Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2018)

Heft: 32

Artikel: Engaged : drei Projekte der Künstlerin Lara Almarcegui

Autor: Zschoke, Nina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-919065

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Lara Almarcegui: *Restaurando el Mercado de Gros unos días antes de su demolición*, 1995 © Lara Almarcegui

Engaged. Drei Projekte der Künstlerin Lara Almarcegui.

Nina Zschocke

Von den Herausgeberinnen vor die Aufgabe gestellt, über die Bedeutung der Liebe für die Architektur nachzudenken, besteht eine erste Einsicht darin, dass mich Liebe – wie auch Architektur – nicht als abstrakter Begriff interessiert, sondern als Tätigkeit. Ich folge dabei den Philosophinnen Martha Nussbaum und Judith Butler. Beide argumentieren, dass Gefühle als Handlungen in Kulturen eingebettet sind und eine Geschichte haben.

Als ein Beispiel für Berührungen zwischen den Handlungsfeldern der Architektur und der Liebe erscheint mir das Werk der 1972 in Spanien geborenen Künstlerin Lara Almarcegui. Was lässt sich anhand der Arbeiten Almarceguis über Beziehungen zwischen Praktiken der Liebe und Praktiken der Architektur in Erfahrung bringen?

Verlassene Orte

Restaurando el Mercado de Gros unos días antes de su demolición, 1995 – bereits der Titel dieser frühen Arbeit Lara Almarceguis transportiert die Tragik einer vergeblichen Hingabe. ‹Den Mercado de Gros einige Tage vor seiner Zerstörung restaurieren›, darin bestand die Antwort der Künstlerin auf eine Einladung des Kunstzentrums *Arteleku* im spanischen San Sebastián.[1] Stattfinden sollte ein Workshop und eine Gruppenausstellung in der 1923 erbauten Markthalle San Sebastiáns, als letzter Akt vor deren Abriss. Sie wird einem städtischen Umgestaltungs- und Aufwertungsprozess geopfert. Tatsächlich widmete Lara Almarcegui ihre ganze Energie und die zur Verfügung gestellten Ressourcen einer vierwöchigen Restaurierung des todgeweihten Gebäudes. Auf einem Foto ist zu sehen, wie die Künstlerin sich auf einem schmalen Gerüst in die Höhe reckt, um die Fassade zu streichen. Eine weitere Person beteiligt sich an den Malerarbeiten. Almarcegui berichtet, das Budget sei klein gewesen, aber das Kunstzentrum habe sie unterstützt.[2]

Diese Restaurierung des *Mercado de Gros* kurz vor seinem Abriss ist eine Pflegearbeit, die mich einerseits an die 1969 von der Künstlerin Mierle Laderman-Ukeles begründete Serie der *Maintenance Art* erinnert. Laderman-Ukeles putzte in den 1970er Jahren in und vor Galerien Treppen, Böden und Vitrinen und machte damit den Wert verborgener und unterbezahlter Reinigungs- und Erhaltungsarbeit zum Gegenstand ihrer künstlerischen Arbeit und adressierte zugleich eine genderspezifische Ungleichheit in der Kunstwelt.[3] Andererseits erinnert Almarceguis 1995 durchgeführte vergebliche Restaurationsarbeit auch an den liebevollen Dienst am Verstorbenen. Ein toter Körper wird ein letztes Mal gewaschen, gekleidet, geschminkt, er wird hübsch gemacht für seine letzte Reise. So gesehen handelt es sich um ein Abschiedsritual, das die Erinnerung an das Leben dem Tod entgegenstellt. In diesem Fall leuchtet mit der neuen Fassadenfarbe noch einmal die Erinnerung nicht nur an ein Bauwerk, sondern auch an einen geschäftigen Quartiersmittelpunkt auf, bevor 1996 endgültig die Abrissbagger anrücken. Deutlich ist zudem: Lara Almarcegui widmet ihre Aufmerksamkeit gerade jenem Objekt, dem andere ihre Liebe entzogen haben.

