz von Bildern hebt Judith Albert das Bild aus seiner zeitlichen Verankerung. Sie mimt die Animationsfilmerin und klappt eine dreidimensionale Tischordnung flugs in die Fläche. Soeben hat sie für *Austern*, 2017 (S. 93–96) das weisse Leinen ausgerollt und dessen Falten über die vordere Kante fallen lassen. Richtig: Die Rolle war aus Papier, auch wenn sie jetzt so tut, als sei es Stoff. Und das Papier war der Träger einer Fotografie des Altars, den sie vor Jahren aus Marmor nachbildete – in Erinnerung an keinen Geringeren als Leonardo da Vinci und sein grosses *Abendmahl*.[12] Gerade jetzt beginnt noch einmal das Zeitalter, das – wir springen wieder – über hundert Jahre nach ihm im nördlichen Europa die exquisitesten Speisen aufbietet, um Maler und Betrachter herauszufordern. Glauben wir's? Die Austern möchte man essen, sobald die Hand sich zurückzieht und den flachen Teller in seiner dreidimensionalen Haptik stehen lässt. Zitrone, Nüsse, Fisch und Messer: Sie gehören uns, so oder ähnlich haben wir sie schon gesehen. Bis die Hand mit dem schwarzen Stift die Tischtuchfalten nachzieht, die Tafelfreude in ein Raster bannt, um alles wieder von vorn anzufangen: Das Bild ist echt und ist Imitat. Es ist Depot und Mischpult der Erinnerung. Es ist der Ort, der uns Raum und Zeit immer wieder neu erfindet.

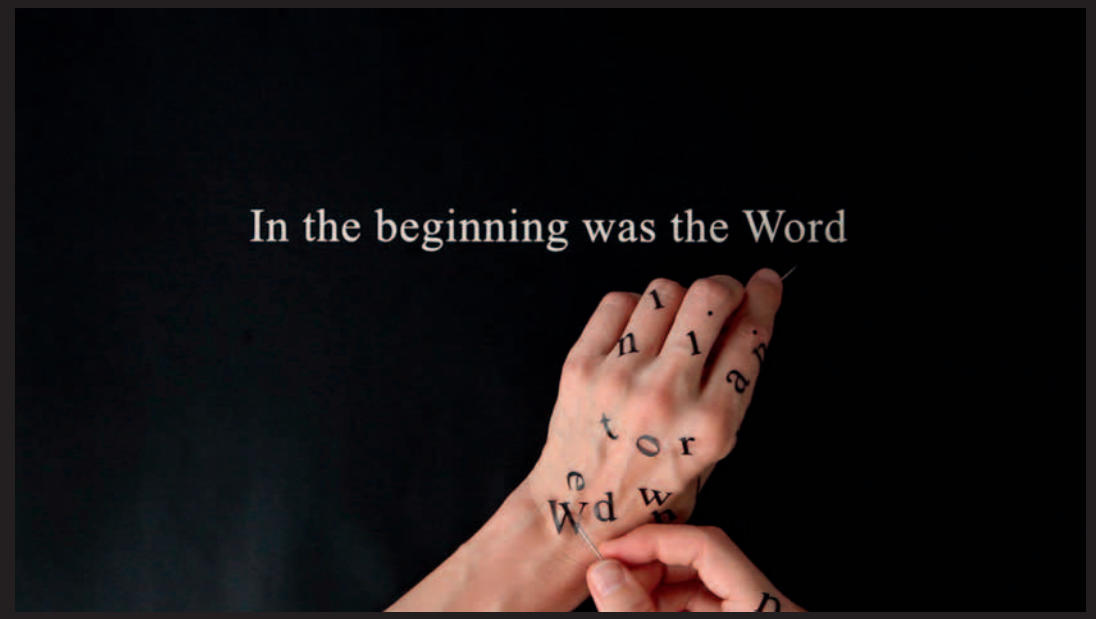
12 Judith Albert verantwortete gemeinsam mit Ueli Brauen, Gery Hofer und Doris Wälchli die neue Chorraumgestaltung der Kathedrale St. Ursus und Viktor in Solothurn. Vgl. Judith Albert, Ueli Brauen, Gery Hofer und Doris Wälchli, «L'ultima cena», sowie Marianne Gerny-Schild und Karl Heeb, «Der Wettbewerb zur Neugestaltung des Chorraums», in: Amt für Denkmalpflege des Kantons Solothurn (Hrsg.), *Die Innenrestaurierung der Kathedrale St. Urs und Victor in Solothurn 2011/12* (Beiträge für Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Solothurn, Nr. 2), Solothurn 2013.

