

Linda Schädler

Berührung im Fluss

Der Ursprung der Kunst liegt in der Zeichnung. Oder vielleicht müsste man treffender sagen: Der Ursprung der Kunst liegt in der Liebe. So zumindest wird es in der Erzählung des römischen Gelehrten Plinius des Älteren überliefert. Zirka 77 n. Chr. beschrieb er im 35. Buch seiner mehrbändigen *Naturgeschichte* eine Begebenheit um die Tochter eines Töpfers namens Butades. Es handelt sich um eine junge Frau aus Korinth, «welche aus Liebe zu einem Jünglinge, als dieser in die Fremde ging, den Schatten seines Gesichtes bei Licht an der Wand mit Strichen umzog.»¹ Mit ihrem Stift fuhr sie also der Konturlinie seines Konterfeis nach und schuf auf diese Weise ein Abbild, das sich direkt vom Vorbild ableitete – es ist eine indexikalische Spur. Selbst wenn sie ihn dabei nicht direkt berührte, so kommt ihr Gestus einem genauen Ertasten eines Körpers gleich, sowohl mit der zeichnenden Hand als auch mit dem Auge. Dabei wiederholt sie seine Formen aus einer Sehnsucht, ja aus einem Bedürfnis heraus, das Antlitz des Geliebten auf einem Grund zu fixieren. Sie versucht, ihn gleichsam auf der Wand einzuschreiben und für die eigene Erinnerung zu bewahren. → *Abb.1*

Diese Gründungslegende der Kunst spricht nicht nur die Direktheit und Unmittelbarkeit des Strichs an, sie verweist zudem auf den Akt des Zeichnens und damit auf die Hand, die im Begriff ist, die Linie auf eine neutrale Fläche zu setzen. Dies ist untrennbar mit einer – hier emotional begründeten – Hinwendung zum Motiv verbunden: Es geht um die zeichnerische Aneignung eines Sujets.

Wenn Judith Albert für ihr Projekt *BASICS* im Medium der Zeichnung arbeitet, so geht es ihr nicht um das Fixieren einer Person, die sie sehnsüchtig vermisst. Aber auch bei ihr würde ich von einem zeichnenden Ertasten mit der Hand sprechen, wobei sie nicht nur vom Gesehenen, sondern ebenso vom Gehörten und der konkreten Situation ausgeht. Die Künstlerin hat sich für ihr Projekt in die Klassenräume des Departements Gesundheit der Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften – ZHAW gesetzt oder die dortigen Labors besucht, um während der Lektionen zu zeichnen. Dabei hat sie – einer distanzierten Beobachterin gleich – die gesamte Situation in den Blick genommen und relativ rasch Zeichnungen aus klaren, feinen Linien aufs

Linda Schädler

Touch and Flow

The origins of art are in drawing. Or, perhaps rather more precisely, the origins of art are in love. At least that is what we learn from the Roman scholar Pliny the Elder. In or around AD 77, in Book 35 of his ten-volume *Natural History*, he describes a moment in the life of a young woman in Corinth, the daughter of a potter by the name of Butades. One day, “being deeply in love with a young man about to depart on a long journey, [she] traced the profile of his face, as thrown upon the wall by the light of the lamp.”¹ She took up a drawing tool and created an image that was directly derived from the living person—an indexical trace. Even if she didn’t physically touch him, in a sense she felt her way around his outline, both with her drawing hand and with her eyes. She replicated his profile out of sheer longing, filled with the urge to capture a likeness of her beloved’s face on a solid surface. It is as if she was trying to inscribe him into the wall and into her own memory. → Fig.1

This origin myth for art touches not only on the immediacy of the drawn line but also on the very act of drawing and, hence, the hand that is making that mark on a neutral surface. And this, in turn, is inextricably connected with the individual’s—in this case emotionally charged—focus on a motif: it is about appropriation through drawing.

When Judith Albert chose the medium of drawing for her project *BASICS*, she was not hoping to capture an image of a person that she might sorely miss. And yet in her case, too, I would say that her hand is feeling its way as it draws, although it is following not just visual cues but also auditory cues and the reality of the wider situation. Albert re-searched her project in classrooms and laboratories at the School of Health Professions at Zurich University of Applied Sciences (ZHAW), where she made



Abb./Fig. 1 Illustration zu Plinius’
Legende: Die Tochter des Töpfers Butades
fixiert mit einer Kohlezeichnung den
Schatten ihres Geliebten an der Wand.
Kupferstich in Joachim von Sandrarts
Teutscher Academie, 1675 The legend
as told by Pliny: the daughter of the
potter Butades draws a charcoal outline
of the shadow of her beloved on the
wall. Copper engraving in Joachim von
Sandrart’s *Teutscher Academie*, 1675

Papier gesetzt. Die daraus entstandenen Motive schweben ortlos auf dem weissen Untergrund. Sie bestehen aus Umrisslinien, die sich zu leeren Gerüst-Strukturen formieren: Ich möchte sie als dreidimensionale Gebilde bezeichnen, die leicht, wie flüchtig erhascht, mit feinem, manchmal minimal zittrigem Strich festgehalten sind.

Wer sich nun aber ein präzises Abbild à la Tochter des Butades vorstellt, hat weit gefehlt. Nur in äusserst seltenen Fällen kann man das Dargestellte klar dechiffrieren – am eindeutigsten das angedeutete Skelett einer Hand.

→ Abb.2 Judith Albert dekontextualisiert, zeichnet Bruchstücke, vereinfacht bis zur Unkenntlichkeit. Mit ihren Linien hält sie das Wahrgenommene neutral und nüchtern fest. Die Künstlerin selbst spricht vom Zeichnen als einer anderen Form von Filmen mit der Videokamera.² Sie begreift sich damit als Kanal, der das Wahrgenommene registriert und aufs Papier bannt. Doch wo die Kamera alles aufnimmt, was sich darbietet, reduziert Albert in der Zeichnung aufs Äusserste, ja sie mischt zuweilen gewonnene Eindrücke vor Ort miteinander, lässt gleichzeitig ihrer Fantasie freien Lauf und legt so ein Netz von Spuren aus. Die Künstlerin dazu: «Die Sätze, das Setting, die Bilder, die StudentInnen, ihre Arbeitshefte, Tattoos, Anordnungen und Übungen in den Schulzimmern, Gerätschaften, der unmittelbare Moment vor Ort, alles bekam die Chance, auf die eine oder andere Weise in eine Zeichnung einzufließen.»³ Daraus sind Motive entstanden, die zwischen abstrakter, organischer Struktur, gesteinsartiger Schichtung, nüchterner Messreihe und architektonischem Gebilde changieren. Gewiss: Fachleute vermögen wohl manch Angedeutetes wiederzuerkennen, da sie mit Visualisierungsformen und Gegenständen vertraut sind. Für andere hingegen bleibt vieles enigmatisch. Und das ist sehr wohl intendiert. Denn: Zwar geht Judith Albert vom Konkreten aus, sie strebt jedoch keine Wiedererkennbarkeit an, weshalb ich ihr Vorgehen ein assoziatives Abzeichnen nennen möchte.

Ihre Motive ergänzt die Künstlerin zuweilen mit Textbruchstücken, die sie im Unterricht aufgeschnappt hat und die – wie die Sujets – auf dem weissen Blatt schweben. Der Duktus ist nüchtern und knapp: Ratschläge wie «Fördern Sie Eigenständigkeit», «Prioritäten erkennen» oder «üben, üben, üben» sind ebenso zu lesen wie Hinweise, zum Beispiel «Selbsteilungsprozess», «Schmerzprotokoll» und «Es gibt kein Richtig und kein Falsch». Im Vergleich zu den Zeichnungen lassen sich solche Texte aufgrund ihres Inhalts leichter dem Gesundheitsbereich zuordnen. Trotzdem sind sie nicht als Schlüssel zu den visuellen Darstellungen zu lesen, da sie diese nicht kommentieren, sondern ebenso fragmentarisch und von allem losgelöst auf dem Papier schweben wie die Zeichnungen. Diese bereits erwähnte Leere definierte Norman Bryson 2009 als wichtigen Unterschied zwischen der Zeichnung und der Malerei.

drawings while teaching was under way. As if viewing everything from a distance, she took in the situation as a whole and rapidly committed fine line drawings to paper. Her motifs float indeterminately over a white ground. They take the form of outlines describing skeletal structures: to me, they look like three-dimensional forms, lightly drawn with subtle, sometimes mildly tremulous strokes, momentarily arrested.