Prolog I, 2015
video, 6', colour, sound, 2-channel

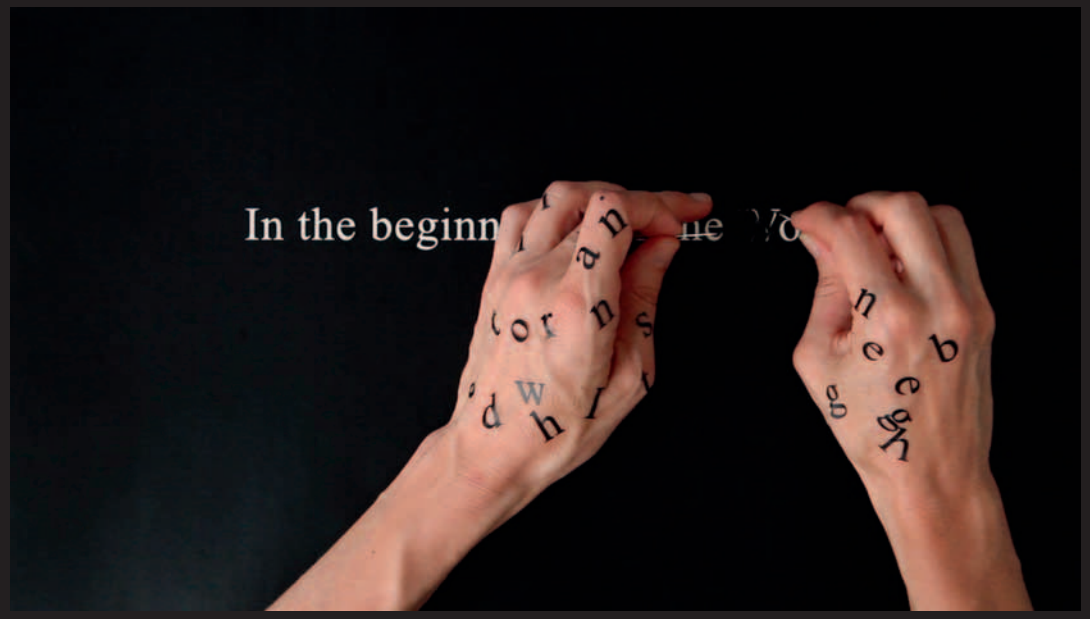
wa t e r

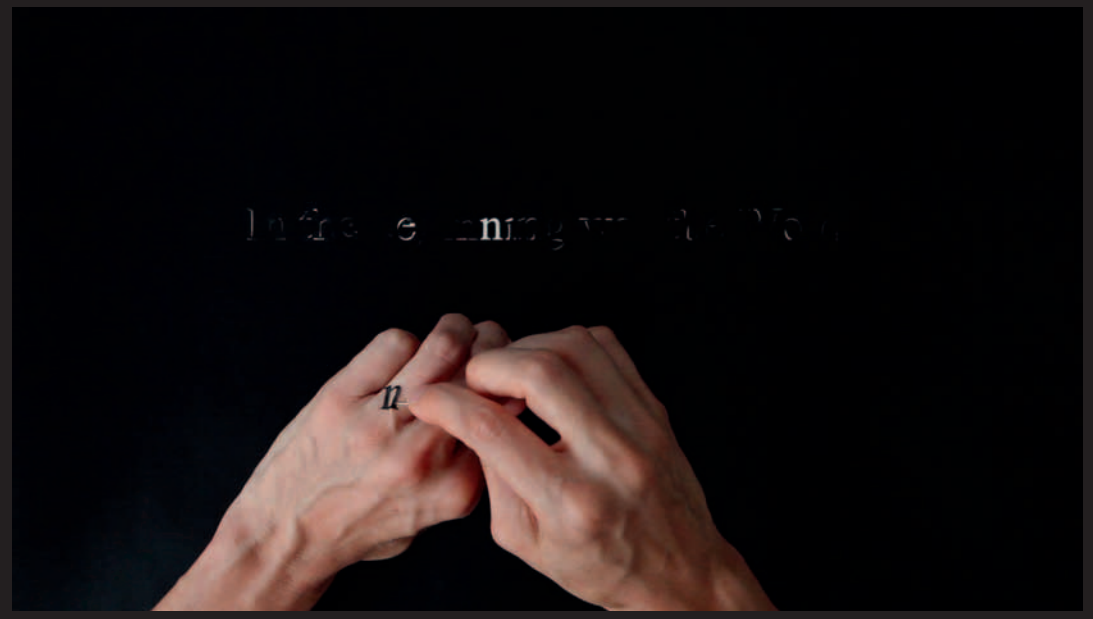

In the beginning was the or

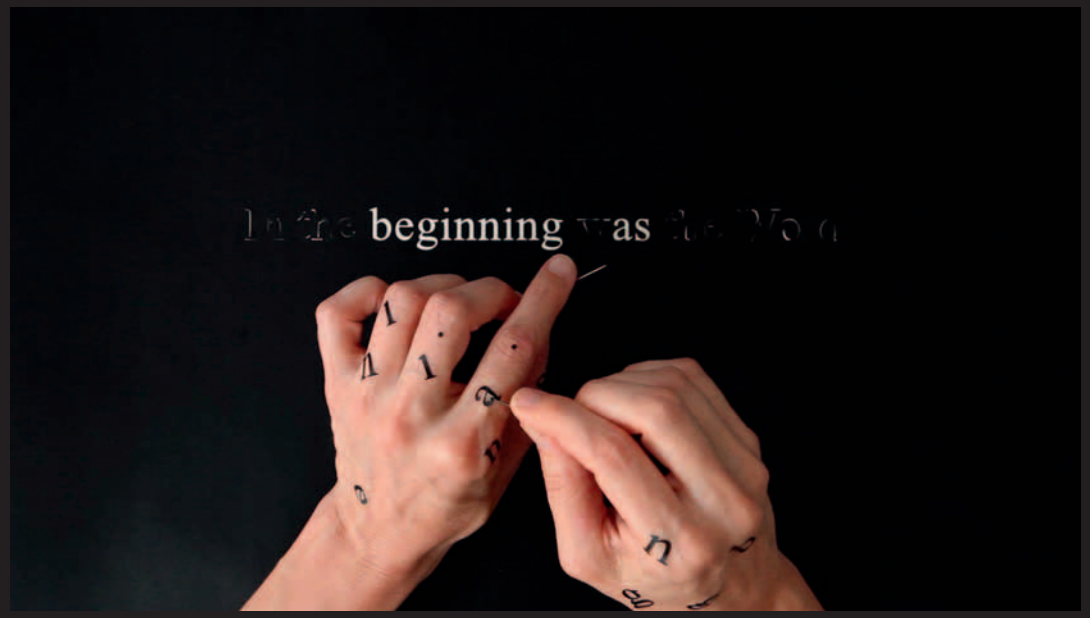

In b ginning was t e r

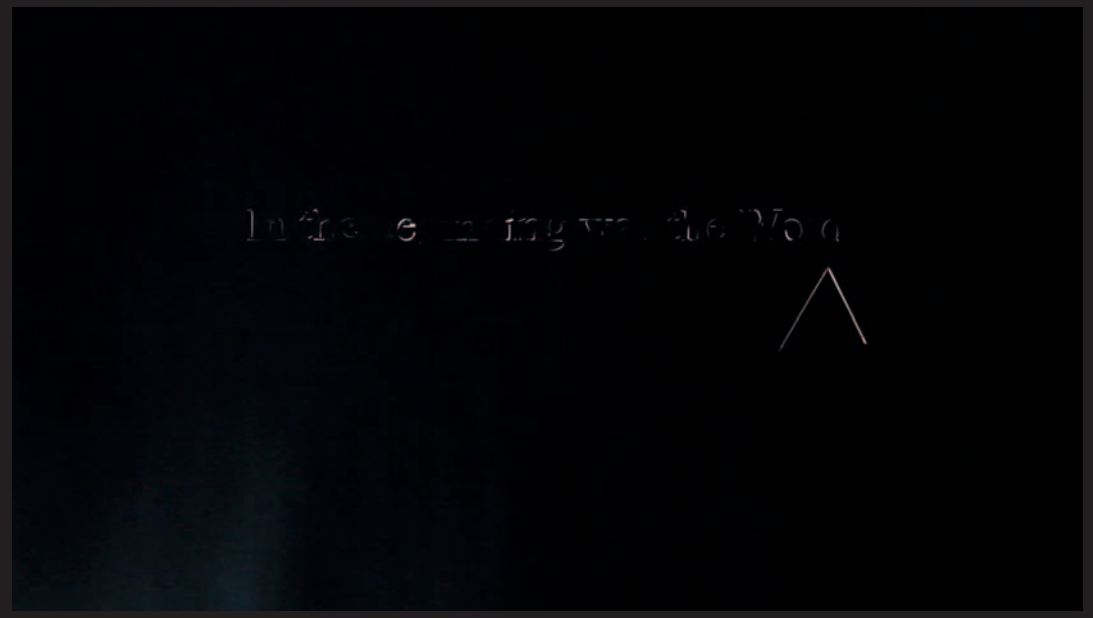

In the beginning was the Word

Prolog II, 2015
video, 10′, colour, sound, 2-channel

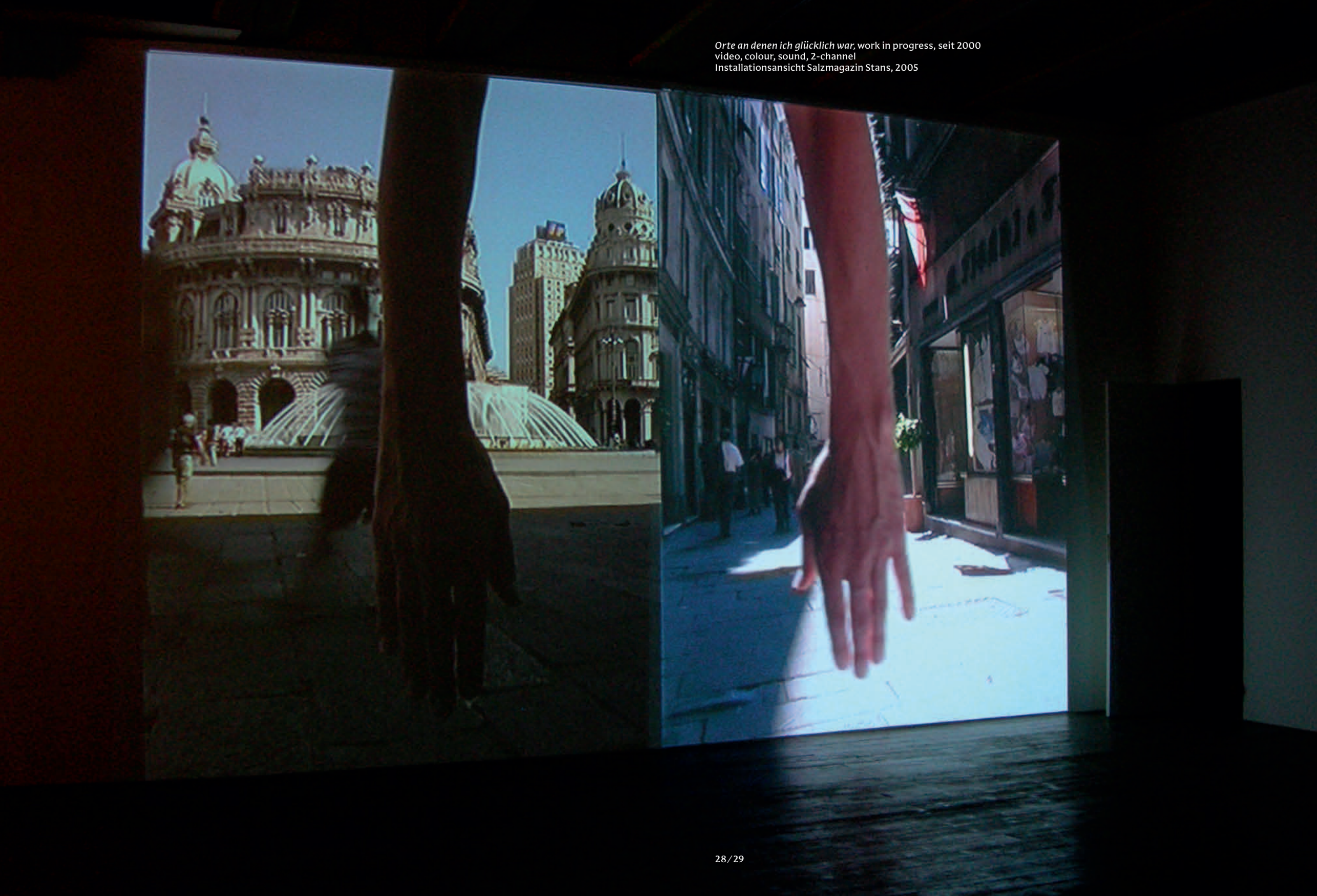








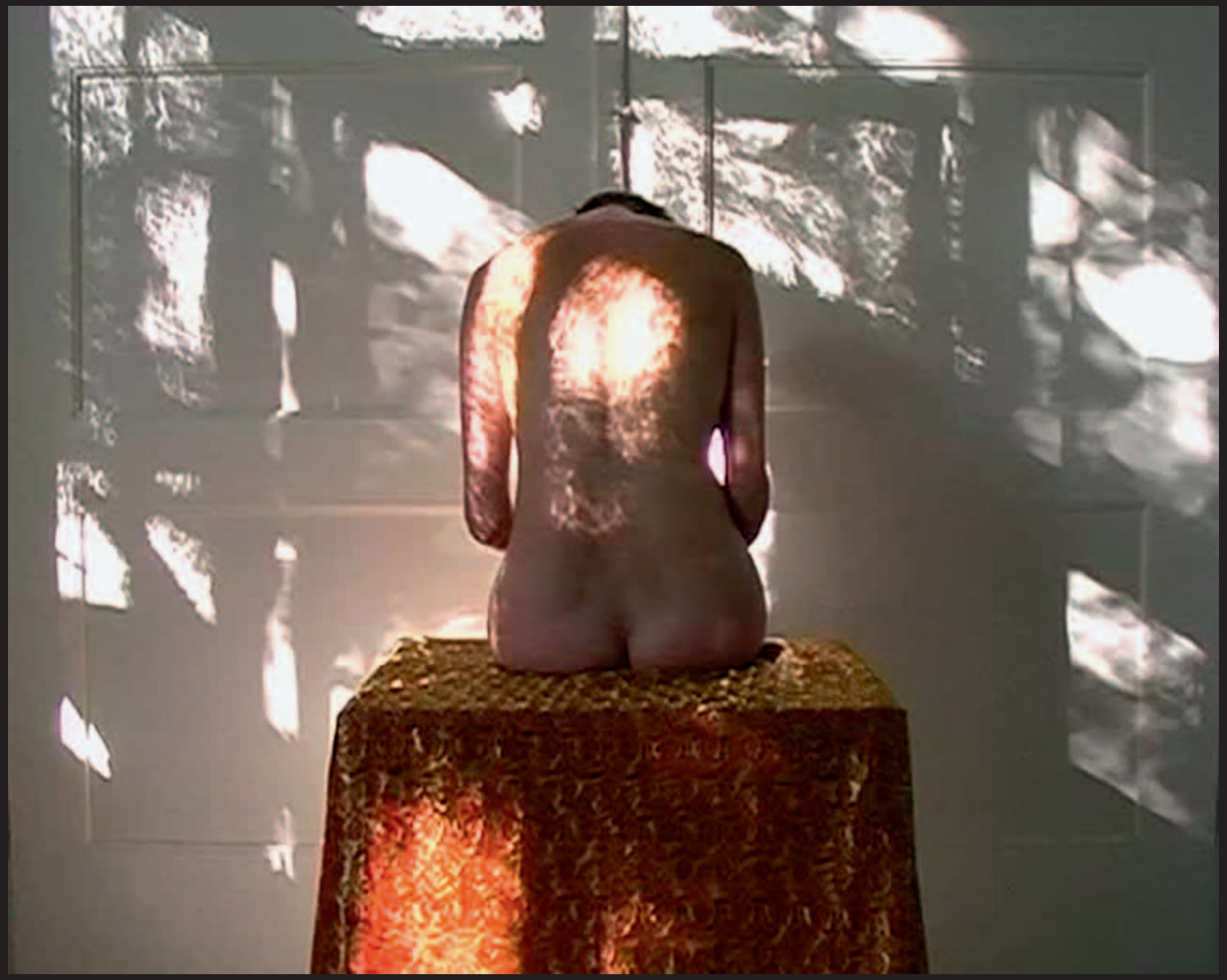
Prolog, Kunst in der Krypta
Installationsansicht Grossmünster Zürich, 2015



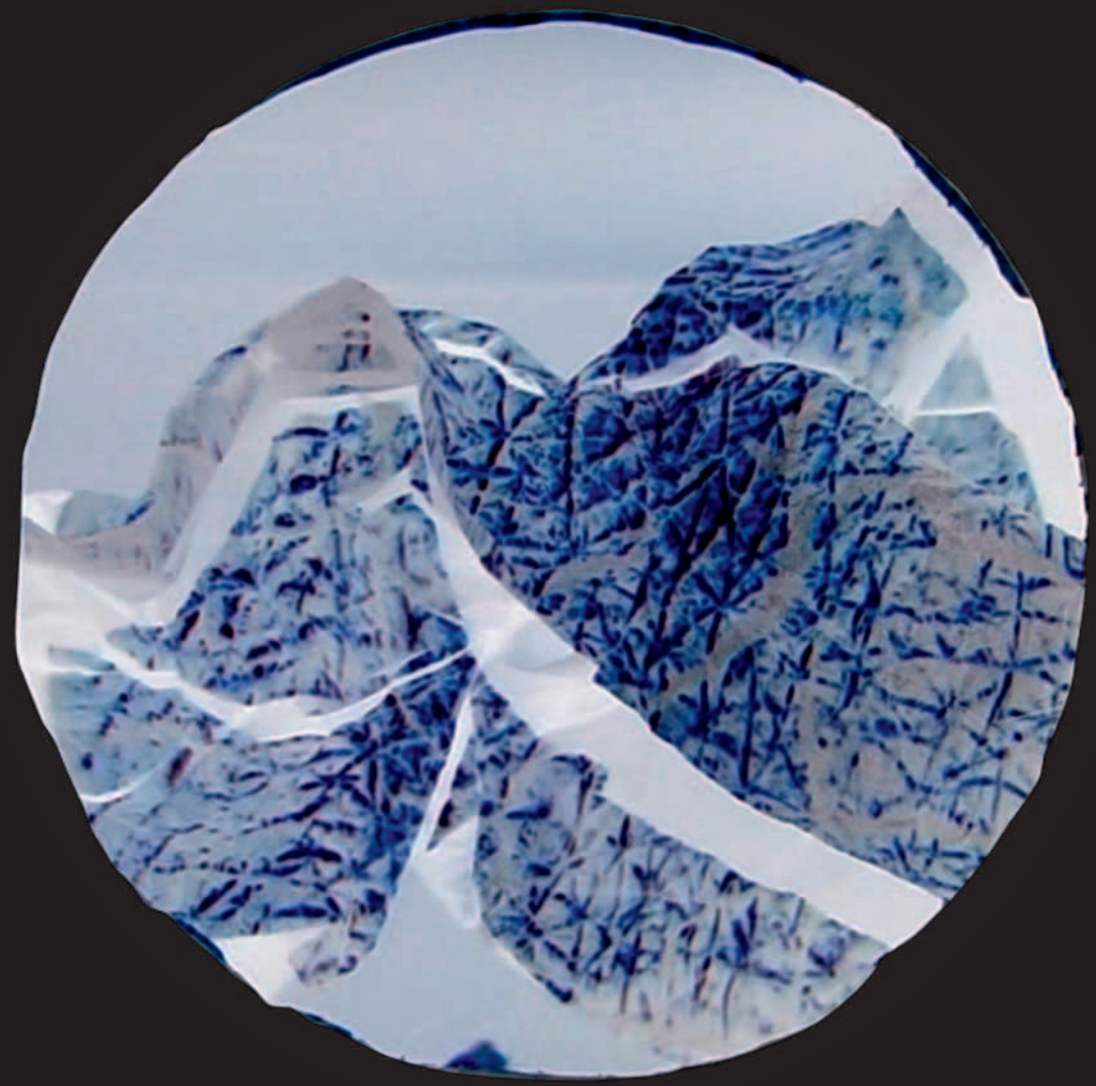
Orte an denen ich glücklich war, work in progress, seit 2000
video, colour, sound, 2-channel
Installationsansicht Salzmagazin Stans, 2005