Anyone (recalling Butades' daughter) who might have been picturing faithful likenesses is rather wide of the mark. It is only very occasionally possible to identify an image with any certainty—the clearest case looks rather like the skeleton of a hand. → *Fig. 2* Albert removes any context, draws fragments, and simplifies motifs to the point of unrecognizability. Her drawn lines create a sober, neutral record of what she sees. She herself talks of drawing as another kind of filming with a video camera.² In that sense, she regards herself as a conduit that registers what is perceived and puts it down on paper. However, whereas a camera records everything that looms into view, in Albert's drawings, things are reduced to an absolute extreme. Sometimes she even mingles impressions in situ, giving her imagination free rein and laying down a whole network of traces. As she herself has said: "The words, the settings, the pictures, the students, their work books, tattoos, experiments and assignments, apparatuses, the immediacy of the moment, all of that had the chance, one way or another, to feed into a drawing."³ The outcome is a series of motifs that fluctuate between abstractions, organic structures, stony layers, dry lists of measurements, and architectural forms. Of course, experts in the field will no doubt recognize some features if they are familiar with certain objects or types of visualization. But for others, much will remain an enigma. And that is fully intentional. Because although Albert starts with physical reality, she is not aiming for recognizability, which is why I like to describe her method as associative drawing.

Here and there Albert adds snippets of text, which she gleans from teaching situations and which now—like the motifs—float on the white paper. The texts are pithy and succinct: words of advice such as "pursue independence," "identify priorities," and "practice, practice, practice," or information along the lines of "process of self-healing," "pain protocol," and "there is no right and no wrong." Compared to the motifs in the drawings, texts of this kind are easier to relate to health care. Nevertheless, they are not to be read as keys to the drawings; they are not commentaries on the latter, just fragments

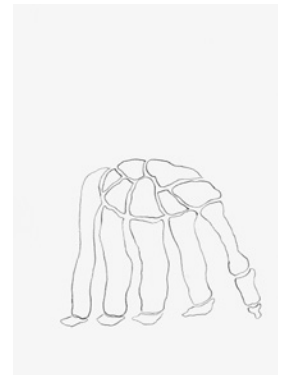


Abb./Fig. 2 Judith Albert, Zeichnung aus der Serie *BASICS*, 2018 Judith Albert, drawing from the *BASICS* series, 2018

Wo in der westlichen Malerei traditionellerweise die ganze Leinwand von Farbe bedeckt ist, kann dies bei einer Zeichnung zwar auch der Fall sein, muss es aber nicht. Gerade in letzterem Medium wird das «Weisse ihrer Fläche auf eigentümliche Weise als ‹Reserve› [...] behandel[t]: als ein Bereich nämlich, der technisch zwar ein Teil des Bildes ist (da wir ihn natürlich sehen), dabei aber in gewisser Weise neutral - ohne Eigenschaft - bleibt: perzeptiv vorhanden, doch konzeptuell abwesend».⁴ Indem Albert ihre Liniengeflechte ohne ausformulierten Hintergrund aufs Papier bringt, aktiviert auch sie eine konzeptuelle Abwesenheit.

Bereits die eingangs erwähnte Ursprungslegende macht deutlich, dass die Zeichnung innerhalb der Kunsttheorie schon lange eine Rolle spielte. Sie gilt für viele bis heute «als Basishandlung»⁵, da einzig ein Stift und ein Blatt Papier (beziehungsweise bei der Tochter des Butades wohl ein Stück Kohle und eine Wand) notwendig sind. Man sagt ihr nach, dass sie die persönlichste und unmittelbarste künstlerische Äusserung sei, da die entstehende Linie über die Hand direkt mit dem Auge der Künstlerin oder des Künstlers verbunden ist: Es entsteht eine Art Dreiklang von Hand, Auge und Linie.

Die in der italienischen Renaissance entwickelte Disegno-Theorie erhob die Zeichnung sogar zum Grundprinzip aller Künste. Disegno wurde verstanden als geistige Erfindungskraft und zeichnerischer Entwurf, oder anders ausgedrückt: Imagination und Realisierung kamen zusammen. Damit verstand man unter dem Disegno sowohl eine Aktivität als auch ein daraus resultierendes Produkt. Wie Michael Lüthy ausführt, sollte im 15. und 16. Jahrhundert mit dem Konzept nicht zuletzt der «Aufstieg der Kunst zu einer das Handwerk übersteigenden, intellektuell anspruchsvollen Tätigkeit durch das Ineinanderspiel von [...] Schönheits- und Wissensproduktion garantiert werden».⁶ Durch dieses enge Zusammenspiel, ja durch dieses Amalgamieren war die Funktion der Zeichnung nicht so klar geschieden wie in späteren Jahrhunderten: Ob sie eine ästhetische Funktion (als eigenständiges Kunstwerk) oder eine praktische (als vorbereitende Studie oder wissenschaftliche Illustration) erfüllten, ist für zeichnerische Werke aus der Renaissance meist nicht eindeutig zu definieren, ja ihr Reiz konnte gerade aus dem Zusammenfallen beider Funktionen herrühren. Lüthy legt dar, dass sich im späten 19. Jahrhundert der Status der Kunstschaffenden grundlegend veränderte: Die früher so typischen Auftragsverhältnisse, bei denen nebst künstlerischen auch praktische Tätigkeiten übernommen wurden, verloren an Bedeutung. Die Künstlerinnen und Künstler wurden zunehmend autonom. Parallel dazu stand auch nicht mehr eine möglichst präzise Nachahmung im Zentrum, bei der ein Körper plastisch auf einem Bildgrund ausgearbeitet werden sollte. Beide Entwicklungen bewirkten, dass der Disegno-Begriff

that float as freely as the motifs. In 2009 Norman Bryson defined the emptiness within which they float as an important distinction between drawing and painting. Whereas in Western painting the canvas has traditionally been covered in paint from side to side, a drawing can entirely cover a sheet of paper, but it does not have to. As Bryson puts it: “drawing has always been able to treat the whiteness of its surface in a fashion unique to itself, as a ‘reserve’: as an area that is technically part of the image (since we certainly see it), but in a neutral sense—an area without qualities, perceptually present and conceptually absent.”⁴ By placing interlocking lines on the paper without defining any background, Albert in effect activates a conceptual absence.

The origin myth cited earlier demonstrates that drawing has long played an important part in art theory. To this day, many regard it as “fundamental”⁵ to art because all that is needed to make a drawing is a suitable utensil and a piece of paper (presumably charcoal and a wall for Butades’ daughter). People often describe drawing as the most personal, most immediate form of artistic expression, since the line as it is being drawn connects directly with the artist’s eye via his or her hand: line, hand, and eye form a triad.

The theory of *disegno* that developed during the Italian Renaissance elevated drawing to a higher level, deeming it to be the main principle underlying all the arts. *Disegno* was seen as intellectual invention plus artistic execution, in other words, imagination and realization in one. Thus the term *disegno* referred both to the activity and to the end product. As Michael Lüthy has shown, in the fifteenth and sixteenth centuries, on the basis of the concept of *disegno* “and the interplay within it of the production of beauty and wisdom, art became an intellectually demanding activity that surpassed all craft skills.”⁶ Because of this close interplay—this amalgamation—the role of drawing was less clearly defined then than it would be in the centuries to come. In any study of drawings from the Renaissance, it is often hard to determine whether they were intended to fulfill an aesthetic function (as autonomous works of art) or a practical function (as preparatory studies or scientific illustrations). In fact, their appeal could derive from precisely that convergence. Lüthy shows that in the late nineteenth century, the status of creative artists fundamentally changed: there were now fewer of the contractual relationships that had abounded in the past and had allowed artists to take on commissions as well as pursuing their own work. Artists now became increasingly autonomous. At the same time, the prime aim was no longer faithful mimesis; artists no longer strove to create a fully modeled likeness of a body against a ground. The outcome of these two developments was that the concept of *disegno* could not transfer as such into the new era. It was only the notion of originality that survived beyond the Renaissance. However, by the end of the nineteenth century, artists were

nicht unreflektiert auf die neuere Zeit übertragen werden konnte. Einzig die Vorstellung der Ursprünglichkeit blieb über die Renaissance hinaus erhalten. Die Kunstschaffenden suchten diese jedoch seit Ende des 19. Jahrhunderts in der individuellen Wahrnehmung, die durch die Psyche und die Physiologie des Auges geprägt war, wie sie auch auf «die Eigengesetzlichkeit der eingesetzten künstlerischen Medien» abzielten.⁷