Zwei linke Hände, 2010
video, 5′ 24″, colour, no sound

Nude, 2005
video, 9', colour, sound



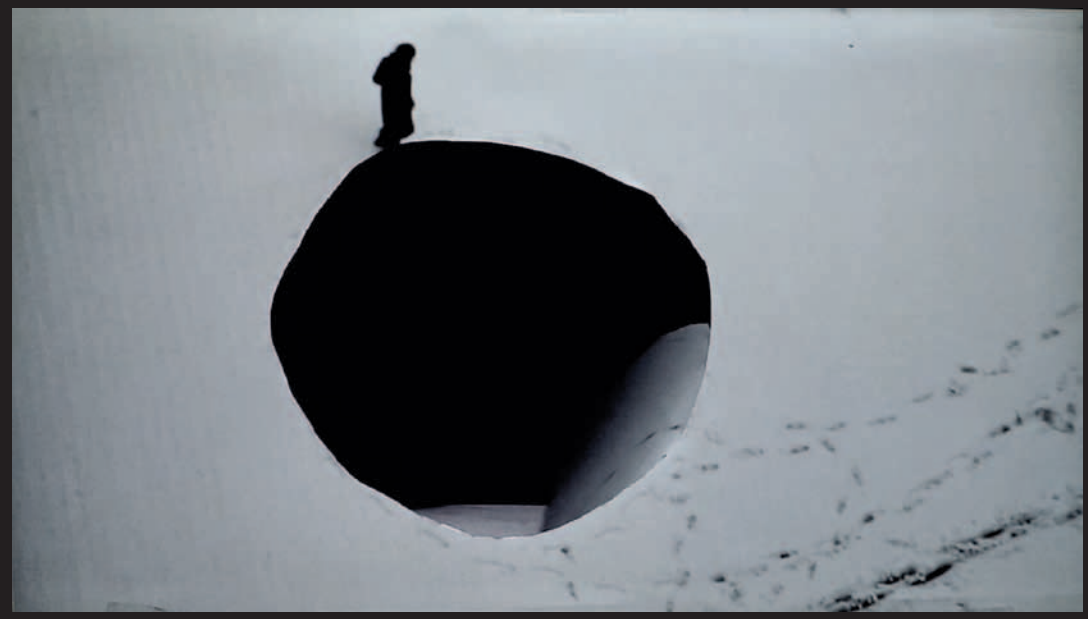
Kosmos, 2017
video, 20′, colour, no sound



Maria breit den Mantel aus (East End), 2011
video, 4', colour, sound

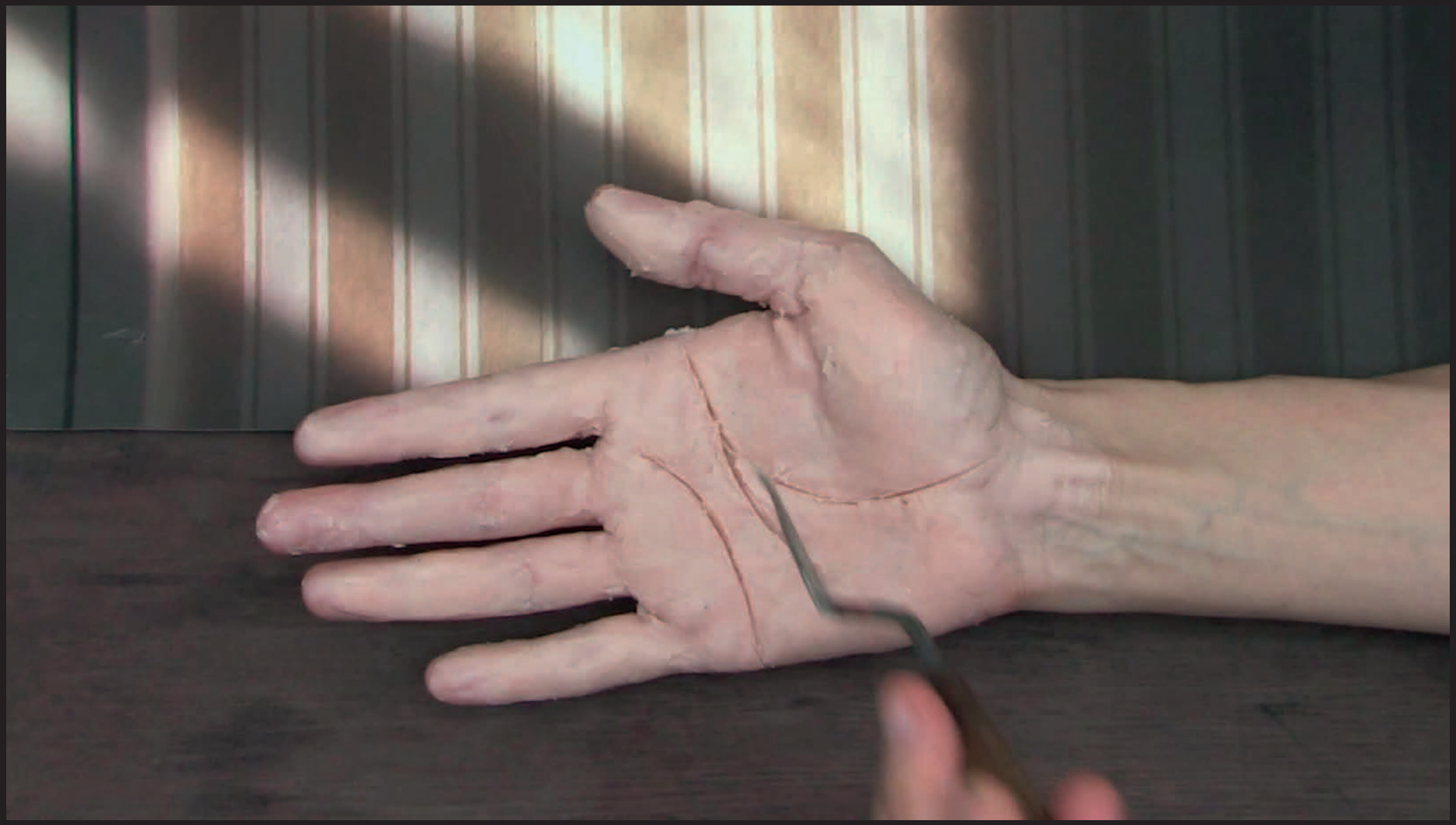
L'ultima cena, 2012
Chorraumgestaltung Kathedrale Solothurn

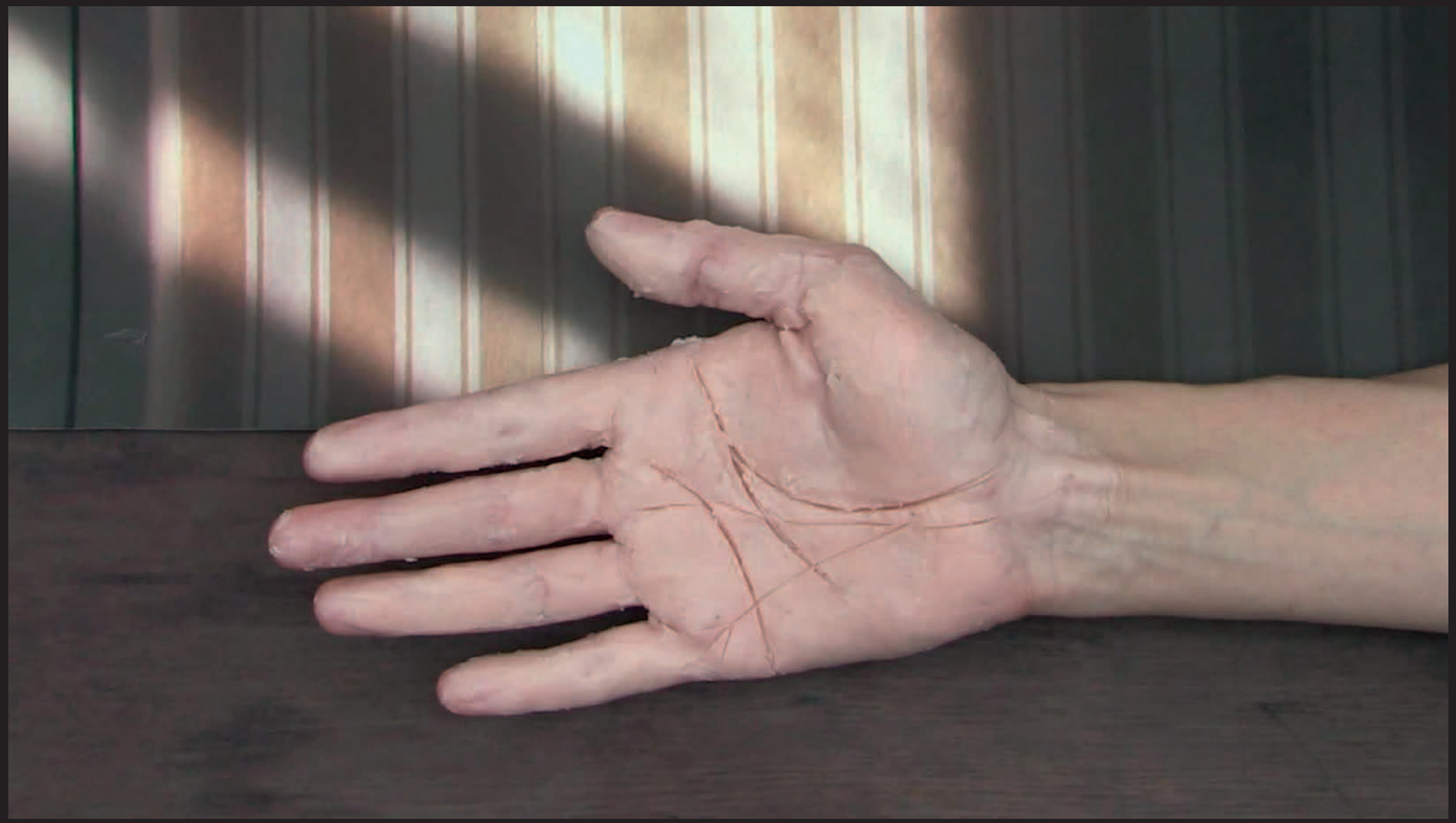
Schwarzes Loch, 2016
video, 3'40", loop, colour, no sound