Judith Alberts *BASICS*-Zeichnungen sind im 21. Jahrhundert entstanden, weshalb es nicht erstaunt, dass sie in ihrem Werk auf eine Realitätsaneignung im Sinne der Renaissance verzichtet. Ebenso können ihre Arbeiten klar als eigenständige Kunstwerke aufgefasst werden. Dennoch möchte ich die aus den feinen Linien entwickelten Strukturen und Gebilde als «am Rande zum Technischen» bezeichnen. Denn: Die aufs Papier gebrachten Striche sind weder vehement und expressiv noch suchend-wiederholend wie bei manch anderen Kunstschaffenden. Sie erwecken vielmehr auch den Eindruck, dass sie der Darstellungstradition des Praktisch-Technischen entstammen. Alberts Zeichnungen muten wie naturwissenschaftliche Illustrationen an, obwohl ihre Funktion eine dezidiert künstlerische Setzung ist - woraus eine Verbindung zum *Disegno*-Begriff entsteht, ohne dass er traditionell aufgeladen wird: Es wird vielmehr eine «als-ob»-Beziehung zwischen der ästhetischen und praktischen Funktion etabliert. Dieser Aspekt verbindet Albert im weitestem Sinne mit gewissen Arbeiten des Schweizer Künstlers Mario Sala (*1965), dessen filigrane Bleistiftzeichnungen Raumstrukturen in einer Weise aufgreifen, die an Konstruktionspläne erinnern. Und doch: Seine Zeichnungen bleiben konkreter und seine hinzugefügten langen Texte nehmen den Duktus von Beschreibungen und Erläuterungen an. → *Abb. 3* Ebenso könnte man Alberts Werke mit Zeichnungen der argentinischen Künstlerin Irene Kopelman (*1974) vergleichen, die ihre Motive - entstanden aus ihrer intensiven künstlerischen Recherche auf naturwissenschaftlichen Expeditionen - meist auf feine Strukturen reduziert, die sich am Rande der Ungegenständlichkeit befinden. → *Abb. 4* Doch auch hier gibt es Unterschiede: Kopelmans Werke sind kleinteiliger und enthalten zahlreiche Binnenstrukturen. Zudem: Wo Kopelman einen dezidiert konzeptuellen Ansatz verfolgt, sind Alberts Zeichnungen assoziativ aus dem Moment heraus entstanden.

Bisher habe ich ausschliesslich Judith Alberts Zeichnungen ins Zentrum gesetzt, wie sie auch in dieser Publikation als Reproduktionen abgebildet sind. Dass Werke auf Papier öffentlich präsentiert werden, ist bei ihr jedoch die Ausnahme: 1996 zeigte sie zum ersten und zugleich letzten Mal eine grosse Gruppe in der Galerie Luciano Fasciati in Chur. Zwar bildet das Zeichnen seit-her eine Konstante, doch sind die Papierarbeiten eine Art Bildarchiv, auf das sie - nebst Fotografien- zurückgreift. Als ich die früheren Papierarbeiten mit

seeking originality both in the individual's perceptive faculties (which are shaped by the psyche and by the physiology of the eye) and in "the autonomy of the media deployed by the artist."⁷

Judith Albert has done all her *BASICS* drawings in the twenty-first century, so it is hardly surprising that she does not seek to appropriate reality like her Renaissance predecessors. And her drawings clearly stand as autonomous works of art. And yet, it seems to me that their finely drawn structures and forms are also "borderline technical."

Because the lines she puts down on the paper are neither vehement and expressive nor tentatively repetitive, as in works by some other artists. If anything, they also create the impression that they have roots in the tradition of practical-technical illustration. Albert's motifs come in the guise of scientific drawings, although their function is decidedly artistic—which takes us back to the concept of *disegno*, albeit not weighed down by baggage from the past. In fact it seems that there is an "as if" relationship

between aesthetics and practicality in these drawings. This, broadly speaking, also makes a connection between Albert's drawings and certain works by Swiss artist Mario Sala (*1965), whose filigree pencil drawings of spatial structures sometimes recall architectural drawings. Yet his drawings are more concrete, and the long texts he adds are more like descriptions and explanations. → Fig.3

One might also compare Albert's works to drawings by Argentinean artist Irene Kopelman (*1974); her motifs—which arise from the intense artistic research she carries out on scientific expeditions—are mostly reduced to delicate structures that verge on the non-representational. → Fig.4 Yet here, too, there are differences: Kopelman's works are more detailed and have numerous internal structures. And what's more, whereas Kopelman takes a distinctly conceptual approach, Albert's drawings arise from spur-of-the moment associations.

So far I have concentrated solely on Albert's drawings, seen here in reproductions. However, a public presentation of works on paper is something of an exception for her: the first and last time she showed a large group was in

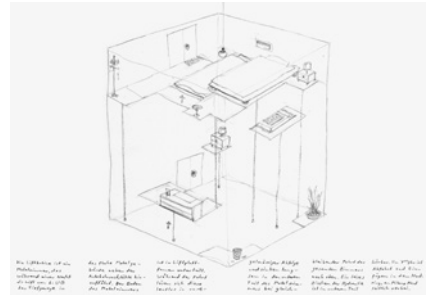


Abb./Fig. 3 Mario Sala, ohne Titel, Bleistiftzeichnung, Blatt aus einer Serie von 24, 2005-2009 Mario Sala, Untitled, pencil drawing, sheet from a series of 24, 2005-09



Abb./Fig. 4 Irene Kopelman, ohne Titel, Blatt aus *Fragments from Aletschgletscher*, 2013 Irene Kopelman, Untitled, sheet from *Fragments from Aletschgletscher*, 2013

den *BASICS*-Zeichnungen in Judith Alberts Atelier vergleichen konnte, stellte ich zu meiner Überraschung fest, wie früh die Künstlerin ihre Ausdrucksweise gefunden hatte. Die Annäherung an ein Thema leitet sich zwar tatsächlich von der jeweiligen Situation ab - wie etwa vom Unterricht an der ZHAW -, mündet dann aber in eine seit den 1990er Jahren festgelegte Bildsprache.

Zentral an Judith Alberts Herangehensweise ist, dass sie ihre Zeichnungen in ein anderes Medium transformiert, wobei sie beim *BASICS*-Projekt aus weit über hundert Arbeiten einige wenige auswählte. Bei der Transformation lässt sie die Linien und damit das Motiv unangetastet, verändert hingegen den Massstab und das Medium. So etwa, wenn sie ihre Bleistift- in Lichtzeichnungen umwandelt, die als Einzelarbeiten, aber auch in Zusammenhang mit dem Kunst-am-Bau-Projekt *Streiflichter* für XUND. Bildung Gesundheit Zentralschweiz von 2017 entstanden sind. Auch im Luzerner Projekt liess sie sich für ihre Zeichnungen vom Unterricht inspirieren. Im Anschluss hat sie eine Auswahl an Motiven auf Glasdias gelasert und an zwölf Orten (vorzugsweise an Durch- oder Eingängen) als Projektionen installiert. Da sie aus Licht bestehen, sind die Werke immateriell und ephemere. Man kann zwischen dem Projektor und der Projektion durchgehen und mutiert damit selbst zum Bildträger, ja zu einer Art Papier, auf dem sich die Lichtzeichnung einschreibt. → *Abb.5* Ganz anders in Winterthur. Hier hat Judith Albert elf der angefertigten A4- oder A5-Zeichnungen jeweils massstäblich vergrössert, wobei sie sich auf die visuelle Darstellung, frei von Textfragmenten, konzentrierte. Als Zwischenstufe wurden von ausgewählten Motiven Lichtzeichnungen an die entsprechenden Wände projiziert, von der Künstlerin nachgezeichnet, zum Teil weitergezeichnet. Diesen Linien ist der Bildhauer Tobias Hotz jeweils gefolgt, wenn er die Sujets anschliessend mit seinem Team in einzelne Wände des Atriumraums meisselte. In dieser Transformation hat auch der Bildgrund gewechselt - vom Papier zur Wand aus grauem Sichtbeton -, wobei die Zeichnungen nicht mehr auf die Wand aufgetragen, sondern darin eingeschrieben sind. Wie bei einer bearbeiteten Platte für einen Kupferstich wurden die Linien eingraviert, doch im Unterschied dazu ist daraus keine Formvorlage für ein Werk entstanden, das auf Papier gedruckt würde. Es ist das Werk an sich, das sich unauslöschlich mit der Wand verbindet. Indem die oberen Schichten herausgemeisselt sind, wird der darunterliegende, gröbere Beton offengelegt und seine Materialität ins Bewusstsein gerückt. Gleichzeitig ergibt sich eine ausgesprochen haptische Qualität, da die Formen ertastet werden können. So wie Albert beim Zeichnen das Blatt berührte, so hat auch der Bildhauer den Beton «berührt» und so ertasteten schliesslich die Studierenden, Dozierenden und Besucherinnen und Besucher die Gravuren mit den Augen wie mit der Hand. → *Abb.6*

1996 at Galerie Luciano Fasciati in Chur. Although she has continued to draw ever since then, her works on paper serve more as an archive that she can delve into—as she also does with photographs. When I had the opportunity to compare Albert’s early works on paper with the *BASICS* drawings in her studio, I saw, to my surprise, how early on she had established her own mode of expression. Each topic arises from a particular situation—for instance a seminar at the ZHAW—but it then flows into a visual language that she has used since the 1990s.

The crux of Albert’s approach to her drawings is that from time to time she selects certain motifs and transforms them into another medium; only a few were selected from the *BASICS* project, which runs to well over a hundred works. The lines in the selected drawing (and thus the motif, too) remain unchanged; it is only the scale and the medium that are transformed. For instance, in 2017 Albert created her *Streiflichter*, that is to say, light drawings derived from pencil drawings; some of these light drawings exist in their own right, while others were made for an art-and-architecture project for XUND (an education and health center in Lucerne, Central Switzerland). When she created this project, her drawings were again inspired by a teaching situation. Selected motifs were then transferred by laser onto glass slides, which were installed as projections in twelve locations (mainly in passageways and entrances). Since the images were pure light, the works appeared immaterial and ephemeral. Each person walking between the projector and the projection turned into a picture carrier—a surface with a light motif on it. → *Fig.5* Not so in Winterthur. Here Albert enlarged eleven of a set of A4 and A5 drawings, concentrating solely on the image and ignoring any text fragments. In the next, intermediate stage, selected motifs were projected onto the walls of an atrium as light drawings; Albert then traced these motifs onto the walls, occasionally adding to them. Lastly, sculptor Tobias Hotz and a team of assistants chiseled the motifs into the walls, always exactly adhering to the lines drawn by Albert. In this transformation, the picture ground also changed—from paper to a gray wall of exposed concrete—and the drawings were not applied to the wall but inscribed into it. Like a plate for a copper engraving, the lines were incised, but this surface would not now have a sheet of paper applied to it under pressure. This is the finished work and it is now ineradicably integrated into the wall. As the upper layers of the concrete are chiseled out, the coarser inner layer is

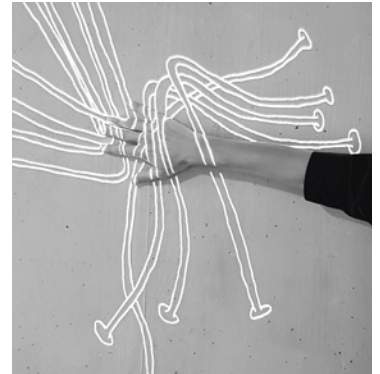


Abb./Fig. 5 Judith Albert, *Streiflichter*, XUND. Bildung Gesundheit Zentralschweiz, 2017 Judith Albert, *Streiflichter*, XUND. Bildung Gesundheit Zentralschweiz, 2017

Der Medienwechsel ist in *BASICS* zentral und dies führt wieder zurück zur Ursprungslegende der Kunst. Die von Plinius geschilderte Szene wurde im Lauf der Jahrhunderte gerne auf die von der Tochter des Butades gezogene Konturlinie reduziert. In der Tat kann sie jedoch als Dreischritt beschrieben werden. Von der Lichtquelle, die den Schattenwurf des Jünglings erst ermöglicht, über den zeichnerischen Akt bis hin zu ihrem Vater, der den entstandenen Umriss mit Ton füllte, um daraus eine Figur herzustellen und zu brennen. Schon die Ursprungslegende beinhaltet also einen Medienwechsel, wie ihn Judith Albert auch heute noch vollzieht.

Linda Schädler ist seit 2016 Leiterin der Graphischen Sammlung ETH Zürich. In ihrer Funktion strebt sie eine deutliche Öffnung gegen aussen und eine stärkere Verankerung der Sammlung in der ETH an, so etwa über interdisziplinäre Projekte wie die Ausstellung *Irene Kopelman. On Glaciers and Avalanches. Glaziologische Spurenlese*. Vorher war sie als Postdoc am Lehrstuhl für moderne und zeitgenössische Kunst des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich sowie am Lehrstuhl für Kunst- und Architekturgeschichte der ETH Zürich tätig. Ihre Dissertation erschien 2013 unter dem Titel *James Coleman und die Anamorphose. Der Blick von der Seite*.

- 1 Gaius Plinius Secundus, «Naturgeschichte», Bd. 35, in: E.L.F. Tafel, E.R. v. Osiander und G. Schwab (Hg.), *Römische Prosaiker in neuen Übersetzungen*, Metzler, Stuttgart 1840, S. 4019 (das lateinische Original von *Naturalis Historia* erschien um 77 n. Chr.).
- 2 Gespräch mit der Autorin, 2.3.2020.
- 3 Judith Albert in einer Mail an die Autorin, 5.6.2020.
- 4 Norman Bryson, «Ein Spaziergang um seiner selbst willen», in: Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler (Hg.), *Öffnungen: zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, Wilhelm Fink, München 2009, S. 27-42, hier S. 29.
- 5 Michael Lüthy, «Universalität und Geschichtlichkeit des Zeichnens - am Beispiel von Egon Schieles Weiblichem Akt mit angezogenem linken Knie», in: Kunsthaus Zug (Hg.), *LINEA. Vom Umriss zur Aktion. Die Kunst der Linie zwischen Antike und Gegenwart*, Ausst.-Kat., Hatje Cantz, Ostfildern 2010/11, S. 155-164, hier S. 155.
- 6 Ebd., S. 157.
- 7 Ebd., S. 158f.

revealed and anyone contemplating the wall registers its materiality more acutely. At the same time, the tactile surfaces of the motifs give the work a strikingly haptic quality. In the same way that Albert touched the paper as she drew, the sculptor “touched” the concrete, and now students, staff, and visitors run their hands and their eyes along the lines of these intaglio images. → Fig.6



Abb./Fig. 6 Judith Albert, *BASICS*, ZHAW Winterthur, 2019/20. Die vorgezeichneten Linien werden von Steinbildhauern in den Beton gestockt. Judith Albert, *BASICS*, ZHAW Winterthur, 2019/20. The drawn lines are cut into the concrete by stone carvers.

The changed medium is crucial to *BASICS* and this, in turn, takes us back to that origin myth of art. Over the centuries, the scene described by Pliny has often been reduced to no more than the creation of an outline drawing by Butades’ daughter. But there are, in fact, three stages here, progressing from the light source that caused the young man to cast a shadow through the act of drawing to Butades himself, who filled the outline with clay to create a figure that he could fire. Even that origin myth involves a change of medium, in an exact parallel to what Judith Albert is still doing today.

Linda Schädler has been head of the Graphische Sammlung ETH Zürich (Collection of Prints and Drawings) since 2016. Her mission is both to make the collection accessible to a wide public and to anchor it within the ETH, for instance by means of interdisciplinary projects such as the exhibition *Irene Kopelman. On Glaciers and Avalanches. Glaziologische Spurenlese*. Before she took up this post she held positions as a postdoc at the Institute of Art History, University of Zurich, and at the Institute for the History and Theory of Architecture at ETH Zürich. Her doctoral dissertation, *James Coleman und die Anamorphose. Der Blick von der Seite*, was published in 2013.