Zwischen der Zeit (nach Vermeer), 2004
video, 20″, loop, colour, no sound

La main droite de Picasso, 2015
video, 8'30", colour, no sound





Nu à l'écharpe orange (d'après Vallotton), 2009
video, 8', loop, colour, sound

La Noire et la Blanche (d'après Vallotton), 2014
video, 10′ 54″, colour, sound

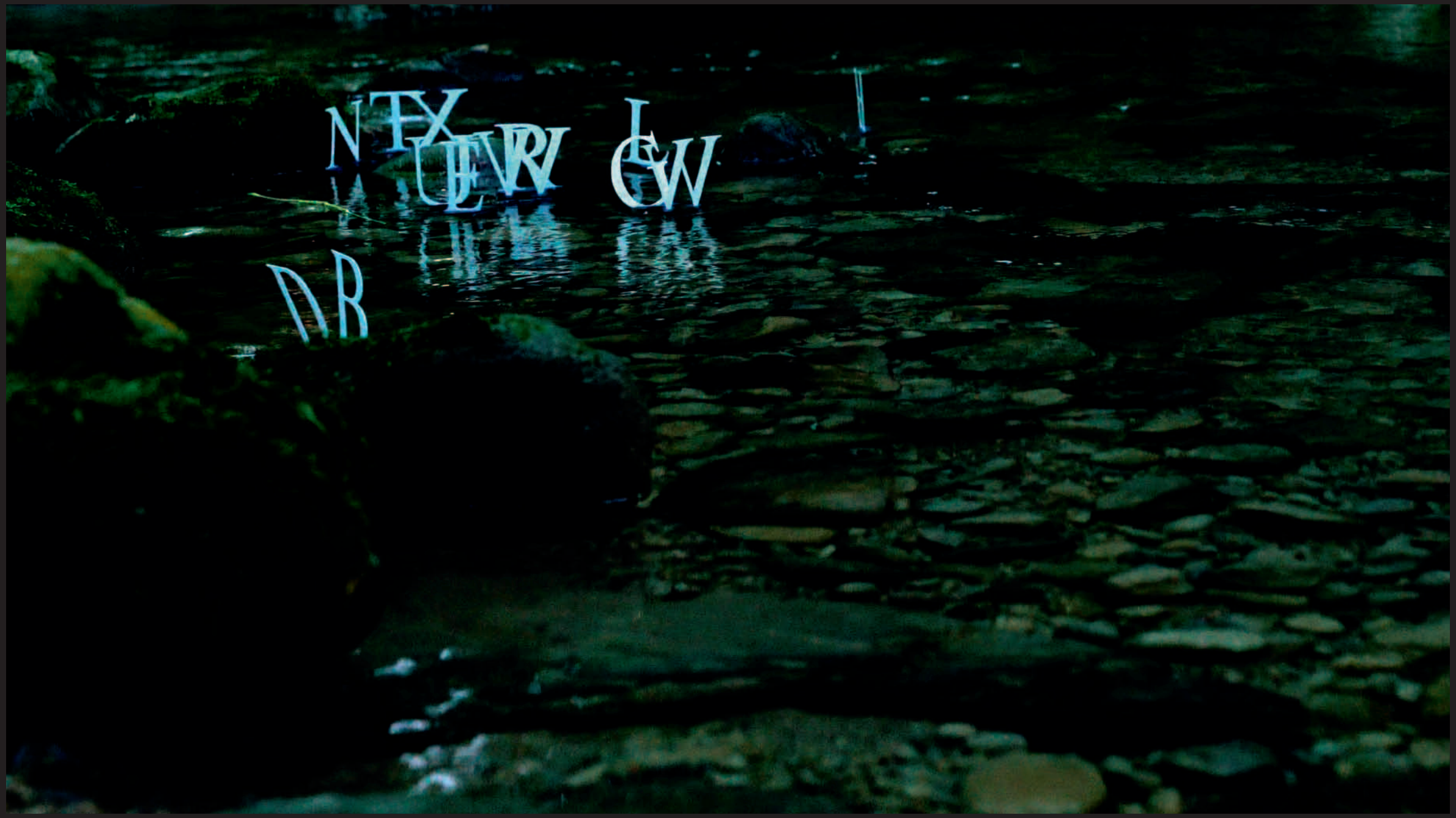
Dunkle Wolke, 2013
video, 2'30", colour, no sound

Mare mosso, 2015
video, 3′44″, colour, sound

Berg, 2016
video, 6', loop , colour, no sound
Installationsansicht Benzeholz Meggen, 2016

Another entrance into the night, 2012
video, 9', loop, colour, no sound

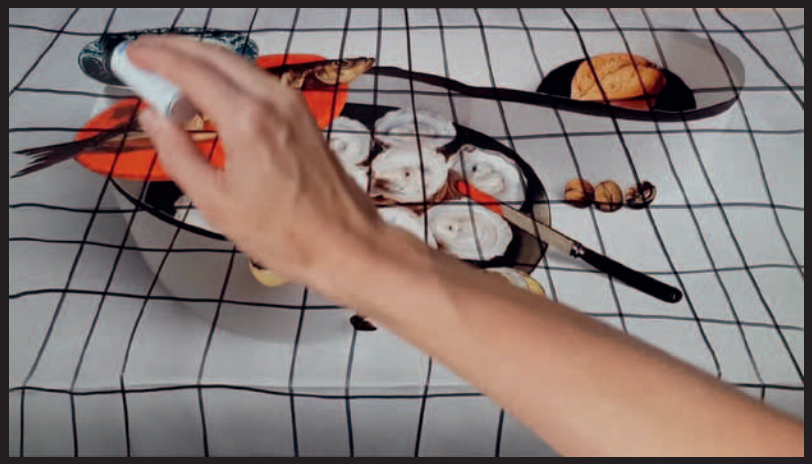
Letters on the water, 2017
video, 6'40", colour, sound



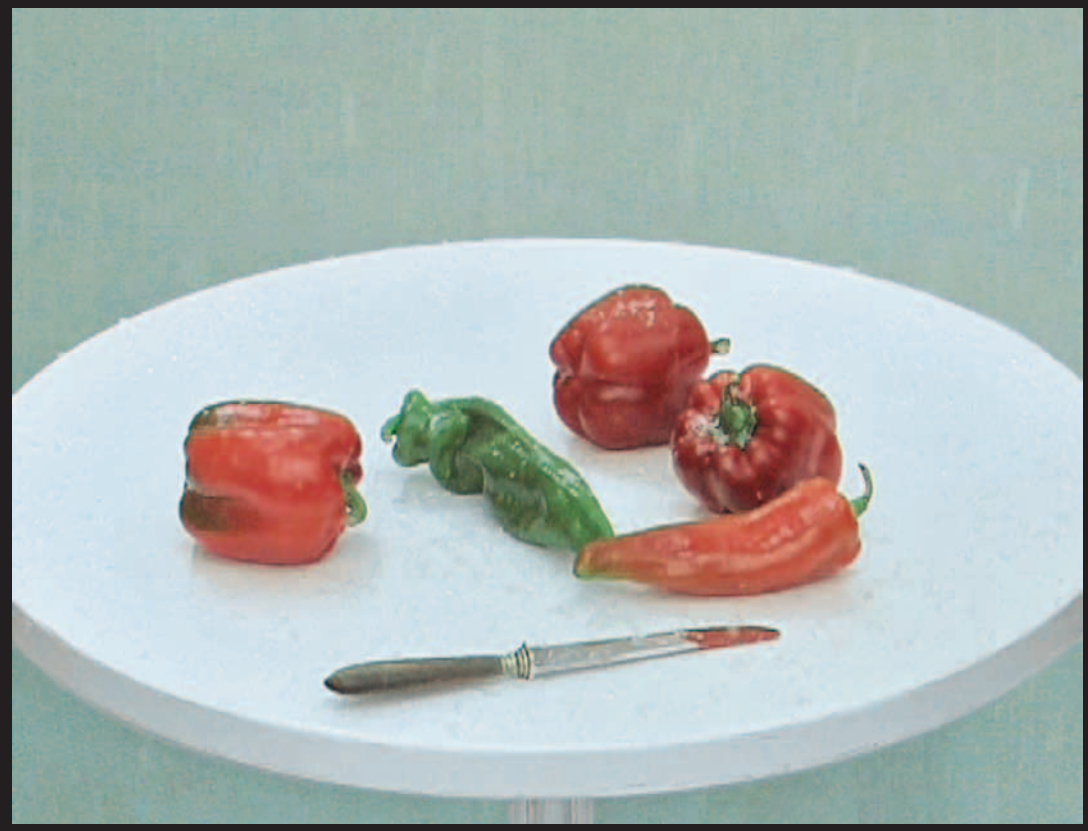
Beine, 2014
video, 16′, colour, sound

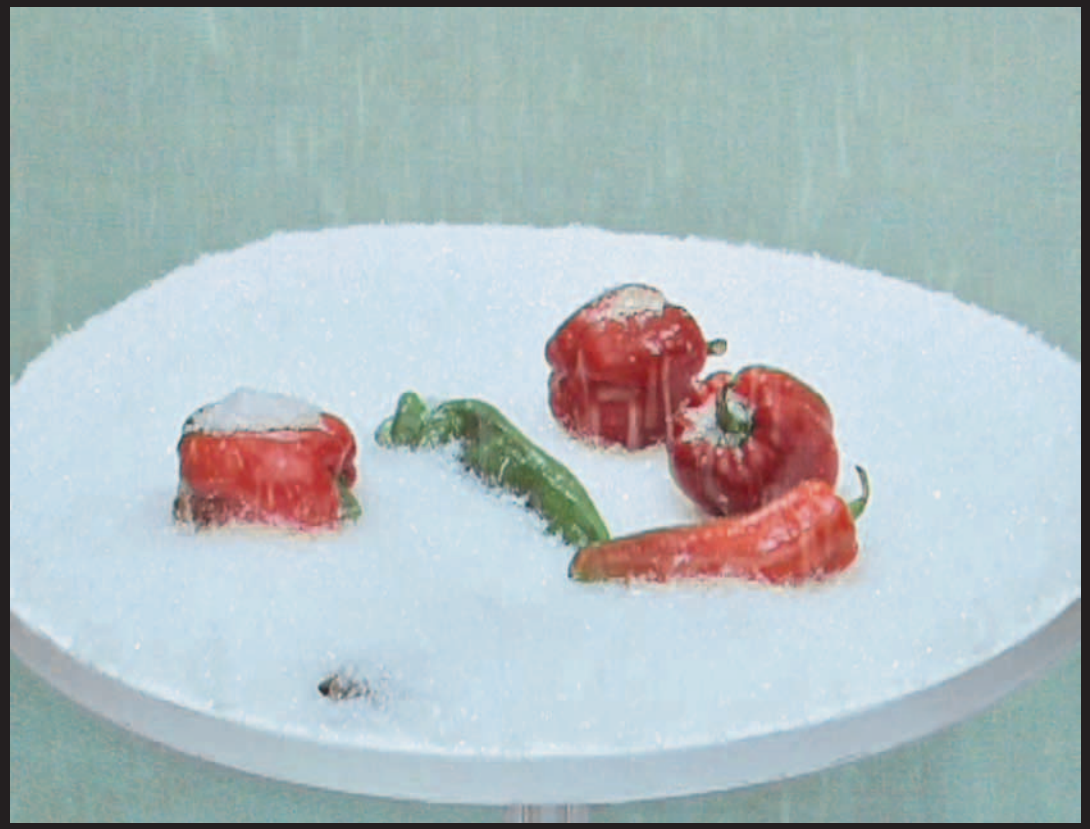
Judith & Holofernes, 2013
video, 4'20", colour, sound

Austern, 2017
video, 4'30", colour, no sound



Peperoni (d'après Vallotton), 2009
video, 16', colour, no sound





Locating and embodying: Judith Albert's art of appropriation and invention

Christoph Vögele

New Miracles

In the dream Orient
spending many thousands
of nights

Making friends
with people and things

Inventing new lines
and miracles.

by Rose Ausländer [1]

Judith Albert's work clearly relates to reality—to everyday events, to art history, to traditions and places from her background—but it also takes the viewer by surprise with the almost fairytale images she draws out of an internal, miraculous world. The connection between location and pictorial invention is already seen in *Livingroom*, 1998,[A] one of her earliest video works, which she made shortly after graduating from the Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zurich and was shown the same year in the exhibition *Freie Sicht aufs Mittelmeer* at Kunsthaus Zürich and at the Schirn Kunsthalle Frankfurt. In the video the artist is seen making up a bed for herself on the bottom of a filled swimming pool. Struggling against the flowing water she spreads out a crocheted blanket on the tiled floor of the pool, adds some cushions, wraps herself in a piece of bright yellow fabric and lies face-down on her bed. While the act of making up a bed is entirely ordinary, the situation makes it appear surreal, even hopeless. Any prospect of remaining there is dashed by the current and the buoyancy of the material, which obstruct any potential rest, and by the human need to breathe. Albert's work illuminates the many sides of human-ness and its limitations. The sensual phenomena and masterful use of colour with

1 Rose Ausländer, *Treffpunkt der Winde*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1991, p. 26.

A Judith Albert, Livingroom, 1998, 8′, colour, sound

which she captivates viewers go hand in hand with a profound seriousness that underpins her exploration of existential desires and yearnings. The impossibility of setting up any kind of home underwater calls to mind the more general difficulty of finding a home, particularly for those forcibly driven out of their own dwellings. The focus increasingly turns to the bright surface of the water and its reflections of this colourful scene, to the light and the air where human beings are in their element.