Translated from the German by Fiona Elliott

- 1 Pliny, *Natural History*, trans. H. Rackham (Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 1952), Book 35, 151-53, p. 373 (the original Latin text by Pliny the Elder, *Naturalis Historia*, was published ca. AD 77).
- 2 Conversation with the author, March 2, 2020.
- 3 Judith Albert in an email to the author, June 5, 2020.
- 4 Norman Bryson, “A Walk for a Walk’s Sake,” in *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, ed. Catherine de Zegher (New York and London: The Drawing Center, NY, and Tate, London), p. 151.
- 5 Michael Lüthy, “Universalität und Geschichtlichkeit des Zeichnens – am Beispiel von Egon Schieles Weiblichem Akt mit angezogenem linken Knie,” in *Kunsthauus Zug* (ed.), *LINEA. Vom Umriss zur Artion. Die Kunst der Linie zwischen Antike und Gegenwart*, exh. cat., (Ostfildern: Hatje Cantz, 2010-11), pp. 155-64, here p. 155 [This and the two following quotes have been translated for this essay.]
- 6 *Ibid.*, p. 157.
- 7 *Ibid.*, pp. 158f.

Nils Röllner

BASICS: Gullivers Reisen

Das Buch, in dem dieser Text zu lesen ist, gestattet eine Gulliver-Erfahrung, und zwar in Verbindung mit elf Zeichnungen, die im Haus Adeline Favre zu sehen sind. Gulliver, der englische Schiffsarzt und Kapitän, berichtet im 18. Jahrhundert, er sei auf seinen Reisen in die Länder Lilliput und Brobdingnag gelangt. In Lilliput erscheint er den Bewohnern als Riese und wird «Menschenberg» genannt; in Brobdingnag gilt der Reisende als Zwerg. Gullivers Körper bleibt unverändert, aber die unterschiedliche Grösse der Menschen in seiner jeweiligen Umgebung führt den Reisenden in abenteuerliche Situationen. Im Land Lilliput wird seine Ernährung zu einem staatlich koordinierten Unternehmen; im Land Brobdingnag droht Gulliver der Tod durch Ertrinken in einem Sahnetopf. Der Verfasser von *Gullivers Reisen*, Jonathan Swift, bewegt sich in den Traditionen utopischer Literatur. Er schildert fremde Gesellschaften mit dem Ziel, Reformen im England seiner Zeit zu diskutieren und zu erwirken. Berühmt geworden sind *Gullivers Reisen* durch die erzählerische Nutzung von Skalierungen, die entstehen, wenn sich Grössenverhältnisse ändern. Swift nimmt damit methodische Fragen auf, die durch Mikroskope und Teleskope im 17. und 18. Jahrhundert aufgeworfen wurden. Das menschliche Auge konnte mittels Linsen Mikroorganismen und damit Lebenswelten im Wasser entdecken, und mit Fernrohren liessen sich neue Planeten am Himmel sowie Flecken auf der Sonne beobachten. Möglichkeiten, Leben in anderen Verhältnissen zu entdecken, waren damit gegeben. Dies führte zur Ausgestaltung neuer Räume der Literatur.

Die Veränderungen von Grössenverhältnissen führt *BASICS* von Judith Albert konkret vor. In einem Band der Publikation sind Zeichnungen zu sehen, in einem anderen sind Texte und Installationsansichten veröffentlicht. Die Installationsansichten zeigen Reproduktionen von elf Zeichnungen auf den Innenwänden des Hauses Adeline Favre in Winterthur. Die Zeichnungen sind vergrössert und anschliessend in den Beton der Wände gemeisselt worden. Das Skalieren von Grössen ist heute - wie dieses Verfahren zeigt - eine gut beherrschte Technik. Sie ist die Voraussetzung für Karten, Pläne und Modelle, mit denen Architektinnen, Städteplanerinnen, aber auch Bühnenbildnerinnen und Künstlerinnen selbstverständlich arbeiten, als Teil ihrer beruflichen Praxis.

Nils Röllner

Through Gulliver's Eyes

The book that hosts this text allows for a Gulliver's experience. It invites a voyage across eleven drawings that can be viewed at the School of Health Professions' Haus Adeline Favre in Winterthur. Gulliver, Jonathan Swift's fictional 18th-century English surgeon and captain, reports how his travels brought him to the countries of Lilliput and Brobdingnag. In Lilliput, the natives see him as a giant and call him Man-mountain. In Brobdingnag, he is pocket-sized. Gulliver's body does not change during his voyages, but the differing proportions of the people surrounding him make for many an adventurous situation. In Lilliput, feeding Gulliver becomes a state-run endeavour of some coordination. In Brobdingnag, he nearly dies by drowning in a pot of cream. Swift writes in the tradition of utopian literature. He describes exotic societies in order to discuss and effect reforms in the native England of his time. *Gulliver's Travels* is famous for its narrative use of scaling effects that occur when proportions change. Swift thus also addresses methodological questions posed by the emerging microscopes and telescopes of the 17th and 18th centuries. The human eye could now use lenses to discover microorganisms and living environments in water, and telescopes were used to observe new planets in the sky and shadows on the sun. With the possibility to see life in different proportions came new spaces ready to be explored in literature.

Judith Albert's *BASICS* demonstrates changes of proportions in a concrete way. One volume shows drawings, the other texts and installation views. The installation views feature reproductions of eleven drawings on the interior walls of the house that have been scaled up and subsequently chiselled into the concrete walls. The process demonstrates that scaling of sizes is a well-managed technique. It's a prerequisite for maps, plans and models that architects, town planners, stage designers and artists habitually work with. It is part of their professional practice. *BASICS* demonstrates that transformation from small to large - and back again - reveals a quality that is essential for the success of an artwork and its documentation.

The transformation changes the relation of the drawing to the surface (in the way that graphics always define or rationalise a surface). It also changes the relation between background and foreground (given that graphics always

BASICS führt vor Augen, dass die Übertragung vom Kleinen ins Grosse - und zurück - eine Qualität entfaltet, die für das Gelingen von Kunstwerken und ihre Dokumentation entscheidend ist.

Die Übertragung verändert zum einen, wie Zeichnung sich zur Fläche verhält (vorausgesetzt, dass Grafik immer eine Fläche definiert oder rationalisiert). Zum anderen verändert sich bei der Übertragung auch das Verhältnis von Hinter- und Vordergrund (vorausgesetzt, dass Grafik immer eine Figur auf einem Grund erscheinen lässt). Während die Zeichnungen im Buch normierte Flächen einer Seite besetzen, definieren sie auf den Wänden im Haus Adeline Favre Flächen unterschiedlicher Grösse. Auf den Fotos und beim Besuchen des Gebäudes zeigt sich, dass die Zeichnungen den Buchraum verlassen haben und jetzt den Blick über Flächen führen, die Auge und Kopf in Bewegung setzen. Die Betrachterin beginnt, sich entlang der Zeichnungen durch den Raum zu bewegen. Das Auge durchmisst Abstände von mehreren Metern und nicht mehr von Zentimetern wie im Buch. Je nach Abstand nimmt das Auge nicht nur eine einzelne Zeichnung wahr, sondern auch andere, die auf weiteren Wänden zu sehen sind. Damit treten die Zeichnungen in eine Beziehung, die durch das Gebäude definiert ist. Im Buch bleiben sie hingegen auf die einzelne Seite gebannt. Hier kann die Leserin schnell oder langsam blättern, also die Zeichnungen durch Bewegungen im Buch miteinander in Beziehung setzen. Die Übertragung auf die Wandfläche hat zu einer veränderten Wahrnehmung der Zeichnungen in ihrem Verhältnis zueinander geführt.