The palpable interconnection of everyday situations and things wondrous or miraculous exerts a particular fascination. The affinity with familiar motifs (from art history) and ordinary actions provides a sense of security, giving viewers the confidence to countenance the unexpected. In some sense Albert only drops her anchor in order to allow her ideas and imagination to float all the further. A memorable example of this is seen in her appropriation of a painting by Félix Vallotton (1865–1925). In her own video re-enactment of Vallotton's painting of a nude, *Nu à l'écharpe verte*, 1914, she replaces the green fabric draped over the model's lower body and shoulder with a piece of orange fabric; but then she also lays a huge, lilac octopus on her left hip. In her video work *Nu à l'écharpe orange (d'après Vallotton)*, 2009 (pp. 58–59), in which there is so little movement that it looks more like a painting and is initially registered as such by the viewer, it only becomes clear on closer examination that there is also a live animal here. What looked like a decorative textile turns out to be a living creature shifting its position on the breathing female figure. The calm and the slowness of the image heighten the seductive power of the sensuality of the human flesh. For all the surreal effect of the alienating addition, Albert discovers, invents a profoundly precise equivalent to Vallotton's singular combination of remoteness and eroticism.

This is done again, equally skilfully, in *Peperoni (d'après Vallotton)*, 2009 (pp. 97–100), which takes its inspiration from Vallotton's still life *Poivrons rouges*, 1915 in the collection of Kunstmuseum Solothurn. This video too is notable for its slowness and the visible process of transformation, which encourage the public to linger and watch patiently. Having first recreated Vallotton's still life of peppers and an old knife on a white table, Albert then subjects it to a gentle, steady downpour of (stage) snow. The transformation and smoothing over of the objects is now left to time and chance. After sixteen minutes the vegetables and the knife have entirely disappeared under a covering of snow: the coloured, three-dimensional realities dissolve in the video image into a white plane. The slowness of this process of obliteration can be read as a response to the slowness of the growth processes that are intrinsic to nature and its gifts. This video—like all Albert's deeply thoughtful work—thus connects the different poles of life and transience, nature and art, reality and illusion.

Identity and appropriation

Appropriation is all about taking possession of something owned or created by another person. The act of selection is deliberate and usually guided by an appreciation of that other item, which is then imbued with and integrated into the appropriator's spirit and emotions: it becomes his or her own. In a visual quotation, respect for another artist's achievement meets the appropriator's capacity to transform it. The artist who thus reiterates also retrieves and, in so doing, innovates that which already exists. The ensuing connection between the past and the present builds a bridge between different eras. Artistic appropriation—or Appropriation Art—which is currently much under discussion again,[2] is not about simplistic imitation; on the contrary, it provides an opportunity to think about the very nature of time. Any process of appropriation is about realization in the present. The matter of location is not purely spatial; it also has a temporal dimension. These two sides of location define human existence.

2 See Viola Vahrson, 'On Transgression and Appropriation', trans. Catherine Schelbert, in *The Doubled Image: Aspects of Contemporary Painting*, exhibition catalogue, Kunstmuseum Solothurn (Düsseldorf: Richter/Fey), 2013, pp. 173–176.

B Judith Albert, *Stream*, 2016, 11′ colour, sound

C Judith Albert, *Through the eye of the hand*, 2010, 15′ colour, sound

When Albert appears in her own videos and, in effect, takes on the role of a performer, this does not, however, equate to a search for individual identity. Once again, the anchor that is Albert's own body is only dropped so that the wider current of life can become visible in the flowing medium of film. Albert acts here as a substitute—and that is why she so trustingly allows us to look over her shoulder, at her hands and legs. Whereas the human body is usually busily in motion, from time to time it calms down to the point where only the act of breathing causes the gentlest of movement. Occasionally this slowness, which becomes the main tempo, induces an almost meditative gaze. For *Nude*, 2005 (pp. 34–39) Albert sat naked on a table. The rear view only reveals her torso; her bowed head is hidden from view. The curvaceous upper body becomes a screen on which the light paints fleeting images and creates shifting shadows, reminding us that the day, like life, is fluid and finite. The combination of a nude figure and a table unexpectedly calls to mind thoughts of still lifes. The body becomes a living object; the English and German names for this genre hold true here—life that is still—unlike the French designation, *nature morte*, that is to say, 'dead nature'.

There are various rear-view figures in Albert's work. However, few are as immediately reminiscent of the paintings of German Romantic Caspar David Friedrich (1774–1840) as the video installation *Stream*, 2016,[B] created for the Zentrum für Gegenwartskunst Nairs, in which the silhouette of the artist is seen against a random, constantly changing electronic image. This projection, which fills the entire space and appears to engulf the visitor too, creates a dark cave with a broad outlook into a light-filled world. Despite the self-evident artificiality and geometry of the flowing colours we willingly—gladly—read them as a landscape.

Albert does much to give the public an insight into what goes on behind the scenes in her praxis. This is also true of the video miniature *Through the eye of the hand*, 2010,[C] which is closely related to *Stream* in that here the artist's hand forms the 'eye', creating a cave-like foreground for a vista that opens out into the distance. Thanks to our powers of imagination, and our inborn urge to orient ourselves and establish our location, the same phenomenon that was evoked on a hu-

man scale by the installation at Nairs works here too on a much smaller scale. A silhouette of the artist is placed on a plinth facing a projection surface made from a single sheet of paper. Filmic images of the sea appear on the projection surface and spread out into a foaming expanse. By virtue of the projection, shadows of the silhouettes also appear in the film as human figures, as though they were standing in the natural world. Their silent astonishment matches the ever-present sound of the (eternal) sea. The evocative impact of this glowing image is so great that even the obvious demystification of the scene, which is already implicit in the model-like change of scale, can do nothing to distract from the magic of the beautiful image. And it is precisely the rear-view figure, which is so familiar from the history of art, that encourages the viewer to join that figure and—ignoring all levels of reality—contemplate the world in its company. Thus the viewer also engages in a form of appropriation, whereby the image created by another becomes his or her own. All that is required of the viewer is to withstand the tension that builds up between real and false. In an age of electronic seduction and 'fake news' this play on human longings touches an important nerve in contemporary perception.

Albert specifically focuses on this form of destabilization in these works poised between reality and semblance. It therefore comes as no surprise that her engagement with questions relating to human existence are closely intertwined with questions relating to the image itself. However, her enquiry is not merely an art-immanent discourse on her own business of picture production, for all the skill and sophistication with which she pursues this in her work. Greater importance attaches here to the credibility of images, that is to say, to our fundamental trust in pictures: what do we see in pictures and images; what do we want to read in them; what can we read in them? How do memories form? Can intellectual, spiritual matters communicate through images? Do images come naturally to us? Can we trust our own imaginations? Can we find security and comfort in images?

Albert's own locus is in images and pictures. In her videos she strives for a poetic concretion of places and memories. A telling instance of this is her ongoing project (since 2004) titled *Orte an denen ich glücklich war* ('Places where I was happy') (pp. 28/29). The identification of these places is both geographical and temporal. The focus is on particular places at particular times and, sharing Faust's wish to hold onto the passing moment ("Yet stay awhile, thou art so beautiful!"), she immediately films any place where she is happy in order to preserve it. But these videos are distinctly different from the usual footage, uploaded day in, day out, of beaming individuals in a series of different holiday scenarios. Although the places Albert associates with happiness do sometimes include destinations in southern climes, the settings are just as often ordinary living rooms, studios or bedrooms. What is particularly striking is that in these records of personal and private happiness she shows less of her body than usual. Just one arm—the left arm, here, the right arm there—comes into view; the other is holding the camera. These videos are subsequently always presented two at a time, so that the combination of a left and a right arm creates the impression of the whole body. These dualities suggest not only the symmetry of the human body, but also simultaneity in the non-simultaneous. In these recollections, short moments of happiness combine to create an enduring image; an instant becomes permanent. Albert's ongoing retreat to the topic of her own happiness and her sense of gratitude can be read as a gift of appropriation: at the sight of these 'snaps' viewers can put themselves in the artist's place and, in so doing, recall their own moments of happiness. In an age when images and pictures are so open to criticism, new individual meaning can be found in this form of embodying appropriation.

3 Regine Helbling, 'Alltägliches und Besonderes. Einige Elemente in Judith Alberts Bildsprache' in *Judith Albert, Kein Wasser. Kein Mond (Nidwaldner Hefte zur Kunst 6)*, Nidwaldner Museum Stans, 2005, p. 32.

D Judith Albert, *Haare*, 2009, 3'20", colour, sound

Image and body

In Albert's art the motif of her own body is closely connected with the motif of the image (within the image). In many of her works she seeks to unite body and image, reality and imagination. Her frequent dovetailing of different dimensions and levels of reality originates in the fundamental opposition between a three-dimensional body and a two-dimensional image. The medium of film serves Albert as a two-dimensional art form that can represent three-dimensionality with deceptive accuracy, which often leads to it being regarded as particularly close to reality. In the video *La Noire et la Blanche (d'après Vallotton)*, 2014 (pp. 60–62), after Félix Vallotton's painting *La Blanche et la Noire*, 1913, the image takes centre stage both as two-dimensional reality and as something in one's own mind. Once again the viewer is invited to look over the artist's shoulder. Using a pair of scissors she cuts two figures—a white woman and a black woman—out of a sheet of paper. The paper in question is in fact a reduced colour copy of the painting by Vallotton. However, the green background of the original painting has been replaced by a glowing blue. The monochrome plane backing Vallotton's figures is also important in Albert's video. She carries out her actions in a black studio space, which makes the figures gradually being cut out of the paper appear almost three-dimensional. The painted two-dimensional bodies become deceptively real-looking. And the scissors turn into a dangerous tool that could easily 'injure' the figures. Fantasies of that kind arise from the empathy the viewer has for the pictorial motif, particularly for naked human figures. It is the viewer's internal pictures, his or her own images of desire and longing, that breathe life and reality into what are in fact merely paper copies of painted pictures.

The most common connection of body and image is seen in mirror images, which appear in various guises in Albert's art, most notably in *Haare*, 2009.[D] As always, she shot this film with a fixed camera. "She is both subject and object, agent and likeness."[3] In these filmed actions the real time of the artist's own life is objectively captured by the camera lens. However, in Albert's hands images of this kind are rarely documentary in nature; on the contrary, the events captured on film are staged and planned down to the last detail. The symbolic meaning of an image is of central importance to her; this is particularly true of the three-minute video *Hair*, which makes an immediate

impact as a powerful metaphor. The artist is seen literally attached to her own mirror image. One by one she tapes strands of her hair to the mirror, which progressively constrains her room for manoeuvre. The closer she is pinned to the mirror, the more her field of vision is reduced. Freedom of movement is essential for clear-sightedness (and for freedom of thought). This video demonstrates, in a memorable process of constraint and restraint, the misery of narcissistic self-referentiality. And here too—in a situation where Albert unusually reveals herself as an individual—she still acts as a substitute. These seemingly personal images stand as a universal metaphor. The spatial proximity and slow progress of these simple actions allow the viewer to empathize and physically identify with the artist: what would it feel like if one were to re-enact Albert's exercises? But we may already have learned enough from enduring the disturbing images of her travails at the mirror.

The emotional and existential meanings of these works are expressed in a simple, factual pictorial language; in that respect there is an affinity between Albert and her predecessor Vallotton. "Judith Albert loves pathos, as she herself has said, yet she does everything in her power to avoid it in her own work. All the more importance therefore attaches to the precision… the meticulousness and accuracy that is required by every concept. And by every poeticism."[4] Just such poetic creation is combined in *Mare mosso*, 2015 (pp. 67–71) in an unusual game with dimensions, with body and image, projection and projection surface. Once again the sea is the backdrop, as a place of longing, which is itself placeless and thus accessible to all. The artist appears as a beachcomber, a passer-by walking a fine line, crossing a demarcated zone from right to left and encountering strange obstacles as she does so. However, these are only visible to the viewer, as though gazing down from a godly lookout post, watching the fateful course of one individual's earthly life. This magic is born of the skilled connection of projection and projection surface, along with a doubling of the picture plane. The original beach film is projected onto the topmost sheet of a pile of paper, and sheet after sheet are torn into pieces by unidentified hands (no doubt belonging to the artist). The smooth projection plane thus starts to curl, with the result that suddenly its curved surface starts to resemble the swell of the sea and and reinstates as it were the original three-dimensionality of the two-dimensional image. Despite these ongoing interventions into the picture plane the lone female figure continues unhindered on her way, negotiating all obstacles. Is happiness something to do with not knowing the power of destiny? The doubling of the same actor, who appears both as a passer-by and as an iconoclast, casts doubt on any such hope. And the viewer, too, who once again succumbs to the beautiful sight of the Romantic image, ultimately knows all too well about the chasms and mirages of reality. Similar dissonances and frictions are also conveyed by the soundtrack of the video: the calm, regular sounds of the surging sea are overlaid by the uncomfortable, unpredictable noise of ripping paper.

4 See Helbling 2005, p. 35.

Image and spirit

In 2001, in connection with an early video from 2000, Ulrich Loock identified the presence of the miraculous in Albert's work: "*Modell für einen blauen Berg* is an image for the assimilation of the disconnected, the creation of an equality of subject and object. The figure in red covers itself with a blue cloth and becomes a mountain. The entrance of the miraculous is not surprising as such; it arises from a plotline that is as succinct as the lines of a haiku."[5]
Ever since Albert was a child she has been familiar with the miraculous and its religious overtones. Born into a churchgoing Catholic family, she has always been aware not only of sacred imagery but also of certain rituals, such as the 'sacred transformation', the so-called transubstantiation of wine into the blood of Christ, which inspired a video of that name in 2011; these ecclesiastical images and rituals provided an early fund of images. Memories of that kind must also have formed the basis of *Maria breit den Mantel aus (East End)*, 2011 (pp. 42–44), which aptly enough was made when Albert was working in a studio in London's East End, in an area mainly inhabited by Muslim immigrants. The title of the picture is taken from an early hymn to the Madonna as the Virgin of Mercy; the literal meaning of the second stanza could be rendered as: "Your cloak is broad and very wide, / it covers all of Christendom, / it covers the vast, wide world, / it is a refuge and a canopy for all."[6] The video shows blue material pouring out miraculously—and seemingly endlessly—through the gap under a door (to the studio building in Smithy Street in London). The colour blue, with its Marian symbolism, also refers to water as one of the four elements needed for life, which metaphorically flows towards the viewer as a slow, steady force, spreading out at their feet. The protective cloak, which traditionally only covers Christianity, now becomes a life force that everyone can benefit from. However, it is not by chance that Mary's cloak flows out under the door to Albert's studio. It calls to mind her Catholic roots and, as it flows so expansively, alludes to the artist's friendly devotion to the "vast, wide world". And the seeming miracle of the flowing material is of course not due to the miraculous powers of the Virgin Mary but merely to the technical assistance provided by a rewind button. In fact the material was pulled inside by invisible forces; it is only when the video is rewound that the material appears to be flowing outward. And that rewind can, if anyone wants, also be read as regression, into a childish, happy time when faith still helped.

Nevertheless, in her important commissions for sacred spaces, both Catholic and Protestant, Albert has repeatedly addressed the taboo question once posed to Faust by Gretchen, when she asked outright if he believed in God. Whereas her temporary video installation for the Grossmünster in Zurich, *Prolog*, 2015 (p. 21–27),[7] took its lead from the use of that term at the beginning of the Gospel of John and depicted an 'incarnation' of the opening words, her renovations for the chancel area of Solothurn Cathedral in 2012, *L'ultima cena*,[8] (pp. 45/46) evoke incredulous astonishment at the sight of such optical deception.

5 Ulrich Loock, 'Fokus – Videos von Judith Albert' in *Obwaldner Künstlerhefte 2001/2*, p. 8.

6 "Dein Mantel ist sehr weit und breit, / er deckt die ganze Christenheit, / er deckt die weite, breite Welt, / ist aller Zuflucht und Gezelt." This hymn was first published in 1640 in Innsbruck, in a slim volume containing four hymns to the Madonna. It is no. 534 in the widely used Catholic hymnary *Gotteslob*.

7 See Kirchgemeinde Grossmünster, Zurich (eds.) *Judith Albert, PROLOG (Kunst in der Krypta 3)*, publication issued to accompany the eponymous installation in the Grossmünster, everyedition, Zurich, 2015.

When Albert cites, in three dimensions, the world-renowned fresco by Leonardo da Vinci, her recourse to an age when faith was still intact by definition highlights the crisis of religious faith in our own time. This apparent replication in the form of a visual quote touches on the illusory retrieval of faith in its original form. However, the difficulty of sustaining religious faith is ultimately not presented as a current but rather as a general problem. By recreating the tablecloth from Leonardo's *Last Supper* in white marble for the Solothurn altar table (so convincingly that churchgoers today cannot resist touching it to see what it is made of) she reminds us—comfortingly—of a much earlier sceptic, namely 'doubting Thomas'. However, the most impressive and most memorable aspect of Albert's design for Solothurn is the seeming veracity of the gleaming white marble altar table in its dark surroundings. Light and colour thus, once again, become the fundamental components that—as in the projections that are the main focus of her work—move and captivate viewers with their sensual beauty.

With the sensitivities of a painter, in her work as a whole Albert goes much further than the mere depiction of an action. As is the case in poetry (a term derived from the Greek *poiētés*, meaning author or maker), things are not merely recounted, they are made. The fact that her works exert a particular fascination, however, is not to do with their apparent reality but above all with their rare intimacy and inwardness. In Albert's hands—despite her frequent engagement with spiritual issues—the miraculous arises from everyday perceptions, experiences and sensations, and no doubt also from the gift of friendship. Indeed, the idea of "making friends with people and things" is at the heart of one of Judith Albert's favourite pieces of writing: the Rose Ausländer poem reproduced above.

8 See Judith Albert, Ueli Brauen, Gery Hofer, and Doris Wälchli, 'L'ultima cena'; and also Marianne Gerny-Schild and Karl Heeb, "Der Wettbewerb zur Neugestaltung des Chorraumes," in Amt für Denkmalpflege des Kantons Solothurn (ed.), *Die Innenrestauration der Kathedrale St. Urs und Viktor in Solothurn 2011/12* (Beiträge für Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Solothurn), Solothurn, 2013.

Watching thoughts

Isabel
Zürcher

Only as the letters begin their dance do we realize the pressure they endure when they're not dancing: stuck between their neighbours, frozen within abbreviations, organized into words and woven into sentences. How selfless and servile they are, standing to attention, offering themselves to the needs of communication defined by others elsewhere. In *Letters on the water*, 2017 (pp. 80–83), the letters are at ease. They go with the flow, sway, float along alone, as pairs, every now and then as a foursome. They attempt a pirouette, gather and dissolve their union only to continue their synchronous stream in a new formation and fresh play. An E's need for attention when overtaking with a surfer's zeal, an I's pause or an L and H's encounter, render apparent how ready we are to read characteristics into symbols. Set in motion, the letters seem to lead a singular existence, freely searching for new affiliations or a sense to their own meandering.

The freedom of characters

In placing plastic capital letters onto small plinths and setting them afloat on a rivulet, Judith Albert liberates them from any obligation to inform. A subversive lightness is at play as the flow of water disables rules of syntax. Any urge to read crumbles in front of the steady camera. The soft waves immediately dissolve passing associations, be it a monogram or the abbreviation of an important economic faculty or the European Union. Given leave, the letters undermine focused thoughts and celebrate their gentle revolt against the logic of linguistic cohesion.

A Judith Albert, *Freiraum*, 2015, 25′ colour, sound

It is not Albert's first work dedicated to the elementary particles of writing. For the crypt of Zurich's landmark Grossmünster cathedral, she elaborated on the first line of the Gospel of John, "In the beginning was the Word", almost as if on a musical score, slowly lifting each character with two needles out of a black background in a way that reveals hidden words, intensifying the sentence's message. Uneven spacing between letters aside, the New Testament work *Prolog*, 2015 (pp. 21–27) also reveals "wa--t-e---r" and "was-t-e".[1] In *Freiraum*, 2015[A] too, with a surgeon's precision Albert plucks letters from foil. Again the work shows her hands in close-up as if we were watching a how-to guide. From a blank black, she lifts individual characters, gradually building sentences and questions from the architectural theories of Lucius Burckhardt. The juxtaposition and meaning of the letters subsequently dissolve as they are placed on the back of her hands.[2]

1 The crypt of the Grossmünster showed the appearing and disappearing text of John in two facing projections on opposite vaults. See Kirchgemeinde Grossmünster, Zurich (ed.) *Judith Albert, PROLOG (Kunst in der Krypta 3)*, publication issued to accompany the eponymous installation in the Grossmünster, everyedition, Zurich, 2015.

2 The basis for the 25-minute video work was a visit to the Swiss pavilion at the 2015 Architecture Biennale in Venice, focusing on Lucius Burckhardt. See also Isabel Zürcher: 'Landscape in a Ballpoint Pen' in *Invent the Future with Elements of the Past*, published to accompany an exhibition of the same name at Cabaret Voltaire, Zurich. Scheidegger&Spiess, Zurich, 2015.

In Albert's manufactory of pictorial thinking, letters on skin become temporary tattoos and needles expose their mobility and fragility: has the word always been there, or does it require the presence of a body? What order underlies the invisible, and where do we place our excess meaning? Letters test freedom. Isolating their meaning produces ideological, philosophical and religious questions. Albert's close-up, analogous settings count on accidental encounters and scratch the surface of a universe full of infinite possibilities.

Black hole

Dressed all in black, she is walking slowly, clockwise, following a circle in the snow. We see her from above. We are not tempted to count the number of times she completes a full circle at a steady pace. Because in *Schwarzes Loch*, 2016 (pp. 47–51), the artist is conjuring something that should cause the walking woman to fall. She is not precisely following the sharp cut that delineates the circle and questions the seemingly solid white landscape. Albert then deliberately distorts the relations in size that the onlooker was given only seconds ago. A very brief hand moves the membrane on which we still see her walking, unaware of any danger. When Albert reaches in to cut the last connection between circle and white blanket with a knife, a hole gapes, suddenly rendering everything uncertain. The artist's slow, meditative walk turns out to be a projection and the ground a thin paper, wavering and trembling at each point of pressure.