Bei der Betrachtung der Zeichnungen an den Wänden ändert sich auch das Verhältnis von Figur und Grund, und zwar im doppelten Sinn. Die Architektur des Hauses verleiht den Zeichnungen einen Raum. In ihm können sie nebeneinander - und nicht nur nacheinander wie im Buch - betrachtet werden. Da sie mit dem Meissel in den Beton eingetragen werden, ändert sich das Verhältnis von Figur und Grund noch auf andere Weise. Im Buch sind die Linien (mit denen zum Beispiel Kugeln, Röhren, Stöpsel dargestellt sind) flach. Sie variieren in der Breite der Strichführung. Auf den Wänden des Hauses Adeline Favre bilden die Linien Gänge, die so breit sind, dass eine Kinderhand oder auch Finger von Erwachsenen darin Platz finden. Aus zweidimensionalen Linien werden dreidimensionale Objekte, die eine Tiefe besitzen. Während bei der Zeichnung Grafit die Oberfläche des Papiers bedeckt, entstehen die Linien auf Beton durch einen umgekehrten Vorgang. Bei ihm wird nicht aufgetragen, sondern entfernt: Die Linien erscheinen, weil Beton entfernt, die Oberfläche mit dem Meissel aufgebrochen worden ist. So zeigt ein Foto, ^{→ Abb.1} dass mit dem abgetragenen Material ansehnliche Haufen gebildet werden können: Haufen von Material, das entfernt wurde, damit die Linien der Zeichnungen auf der Wand erscheinen. Die Übertragung ist keine blosse Veränderung der

create a figure on a ground). In the book, the drawings occupy standardised surfaces on given pages; on the walls of the School, they meet surfaces of various sizes. Both in photographs and when visiting the house, you realise the drawings have left the book's scope and are now setting your eyes and head in motion to survey the surfaces. You start moving across the space according to the drawings. Your eye measures distances of several metres rather than the centimetres within the book's pages. Depending on the perspective, you may be viewing one work but simultaneously noticing other images on other walls; they start to relate according to the architecture. In the book, they are confined to their pages. You can create relations, though, by leafing through them more quickly or more slowly. Transforming the drawings from paper onto the walls has also changed how you perceive the relations between them.

In viewing the drawings on the walls, the relation between figure and ground changes in two senses. The architecture gives the drawings a space. It lets them be viewed beside each other rather than one after another as in the book. And as the drawings are chiselled into concrete, the relation between figure and ground alters again. In the book, the lines (depicting globes, tubes, pegs, etc.) are flat. They vary in terms of stroke size. On the walls, the lines create tunnels wide enough for a child's hand or an adult's fingers to run between. The two-dimensional lines have become three-dimensional objects with depth. In the paper drawings, graphite is applied to the surfaces. The lines in concrete are born from a reverse process. Material is removed, not added.

The lines appear in the wall because concrete is taken away, its surface cracked with a chisel. A documentary photograph → Fig. 1 shows that the removed material amounts to considerable heaps of material chiselled away to make the lines emerge. The transformation is thus not only a change of scaling, but suggests a fundamental difference connected to the question of how something appears, how something special becomes visible. Is it because something new is added or because something previously existing and familiar is missing?



Abb./Fig. 1

In *Graphesis*, her 2014 history of graphics, the cultural scholar Johanna Drucker writes about a third aspect characterising every graphic work: the relation between the elements on a surface. Each drawing is thus described as a relation of various elements within a whole. It can be demonstrated even in the example of a one-line drawing. The elements that differentiate are length, width and stroke. For this argument, we could look at various drawings in *BASICS*, for example, where the horizontal lines create a 'net' with the vertical

Skalierung. Sie führt bei *BASICS* zu einem prinzipiellen Unterschied. Er ist mit der Frage verbunden: Wie tritt etwas in Erscheinung? Wirkt etwas aussergewöhnlich, weil etwas Neues hinzukommt oder weil etwas Vertrautes, vorher Vorhandenes fehlt?

In *Graphesis*, einer Geschichte der Grafik, die die Kulturwissenschaftlerin Johanna Drucker 2014 veröffentlicht hat, ist noch ein dritter Aspekt benannt, der jede Grafik auszeichnet, und zwar die Beziehungen von Elementen auf einer Fläche. Jede Zeichnung ist damit als Verhältnis unterschiedlicher Elemente in einem Ganzen bezeichnet. Das lässt sich selbst am Beispiel einer Zeichnung, die nur aus einem Strich besteht, zeigen. Die unterscheidbaren Elemente sind dann Länge, Breite und Führung der Linie. In diesem Sinne können verschiedene Zeichnungen von *BASICS* diskutiert werden. Zum Beispiel die horizontalen Linien, die mit vertikalen Pendants ein Netz ergeben. Die Linienführung ist als Netz erkennbar, weil sie als Elemente unterscheidbar sind, die sich parallel zueinander verhalten, und weil horizontale und vertikale Linien ungefähr im 90-Grad-Winkel aufeinandertreffen. Selbst wenn in Zeichnungen eine Räumlichkeit des Netzes angedeutet wird, bleibt die Wiedererkennung von Parallelen und Winkeln gegeben. Die Beziehungen zwischen ihnen bleiben gleich. → *Abb. 2-4* Entscheidend bei der Übertragung der Zeichnungen auf die Wände ist, dass die Relationen erhalten bleiben. Das gewährleistet, dass die Zeichnungen in Band 1 auf den Wänden im Haus Adeline Favre wiedererkannt werden können. Ein Vergleich mit *Gullivers Reisen* lohnt sich hier. Der satirische Reisebericht soll etwas bewirken, und zwar einen veränderten Blick auf das England des 18. Jahrhunderts, dessen Rechtswesen und Wissenschaftsbetrieb Swift indirekt aber unmissverständlich verändern möchte. Das führt uns zu den epistemischen oder ästhetischen Aspekten des Reizes, der in der Übertragung der Zeichnungen von Papier auf Beton liegt.

So möchte ich die Zeichnungen von Judith Albert daraufhin befragen, was sie verändern und bewirken möchten. Judith Albert ist Künstlerin, nicht Schriftstellerin. Damit ist anzunehmen, dass sie etwas zeigt und nicht primär durch Worte ausdrückt. Will sie aber verändern, indem sie etwas zeigt? Stellt Judith etwas dar, das sonst nicht bekannt und gewusst werden kann? Diese Fragen rücken ihre Zeichnungen in die Nähe der Wissenschaft, das heisst des Epistemischen oder des Wissens. Vor dem Hintergrund einer langjährigen Zusammenarbeit mit Judith erfahre ich in *BASICS* etwas, was ich mit dem Gegensatz von Fülle und Mangel beschreiben möchte. Die Zeichnungen auf Papier verwenden dünne, durchgehende Linien. Die Linien definieren Figuren mit weissen Flächen und Körpern. Das Weiss, das die Linien umgrenzt, kann als Aussenhaut oder auch als Inhalt eines Behälters aufgefasst werden. → *Abb. 5* Der Behälter ist an Schläuche angeschlossen, die von einer weissen Haut

lines. The stroke is recognisable as a net because each set of lines can be differentiated as elements running parallel to each other, and the horizontal and vertical lines meet at an approximate 90° angle. Even if the drawing hints at the materiality of the net, recognition lies in the parallels and the angles. The relations remain the same. → Figs.2-4 In transforming the drawings onto the wall, it is crucial to maintain them. It guarantees that the drawings in volume 1 of *BASICS* can be identified on the walls of the house. To compare this to *Gulliver's Travels* is a worthwhile exercise. The satirical reporting from the voyages has a clear aim: to change the perspective with which to view 18th-century England, whose legal system and academic industry Swift indirectly but unmistakably intended to alter. Which leads us to the epistemic and aesthetic aspects of transforming something from paper to concrete.