In measuring the cracks between imagination and reality, Albert always starts with herself. More in action and approach than performance, she offers her body to the camera and produces an obvious presence as well as empty spaces. When close up, for example, she does not show her face. Her own body grows away from her. Her back, hands, arms or her upright walk are instruments, signals, measures, motors or road maps. She uses them to test diverse aggregate states of received images. She is free to physically meddle with existing video sequences or to roam art history for old and new material. She is creating space for thought and contemplation, which—without revealing herself in the picture—let's us step into the gaps.

Albert inspects the spirit of moving images in simple experimental arrangements. Her picture labs take up little space; a table or workboard covered in materials with an option to project videos vertically will suffice. Short, sometimes borrowed sequences happen upon physical material set in motion to create a combined digital picture flow. In *Mare mosso*, 2015 (pp. 67–71) for example, she projects video material onto a pile of paper, which she tears apart sheet by sheet. She thus robs the video of some of its immaterial attraction and infiltrates the moving image with a corporeality that carries its own resonance. The bright acoustic ebb and flow of paper being ripped enters the even roll of waves washing up ashore. The torn paper amasses across the stretch of coast and adds a surreal quality to the artist's balancing act at the border between land and water. The audiovisual cross-fade and the tense equilibrium between digital and physical movement lend the simple recording that layer of magic often quoted as the poetry inherent in Albert's video miniatures.[3]

3 Albert's video work may be discussed from the viewpoint of a fundamental affinity towards the relation between image and language, as expressed for instance in the twelve-part series Haikus. See Kathleen Bühler: 'Some thoughts on the works of Judith Albert' and Ingrid Textor: 'The Appropriating Gaze: On Judith Albert's video works', both cited on http://www.judithalbert.ch/download/pdf/texte.pdf (18 October 2017).

4 Judith Albert in conversation with the author, Zurich, October 2017.

5 See Johannes Vermeer, *The milkmaid* (1658–1660) in the Rijksmuseum, Amsterdam and Judith Alberts video *Zwischen der Zeit*, 2004 (p. 52/53).

6 See Judith Albert, *Maria breit den Mantel aus (East End)*, 2011 (pp. 52/53).

7 See Judith Albert, *Nu à l'écharpe orange (d'après Valloton)* and *Peperoni (d'après Vallotton)*, both 2009 (p. 58/59 or pp. 97–100 resp.).

8 Meret Oppenheim's *Peperoni auf dem Wasser*, 1938 is in the collection of the Kunstmuseum Solothurn.

Intervening in tradition

"For me, video is the best medium to think in," says Albert.[4] That is a revealing comment, particularly once you start paying attention to the way she records—often loop records—excerpts of reality in order to transform them into continuity. As if dreams might be recorded, she captures situations without prejudice and orchestrates conditions that are permeable to coincidence, the undefined and the irrational. In this open act, letting things happen is the desired challenge—as well as recognizing that imagination thrives best where artificial interference might question or doubt, but never breaches reality. It's a somnambulant-seeming attention that draws intricate compositions from unremarkable givens, and trusts that any perspective might contain change, any detail a delicate disconcertment.

Albert has turned the milk poured in Vermeer's *Milkmaid* into a perpetual stream and hence questioned the lasting vitality of the iconic Dutch-Golden-Age painting.[5] On the steps of her temporary studio in London's East End, she has provided an opulent new stage for the Virgin Mary's deep blue cloak.[6] Félix Vallotton has long proved a distant mentor in Albert's image direction. He provided the template for a tableau vivant in which the artist drapes her hip with a scarf and octopus, and strewn artificial snow onto his still life until the bulging peppers are completely covered in white, as is the knife with its blade so suspiciously reddened.[7] It is also of little surprise that Albert's thoughts find inspiration in exactly the style of painting that draws on the outside world to reflect inner landscapes, which allows for dissonance and boldly or playfully ignores strict academic guidelines. Meret Oppenheim's *Peperoni auf dem Wasser* (1938)[8] surely had an initial influence on *Letters on the water. Dunkle Wolke*, 2013 (pp. 63–66), whose inky mass on a kitchen-paper horizon becomes proliferating stain, finally lifting its creator off the foreground harbour wall, and is reminiscent of formations Max Ernst would draw into his surreal skies.

Recently there has been a shift away from this playful tinkering with historical imagery, from the tableau vivant and revitalizing reinterpretations of sacral culture, towards a body of work that takes the cinematic cut literally and lets the artist pick up her scissors. Hovering between play and respect, Albert's tactile treatment of picture templates, their appropriation and reordering, definitely suggests a homage to great artistic traditions. Aside from masterpieces in painting she adopts the collage, a practice which celebrates coincidence, indulges in contradictions and disrupts the continuity of time and space, managing to draw fantastic, harsh and absurd messages from the pain of the irreconcilable.

A leap in time

In 2015, Albert took part in a group show at the Forum Schlossplatz, which brought together various contemporary positions relating to Dadaism: "The aim was to reveal some of the spirit found in the works of female Dadaists in your own work—or to enter a dialogue with the collocated work, albeit in your own language."[9] Albert's own pairing was with the doyenne of subtle distortion Hannah Höch. With an enthusiasm as uncompromising as it was poetic, Höch used public photographs to lay bare the cynicism of reality, expose ideals of beauty as thin superficial layers, and turn the seductive power of images into politically charged curiosities. "Almost all of Höch's collages involve the body or fragments of the body. Legs and hands have a particular presence."[10] Yet Albert, even if she found in Höch part of her own vocabulary, knew she had to avoid a trap. Engaging with Höch's powerful cosmos of fantastical collage, she had to be sure not to enter into competition as if Dada was still around today. So she found more sense and value in an exemplary study, a seductive re-enactment and a haptic approximation of the historical, pictorial revolt that maintains the freedom of the body and its signals. In *Zwei linke Hände*, 2015 (pp. 30–33), Albert's right hand is touching a thin photocopy of her left, in a gentle inquiry into the difference between reality and illusion, offering the image as a prosthesis of the imagination. "'Never Keep Both Feet on the Ground' is my favourite title in Hannah Höch's oeuvre," says Albert.[11] Thus for *Beine*, 2014 (pp. 84–86), she uses a series of images of women's limbs found online, blown up and cut out, testing them as a substitute for her own, flirting with stereotypes of desire only to immediately temper the viewer's gaze with a collected physicality—and femininity—behind the printed layers.

Using pictures as an assembly set certainly allows Albert to "never keep both feet on the ground". She delivers her most recent compositions by raiding the Internet's unending virtual archive and lifting images from their temporal context. context. She mimics the style of animated pictures to render a three-dimensional table flat. In the recently completed *Austern*, 2017 (pp. 93–96), she rolls out a white tablecloth and lets it fall over the table's edge. The linen is in fact a roll of paper, a print of an altar she once built from marble inspired by the drapery in Leonardo da Vinci's *The Last Supper*.[12] It seems we are once again in an age where—like hundreds of years ago in northern Europe—delicacies are piled high to challenge painters and observers. The oysters are so tempting, one longs to devour them the moment the hand retreats and leaves the flat plate its three-dimensionality. Lemons, nuts, fish and knives: they belong to us; we have seen them like this or similar to this before. Then a hand with a black marker traces the folds of the linen, fits the culinary delights into a grid and resumes the process from its beginning. The image is real and a copy. It is memory's storage-and-mixing console, where we reinvent space and time over and over again.

9 Judith Albert in an email to the author.

10 Ibid.

11 See Judith Albert in the brochure *Die Dada La Dada She Dada*, Aarau: Forum Schlossplatz, 2015.

12 Judith Albert, together with Ueli Brauen, Gery Hofer and Doris Wälchli, redesigned the chancel area of the Solothurn Cathedral. See Judith Albert, Ueli Brauen, Gery Hofer and Doris Wälchli, 'L'ultima cena', and also Marianne Gerny-Schild and Karl Heeb, 'Der Wettbewerb zur Neugestaltung des Chorraumes' in Amt für Denkmalpflege des Kantons Solothurn (ed.), *Die Innenrestaurierung der Kathedrale St. Urs und Viktor in Solothurn 2011/12* (Beiträge für Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Solothurn, no. 2), Solothurn, 2013.

Judith Albert

1969 Geboren in/born in Sarnen

1992 Schule für Gestaltung Luzern (HSLU)

1993 – 1997 Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (ZHdK), Visual Art

Lebt und arbeitet in Zürich/ Lives and works in Zurich

www.judithalbert.ch

Einzelausstellungen (Auswahl)/ Solo shows (selected)

2018 *continuo*
Kunstmuseum Solothurn (Kat./cat.)

2017 *Mare mosso*
Progr Bern, videokunst.ch

2017 *Und alles sinkt*
Station Agathe Nisple, Appenzell

2016 Videoinstallation
St. Paul, München, DE

2016 *Seh Meer*
Benzeholz, Meggen

2016 Galerie Renggli, Zug

2015 Videoinstallation, Krypta Grossmünster Zürich (Kat./cat.)

2014 «*diezeiten – more than fifteen minutes*»
Kunstverein Friedrichshafen, DE

2012 *Moving pictures*
Jerwood Room, LMH, Oxford, GB

2011 Engländerbau, Vaduz, LIE

2010 *Tamed light*
Kunstmuseum Luzern (Kat./cat.)

2009 Raum für aktuelle Kunst o.t. Luzern

2006 Marks Blond Project, Bern

2005 *Kein Wasser. Kein Mond*
Nidwaldner Museum, Stans (Kat./cat.)

2004 *Bilan d'un été*
Les halles – Espace d'art contemporain, Porrentruy

2004 *Hallo Mars*
Kunstkasten Winterthur

2001 *Meer und Meer*
Galerie Hofmatt, Sarnen (Kat./cat.)

2000 *Still reality*
Stadtgalerie Bern

1998 Raum für Originalgraphik, Alpnach

Gruppenausstellungen (Auswahl)/ Group shows (selected)

2017 *London meets Altdorf*
Haus für Kunst Uri

2017 *Arte albigna*
Bergell (Kat./cat.)

2017 *Echoes of eco*
Winter Art Theatre, Sochi, RU

2016 *Special screening*
The National centre for Contemporary Arts, Tomsk, RU

2016 *Spot on 1 – Da la Sumbriva illa Glüm*
Zentrum für Gegenwartskunst, Nairs

2016 *Points de vue*
Musee jurassien des Arts Moutier

2016 *Face to face*
IG Halle im Kunst(Zeug) Haus, Rapperswil

2016 *Die Gabe*
Magazin 4, Bregenzer Kunstverein, Bregenz, DE

2015 *Invent the future with elements of the past*
Cabaret Voltaire Zürich (Kat./cat.)

2015 *Verzauberte Zeit*
Sammlung Hahnloser-Bühler in der/at Kunsthalle Hamburg, DE (Kat./cat.)

2015 *Objective gare*
Espace Arlaud, Lausanne

2014 *La Dada – La Dada – She Dada, Künstlerinnen im Dialog*
Forum Schlosspark, Aarau (Kat./cat.)
Weitere Stationen/ additionally shown at:
Kunstmuseum Appenzell, 2015
La Manoir Appenzell, 2015
«diezeiten – More Than Fifteen Minutes»
Halle 14, Leipzig, DE (Kat./cat.)

2014 *Im Hier und Jetzt*
30 Jahre Stiftung Kunst Heute, Kunstmuseum Bern (Kat./cat.)

2014 *Round about*
Videokunst im Gespräch, Akku Emmen

2014 *Artist's book*
Museum Gegenwartskunst Admont, AU

2014 *Desiderata*
Aargauer Kunsthaus

2014 *Ortung*
Kunst im öffentlichen Raum, Chur

2014 *Les mousquetaires de l'invisible*
Int. Festival of Films on Art, Montreal, CAN

2014 *Nachhall und Witterung. Werke aus der Sammlung*
Dauerausstellung, Nidwaldner Museum

2013 *Making space*
40 Years of Video Art, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne

2013 *Blickfeld*
jwd, Grube/Prignitz, D (Kat./cat.)

2013 *Videoarte*
Palazzo Castelmur (Kat./cat.)