Let us then question what it may be that Judith Albert's drawings intend to change and affect. Albert is an artist, not a writer, so she primarily *shows* something rather than describing it in words. But does she intend to change anything by showing her drawings? Does she depict something that can otherwise not be known or made public? Such questions bring her work closer to science, i.e. to the epistemic side of knowledge. Based on my long-standing collaboration with Judith, *BASICS* tells me something about the opposites of abundance and scarcity. The paper drawings consist of thin, continuous lines that define figures with white surfaces and bodies. The white bordering the lines can be seen as an outer skin or the content of a container. → Fig.5 The container is attached to tubes, which are covered in white skin or filled with something white that the tubes are transporting into the container. It may be that nothing is transported, that the container and tubes are empty. If I look to other drawings to help interpretation, it becomes likely that the tubes are filled and the container empty or the other way around. One drawing → Fig.6 shows that the artist is dealing with the proportions of 'pulling' and 'easing



Abb./Fig. 2 Judith Albert, Zeichnung aus der Serie *BASICS*, 2018 Judith Albert, drawing from the *BASICS* series, 2018



Abb./Fig. 3



Abb./Fig. 4

umgeben sind oder die mit etwas Weissem gefüllt sind, das die Schläuche in den Behälter transportieren. Es kann auch sein, dass nichts transportiert wird, dass Behälter und Schläuche leer sind. Ziehe ich zur Interpretation weitere Zeichnungen hinzu, dann wird es auch wahrscheinlich, dass die Schläuche gefüllt sind und der Behälter leer ist, oder dass es sich umgekehrt verhält. Ein Beispiel zeigt, dass die Künstlerin das Verhältnis von «Zug geben» und «Zug entlasten» beschäftigt, also komplementäre Kräfte, die auf Körper einwirken. → *Abb.6* An anderer Stelle sind Zeichnungen zu sehen, die Verbindungsstücke thematisieren. → *Abb.7-8* Damit wird ein Akzent auf die Anschlüsse in der bereits diskutierten Zeichnung → *Abb.5* gesetzt. Es sind die Zugänge zu einem Körper, die seinen Zustand, seinen Leerstand oder sein Gefülltsein regulieren.

Judith Albert lässt die Betrachtenden dabei in der Schwebelage. Sie dokumentiert nicht einen Prozess in mehreren Phasen, sondern stellt einen Zustand dar. Es ist ein Zustand, über den die Betrachtenden nicht definitiv ein Urteil abgeben können, also entscheiden können, beispielsweise ob der Behälter leer oder voll ist, ob er opake oder durchsichtige Aussenwände hat. Präzise können die Betrachtenden jedoch feststellen, dass die Künstlerin auf Elemente hinweist, die diesen Zustand verändern, wie Verbindungsstücke, Muffen, Stecker, Schläuche und Kabel. Natürlich können die Betrachtenden sagen, dass sie es sind, die mit ihren Seherfähigkeiten einen Strich als Umgrenzung eines Kabels wahrnehmen oder nicht (bei der Übertragung der Linien auf die Wände des Hauses Adeline Favre wird diese Erfahrung auf die Probe gestellt). Die Zeichnungen präsentieren oft Linien, die unterbrochen sind. Sie fordern den Betrachter auf, diese Bruchstellen zu ergänzen und zu fragen: Ist eine Verbindung unterbrochen, kann sie wiederhergestellt werden? Oder ist das Objekt *per se* unvollständig, also kein richtiges Objekt? Die Zeichnung *Beim Eintreten in ältere Schichten* zeigt ein derartig fragwürdiges Objekt. → *Abb.9* Zu sehen sind Flächen, die mit einem Körper in Beziehung stehen, der durch eine dünne Linie angedeutet ist. Die Flächen ragen hinter der Linie in ein unbestimmtes Gebiet, vor der Linie klappen sie faltenartig ineinander. Sie berühren den angedeuteten Körper und stehen von ihm ab.

Die Zeichnung verstehe ich als Einladung, über Geschichte nachzudenken: Die Geschichte der Linie an sich und die Geschichte der Linie im Werk Judith Alberts. Sie ist lesbar als Auseinandersetzung mit der Fülle künstlerischer Möglichkeiten, die in den vergangenen 50 Jahren durch elektronische und digitale Medien entstanden sind. In diesem halben Jahrhundert hat auch eine Neubewertung des Verhältnisses von Schrift und Bild stattgefunden. Sie hat zu der Einsicht geführt, dass Schrift und Bild einen gemeinsamen grafischen Ursprung besitzen. Demzufolge ist Schrift nicht zur sprachlichen Kommunikation erfunden worden, sondern hat sich primär bei der Ordnung

the pull' as complementary forces working on bodies. There are other drawings → Figs. 7-8 addressing the topic of connectors - which emphasises the connections in the drawing reproduced in Fig. 5. It's the access points to a body that regulate its condition of being empty or full.

Albert creates suspense. She does not document a process in various stages, but presents a given state. It's a state that viewers cannot judge in a definite way - they cannot decide, for instance, whether the container is empty or full, whether its borders are opaque or transparent. Viewers may, however, precisely recognise that Judith is pointing to elements that change the presented state, such as connectors, sockets, plugs, tubes and cables. Of course viewers may claim that it is their interpretation that allows them to decipher the borders of a cable or not (but in the transformation of the lines onto the walls, the experience is challenged). The drawings often show lines that are interrupted. The viewer is asked to compensate for the gaps and to question: Can a severed connection be re-established? Or is the object not complete in itself and therefore no real object? The drawing *Beim Eintreten in ältere Schichten (On entering older sediments)* → Fig. 9, shows such an odd object. You can see surfaces in relation to a body hinted at by fine lines. The surfaces reach beyond the lines into uncertain territory; ahead of the line, they strangely fold into each other. They touch the unfinished body and yet stand away from it.

I understand drawing as an invitation to think about history, the history of the line and the history of the line in Judith Albert's work. One can read it as an exchange with the abundance of artistic possibilities that

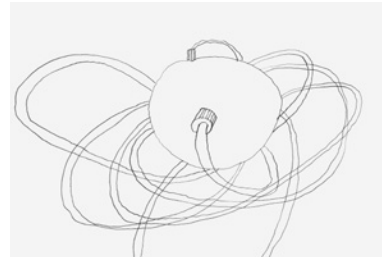


Abb./Fig. 5

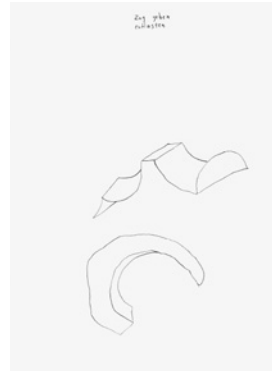


Abb./Fig. 6

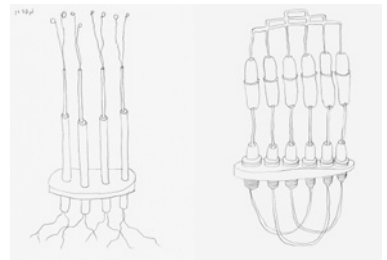


Abb./Fig. 7

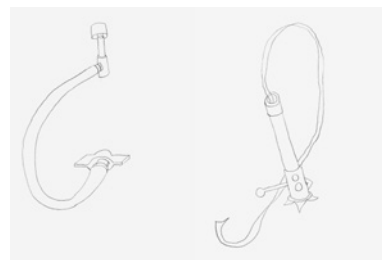


Abb./Fig. 8

und Kontrolle von Mengen entwickelt. Die Absicht, Mengen zu kontrollieren, hat zur Bildung von Tabellen und Listen geführt, die den Blick dirigieren. Die Aufmerksamkeit wird formatiert und in ein spezifisches Prozessieren von Elementen gelenkt. Dabei werden Regeln etabliert, wie Zeichen nacheinander verarbeitet werden. Das Pikturale, das Gegenstände abbildet und auf der Fläche organisiert, hat sich unabhängig von den Listen entwickelt, auch wenn Elemente des Bildlichen in Listen zur Unterscheidung von Mengen eingesetzt wurden. Dieser Exkurs in die Frühgeschichte ist mit der Lebensgeschichte der Künstlerin verschränkt. Das führt zurück zur Spannung zwischen Fülle und Mangel. Judith gehört zu einer Generation von Künstlerinnen, die zunächst alle Zeichen (Schrift, Bild und Zahl) analog kennen- und verwenden lernten, und dann in den 1990er Jahren erlebt haben, dass diese Zeichen - auch Fotos, Filme und Musik - von Computern verarbeitet und auf Bildschirmen erscheinen können. Der Computer führt die getrennten Entwicklungslinien von Bild und Schrift wieder zusammen. Mit dem Wechsel vom Analogen zum Digitalen wird eine bestimmte Erfahrung von Fülle und Mangel prägnant: Zeichen, die auf dem Bildschirm erscheinen, können gelöscht werden, ohne dass eine Spur bleibt. Es bleiben zum Beispiel keine Druckstellen zurück wie nach dem Radieren von Bleistiftzeichen. Dass Zeichen durch eine Fingerbewegung auf der Tastatur plötzlich erscheinen und verschwinden können, ist eine Erfahrung, der die Avantgarden in Philosophie, Kunst und Dichtung der vergangenen 50 Jahre nachgespürt haben. Dies geschieht nicht im Modus des Verlusts, sondern als Abenteuer im «Reich der Zeichen». In diesem Reich kippt das Verhältnis von Abwesenheit und Präsenz immer wieder jäh um.

Dieses Motiv ist in *BASICS* gegenwärtig. Es findet sich auch in den Videoarbeiten von Judith Albert, beispielsweise in *Grundlinien* (2019). → *Abb. 10* Zwei Hände sind zu sehen, die mit den schwarzen, schmalen Balken eines Quadrats beschäftigt sind. Es sieht so aus, als könnten die Finger die Linien erfassen und mit dem Quadrat spielen. Doch bei längerer Betrachtung zeigt sich, dass die Finger die quadratische Zelle nicht berühren können. Denn das Quadrat ist für die Finger nicht konkret vorhanden. Es fehlt die Materialität, es ist immateriell, denn es wurde in den Raum projiziert, in dem sich die Finger bewegen. Die Betrachterinnen des Videos wissen lange Zeit nicht, dass das Quadrat nur projiziert und nicht für die Hände im Raum greifbar ist. *Grundlinien* führt an die Frage heran, ob projizierter Schein ein Mangel ist oder ob er ähnlich gut die Hände in ein Spiel verwickeln kann wie ein gebauter quadratischer Rahmen. *Grundlinien* ist wie *BASICS* eine Zeigewerk. Es zeigt auf, wie im künstlerischen Akt Präsenz und Darstellung im Wechselspiel mit Abwesenheit und Mangel erkundet werden. Diesen Wechsel dokumentiert *BASICS* in zwei Teilen. Die Publikation lädt dazu ein, den Blick zwischen

electronic and digital media have produced over the past fifty years, in which the relation between writing and image has been substantially re-evaluated. We have come to understand that writing and image have a common graphic origin. Writing, therefore, has not been an agent for linguistic communication, but has developed primarily for ordering and quantifying. The aim to control quantities has led to the establishment of tables and lists that direct one's gaze, so that attention is formatted and urged towards a specific processing of elements, which establishes rules as to the order in which signs are to be understood. The pictorial state that shows and organises elements on the surface has developed independently of lists, even if pictorial elements have been used in lists in order to differentiate between sets of things being quantified. This diversion into recent history has to do with the artist's biography, and leads us to the tension between abundance and scarcity. Judith belongs to a generation of artists who initially learnt to know and use all signs (writing, image, number) in an analogous way - and, in the 1990s, experienced that these signs, just like photos, films and music, can be processed by computers and displayed on screens. The computer reunites the different trajectories of development for image and writing. When analogue switches to digital, a certain experience of abundance and scarcity becomes poignant: signs that appear on the screen can be deleted without a trace. There are no indents as with rubbing out pencil on paper. Over the past fifty years, avant-garde thinkers in philosophy, art and poetry have investigated the experience of signs appearing and disappearing by a finger click on a keyboard. It happens not as a loss, but as an adventure in the realm of signs. In this realm, the relation between absence and presence changes perpetually.



Abb./Fig. 9 Judith Albert, Zeichnung aus der Serie *BASICS*, 2018 Judith Albert, drawing from the *BASICS* series, 2018

What I describe is present in *BASICS*. It is present in Judith Albert's video works, too, for example in *Grundlinien* (*Baselines*, 2019). → Fig.10 *Grundlinien* shows two hands occupied with the slim black borders of a square shape. It looks as if the fingers could grasp the borders and play with the square. On longer viewing, it becomes apparent that the fingers cannot touch the square. For the fingers, the square is not



Abb./Fig. 10

Zeichnungen und Dokumentation wandern zu lassen. Sie fordert zum Wechsel vom Buchraum in das Haus Adeline Favre auf. Der Gulliver-Effekt ist dabei, dass Kunst etwas zeigt, das so nicht gewusst werden kann. Es muss erfahren werden. Das bewirkt *BASICS* von Judith Albert. So ergibt sich noch eine weitere Analogie zu Swifts Buch. Auf seiner letzten Reise lernt der Protagonist das Land der Houyhnhnms kennen. In diesem Land herrschen Pferde. Der Aufenthalt dort verändert den Reisenden prinzipiell. Er lernt die Vernunft, mit der Pferde ihr Leben organisieren, so sehr zu schätzen, dass ihm danach das Leben unter Menschen schwerfällt. Nach seiner Rückkehr in sein Heimatland England scheut er sich, Pferde für sich arbeiten zu lassen. Swift formuliert damit eine besondere Erfahrung von Kunst. Sie führt dazu, das eigene Leben anders zu betrachten.

Nils Rölller, geboren 1966 in Wilhelmshaven, ist Professor für Medien- und Kulturtheorie an der Zürcher Hochschule der Künste - ZHdK. Seit 2006 publiziert er mit Judith Albert, Barbara Ellmerer, Jso Maeder und Yves Netzhammer im *Journal für Kunst, Sex und Mathematik*. Seine jüngsten Veröffentlichungen sind: «Zum Einen», in: *Idiome - Hefte für Neue Prosa* 13 (Wien 2020), «Alpentram - BAN», in: *Mütze* 26 (Schupfart: Urs Engeler, 2020), Massimo Cacciari, *Ikonen des Gesetzes* (übersetzt und mit einem Nachwort von Nils Rölller, Paderborn 2018), siehe auch: romanform.ch.

Verwendete Literatur

- Johanna Drucker, *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2014
- Roy Harris, *The Origin of Writing*, Duckworth, London 1986
- Christian Kiening, *Fülle und Mange - Medialität im Mittelalter*, Chronos, Zürich 2016
- Jonathan Swift, *Gullivers Reisen*, übers. von Kurt Heinrich Hansen, Winkler, München 1958

Dank an Florian Dombois, Dieter Mersch und Christoph Schenker für Diskussionen über das Wissen in der darstellenden Kunst.

physically present. It is immaterial, only projected into the room within which the fingers move. For a long time watching, you are not aware that the square is projected and not reachable by the fingers. *Grundlinien* addresses the question of whether the projected semblance is a deficiency, or whether it may engage the hands in play as well as a concrete square frame would. *Grundlinien*, like *BASICS*, is a demonstrative work. It shows how the artistic act investigates presence and representation in alternation with absence and scarcity. *BASICS* documents such alternation in two parts. The publication invites your gaze to wander between drawings and documentation. It urges you to shift from the book into the physical space. The Gulliver effect lies in the art of showing something that could not otherwise be known. It needs to be experienced. That is *BASICS*. And there is a second analogy to Swift's protagonist. On his last voyage, Gulliver gets to know the land of the Houyhnhnms, a race of rational, equine beings who rule over the savage, humanlike Yahoos. This sojourn alters the traveller fundamentally. He learns to love the reason by which the Houyhnhnms organise their lives so much that he struggles with his subsequent life amongst humans. Upon his return to England, he refuses to have horses work for him, preferring their company and conversation to that of his countrymen. Swift thus formulates a particular and vital experience of art - that it can lead to looking at your own life with a new perspective.

Nils Rölller, born in Wilhelmshaven in 1966, is professor of media and cultural theory at Zurich University of the Arts (ZHdK). Since 2006, he has published the *Journal für Kunst, Sex und Mathematik* (*Journal for Art, Sex and Mathematics*) together with Judith Albert, Barbara Ellmerer, Jso Maeder and Yves Netzhammer. His latest publications are 'Zum Einen', *Idiome: Hefte für Neue Prosa 13* (Vienna: Klever, 2020); 'Alpentram - BAN', *Mütze 26* (Schupfart: Urs Engeler, 2020); and Massimo Cacciari's *Ikonen des Gesetzes* (translated and with an epilogue by Nils Rölller. Paderborn: Fink, 2018). See also: romanform.ch

Translated from the German by Bigna Pfenninger

Bibliography

- Johanna Drucker, *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production* (Cambridge/MA: Harvard University Press, 2014).
- Roy Harris, *The Origin of Writing* (London: Duckworth, 1986).
- Christian Kiening, *Fülle und Mange - Medialität im Mittelalter* (Zurich: Chronos, 2016).
- Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (London: Benjamin Motte, 1726).

Special thanks to Florian Dombois, Dieter Mersch and Christoph Schenker for discussing with me the theme of knowledge in visual art.