2013 *Cut!*
Videokunst aus der Sammlung, Aargauer Kunsthaus

2012 *Das Atelier – Orte der Produktion*
Kunstmuseum Luzern

2012 Palazzo Pollaiuoli, Genova, IT

2012 *Säen, ernten, glücklich sein*
Fontanapark Chur (Kat./cat.)

2012 *Homework: domestic narratives in contemporary art*
Green Hill Center North Carolina, USA

2011 *Platznot – Platzwechsel*
Bündner Kunstmuseum, Chur

2011 Officine fotografiche, Rom, IT (Kat./cat.)

2011 *Viel Lärm um Alles*
Haus für Kunst, Uri (Kat./cat.)

2011 *Art & Architecture*
Espace culturel Assens (Kat./cat.)

2011 *Acta est fabula,*
Literatur Lana

2010 *Arte Hotel Bregaglia*
hotel Bregaglia, Promontogno (auch 2011, 2012, 2013) (Kat./cat.)

2010 *Kraftwerk Religion*
Hygiene Museum Dresden, DE (Katalog)

2010 *Magnetische Erfahrungen*
Zentralbibliothek Zürich

2010 *Des seins à dessein*
Espace Arlaud, Lausanne

2010 *Timeless*
Kunsthaus Grenchen

2009 *Gefrorene Momente*
Kunstmuseum Chur (Kat./cat.)

2009 *Wanderziel Kunst: Ein- und Aussichten*
SAC Kunstausstellung (Kat./cat.)

2008 *Die Seele einer Zuckerdose*
Villa Flora Winterthur (Kat./cat.)

2008 *Stile der Stadt – Videopanel 2008*
Hamburg, DE (Kat./cat.)

2008 *Measure of all things: the human scale*
Cameron Art Museum, Wilmington, North Carolina, USA

2007 *Top of central Switzerland*
Kunstmuseum Luzern (Kat./cat.)

2007 *Shift*
Basel, Festival der elektronischen Künste (Kat./cat.)

2007 *Surréalités*
Centre Pasquart, Biel (Kat./cat.)

2007 *Fleischeslust*
Bündner Kunstmuseum, Chur (Kat./cat.)

2007 *L'art et ses amants*
la rada, Locarno

2005 *Ruhe im Sturm*
Kunsthalle Zürich

2005 *Peripherie als Zentrum*
Aelggi Alp

2005 *Swiss Miss*
Staatliches Museum Schwerin, DE

2005 *Robinson – geografie naturali e dell'umano*
Flash Art Museum, Trevi (Kat./cat.)

2004 *Vicini – oltre lo sguardo*
Palazzo San Giorgio, Genova, IT (Kat./cat.)

2003 *2nd International Video Art Festival*
Contemporary Art Center, Pristina, KO

2003 *L'imaginaire de l'eau dans la peinture*
La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts

2003 *Pantalla Suiza*
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, ES

2002 *Thin skin*
Axa Gallery New York (weitere Stationen/ additionally shown at: 2002 Scottdsdale, USA, 2002/2003 Helmond, NL, 2003, Mc Allen, Chicago, Wichita, Walnut Creek, 2004 Boise, alle/all USA) (Kat./cat.)

2001 *ArtKino*
ART Frankfurt, DE

2001 *Catch-22*
Charlottenborg Exhibitions Hall, Copenhagen, DK

2001 *M-Family*
Migros Museum, Zürich (Kat./cat.)

2001 *Hochwasser*
Kunsthaus Langenthal (Kat./cat.)

2000 *Pulsions*
Centre Culturel Suisse, Paris, FR (Kat./cat.)

2000 BAC Barcelona Arte Contemporáneo, Centro civic convent de Sant Agustí, Barcelona, ES

1999 *Schweiz. Suisse. Svizzera. Svizra – le republiche dell' arte*
Centro Arte Contemporanea, Siena, IT

1999 *Another swiss panorama*
Centre pour l'Image Contemporaine, Genève

1998 *Attitudes extra-muros*
Galerie Anton Weller, Paris, FR

1998 *Dogdays are over*
Centre Culturel Suisse, Paris, FR

1998 *Sélection suisse*
19. Video Art Festival Locarno

1998 *Freie Sicht aufs Mittelmeer*
Kunsthaus Zürich / Schirn Kunsthalle Frankfurt, DE (Kat./cat.)

1996 *Eine hypothetische Sammlung*
Kunsthaus Glarus

1996 *täglich schrubben bohren fliegen*
Künstlerhaus Hamburg, DE

1996 *Kleine Formate*
Galerie Luciano Fasciati, Chur

1995 *Eine Klasse für sich*
Kunsthof Zürich

Zuwendungen & Stipendien/ Grants & Scholarships

2016 Innerschweizer Kulturpreis

2011/2012 Werkjahr Landis & Gyr, London

2009 Danioth Stipendium Kanton Uri

2008 Pfeifer Mobil, Zentralschweiz

2007 Aufenthalt in der Cité International des Arts, Paris, FR

2006 Swiss Art Award 2006
Danioth Stipendium Kanton Uri

2003 Unterwaldner Preis für bildende Kunst

2002/2003 Atelierstipendium der Stadt Zürich in Genua, IT

2001 Atelierstipendium in Maloja

2000 Preis der Jury, Innerschweizer Jahresausstellung Luzern

1999 Danioth Stipendium Kanton Uri

Arbeiten im öffentlichen Raum/ Art in public spaces

2018 *Streiflichter*
Höhere Fachschule für Gesundheit Luzern (mit/with Gery Hofer)

2012 *Vasistas*
permanente Videoinstallation/permanent video installation, CSS Lausanne (mit/with Gery Hofer)

2012 *L'ultima cena*
Neue Chorraumgestaltung Kathedrale Solothurn/New design for the choir of the Cathedral in Solothurn (mit/with Gery Hofer und/and Brauen Waelchli Architectes, Lausanne) (Kat./cat.)

2011 *La promeno*
Mettlen Schulhaus, Biel (mit/with Gery Hofer & Klanggestalter)

2010 *Lichtgeschwindigkeit*
Mehrzweckhalle Pfäffikon ZH (mit/ with Gery Hofer)

2010 *Ciel*
Neugestaltung Kirchenfenster/new church window design, Eglise du Sacré-Coeur, Montreux (mit/with Gery Hofer) (Kat./cat.)

2007 *Mundart*
Gestaltung eines Hotelzimmers/design of a hotel room, Kulturhotel Krone, Giswil (mit/with Gery Hofer) (Kat./cat.)

2006 *Signale*
Berufsschule Sarnen (mit/with Gery Hofer & Stephen Lumenta)

Forschungsprojekte/ Research projects

2010 – 2012 *Indirekte Erfahrungen*
Institut für Gegenwartskünste Zürich, ein Forschungsprojekt von/a research project by Prof. Nils Röller

2009 – 2011 *Holyspace Holyways*
Dore Forschungsprojekt HSLU von/by Prof. Silvia Henke und/ and Prof. Nika Spalinger, u.a./among others

Arbeiten in öffentlichen Sammlungen (Auswahl)/ Works in public collections (selected)

Aargauer Kunsthaus
Stadt Baden
Walter A. Bechtler Stiftung
Kunstmuseum Bern
Nationalbibliothek, Bern
Peter und Elisabeth Bosshard, Rapperswil
Kunstmuseum Chur
Credit Suisse
CSS Collection
Sammlung Ketterer-Ertle, Bern
Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne
Kunstmuseum Luzern
Nidwaldner Museum
Kanton Obwalden
Sammlung Roche, Basel
Kunstmuseum Solothurn
Shinsegae collection, Südkorea
Kunsthaus Zürich

nationale und internationale Privatsammlungen/ national and international private collections

Monographien & Künstlerbücher/ Monographs & artists' books

2015 *Grossmünster Zürich, Prolog*
everyedition Zürich, limitiertes Künstlerbuch 2015/limited artist's book 2015, mit Texten von/with essays by: Christoph Vögele, Michael Donhauser, Martin Ruesch

2009 *Neue Videoarbeiten von Judith Albert*
mit Texten von/ texts by Angelika Affentranger-Kirchrath und/and Michael Donhauser

2009 *Künstlerheft*
erschienen anlässlich der Ausstellung im/ published to accompany the exhibition at Kunstmuseum Luzern

2005 *Judith Albert, Kein Wasser. Kein Mond*
Ausst.-Kat. (mit Texten von/texts by Regine Helbling und/and Ingrid Textor), Nidwaldner Museum, Stans 2005

2003 *Judith Albert (échanges)*
Ausst.-Kat. (mit Texten von/texts by Beate Engel und/and Jean-Paul Felley) Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds 2003

2001 *Judith Albert. Videoarbeiten*
Obwaldner Künstlerhefte, 2001/2 mit einem Text von/text by Ulrich Loock, Verlag Martin Wallimann

Impressum/Imprint

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *continuo: Judith Albert und Anne Sauser-Hall* im Kunstmuseum Solothurn, 27. Januar bis 8. April 2018.

This publication accompanies the exhibition *continuo: Judith Albert und Anne Sauser-Hall* at Kunstmuseum Solothurn, 27 January to 8 April 2018.

Ausstellung/Exhibition

Idee und Konzept/Idea and concept:
Judith Albert, Gery Hofer, Christoph Vögele

Assistenz/Assistant:
Robin Byland

Sekretariat/Secretariat:
Christine Kobel

Aufbau/Set-up:
Til Frentzel mit/with Jürg Dreier und/and Daniel Trutt, Gery Hofer, videocompany

Publikation/Catalogue

Konzept/Concept:
Judith Albert, Christoph Vögele

Grafische Gestaltung/Graphic Design:
Hi – Megi Zumstein & Claudio Barandun

Texte/Texts:
Christoph Vögele, Isabel Zürcher

Redaktion/Editing:
Robin Byland, Christoph Vögele

Übersetzung/Translation:
Fiona Elliott (Text von/text by Christoph Vögele)
Bigna Pfenninger (Text von/text by Isabel Zürcher)

Lektorat und Korrektorat/Proof-reading:
Martina Buder, Sarah Moore, Mark Reynolds

Druck und Bindung/Printing and binding:
DzA Druckerei zu Altenburg GmbH

Abbildung auf dem Umschlag/Picture on the cover:
La main droite de Picasso, 2015, Video (Videostill)

Bildnachweis/Image credits:
Yves André: 45–46
Simon Tanner: 26/27
alle anderen Fotos/all other images: Judith Albert

© 2017 Kunstmuseum Solothurn, Verlag für moderne Kunst, Autorinnen und Autoren/the authors

© Die Künstlerin, 2017, für die abgebildeten Werke

Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved

Erschienen im/Published by:
Vfmk Verlag für moderne Kunst GmbH
Salmgasse 4a
A–1030 Wien
hello@vfmk.org
www.vfmk.org

ISBN 978-3-903228-41-2

Vertrieb/Distribution

Europa/Europe:
LKG, www.lkg-va.de

CH: AVA, www.ava.ch

UK: Cornerhouse Publications, www.cornerhousepublications.org

USA: D.A.P., www.artbook.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Bibliographic information published by the German National Library:
The German National Library lists this publication in the German National Bibliography; detailed bibliographic data is available on the Internet at www.dnb.de.

Dank/Acknowledgments

Judith Albert dankt Gery Hofer, Laura Arici, Megi Zumstein, Claudio Barandun, Isabel Zürcher, Robin Byland, Christoph Vögele und videocompany.

Judith Albert wishes to thank Gery Hofer, Laura Arici, Megi Zumstein, Claudio Barandun, Isabel Zürcher, Robin Byland, Christoph Vögele and videocompany.

Ausstellung und Publikation wurden unterstützt von/The exhibition and the publication received support from:

kultur Lotteriefonds Kanton Solothurn

SWISSLOS

SWISSLOS Kulturförderung Kanton Obwalden

Casimir Eigensatz Stiftung

VIDEO COMPANY videocompany.ch

9 783903 228412