Immer wieder richtet Almarcegui ihr Scheinwerferlicht auf Orte, die durch Geringschätzung und Spekulation gefährdet sind. Als gehe es darum, Aufmerksamkeit, Wertschätzung und Zuneigung gerade auf solche Bauwerke und Gelände zurückzuleiten, denen diese abhanden gekommen sind, erstellt die Künstlerin unter dem Serientitel *Wastelands* seit den frühen 2000er Jahren auch Karten und Reiseführer zu innerstädtischen Ruinen und Brachflächen in vielen Ländern. Dabei widmet sich die Künstlerin nicht einer Ästhetik der Brache oder Ruine im Allgemeinen, sondern immer konkreten Orten mit ihrer spezifischen Geschichte und ihren realen Bewohnern oder Nutzern. An der 55. Kunstbiennale in Venedig zum Beispiel zeigte Lara Almarcegui 2013 im Spanischen Pavillon unter anderem eine Videoarbeit und ein gedrucktes Büchlein über Sacca San Mattia, eine im Verlauf des 20. Jahrhunderts aus Aushub, Bauschutt und Abfällen der Glasindustrie entstandene, relativ grosse Insel bei Murano. Das Video und der *Guide to Sacca San Mattia, the Abandoned Island of Murano, Venice* präsentieren Almarceguis Forschungsergebnisse zur Geschichte dieser künstlichen Insel, ihrer geologischen Beschaffenheit, der spezifischen Besiedlung durch Pflanzen und zu verworfenen Nutzungs- und Bebauungsplänen. Diese Informationen wirken weder vollständig noch aufbereitet für die Planung oder Voraussage zukünftiger Entwicklungen. Die Künstlerin legt im Grunde das Gegenteil einer Machbarkeitsstudie vor. Video und Reiseführer schenken der verlassenen Insel

Aufmerksamkeit und den Lesern Wissen gerade über das, was zukünftige Projektentwicklungen voraussichtlich übergehen, über das, was unbeachtet existiert und möglicherweise bald wieder verschwindet.

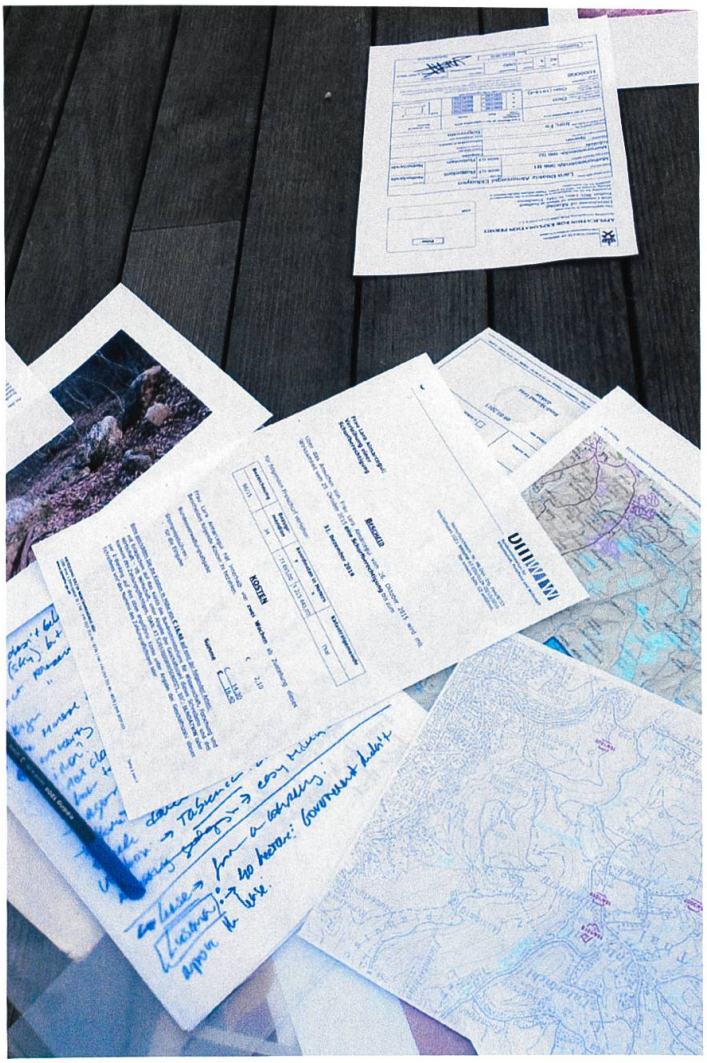
Zwar werden viele der von Almarcegui dokumentierten Brachflächen auch von Anwohnern geschätzt, die sie in ihrer Freizeit nutzen. Dennoch besitzen diese Gelände keine starke Lobby und wecken in politischen Prozessen keine grossen Emotionen. Viele der Landschaftsfotografien in Almarceguis *Guides* sind zugegebenermassen wenig aufregend und ähneln sich auf den ersten Blick. Erst die zusammengetragene Information schärft den Sensor für Unterschiede und Qualitäten der einzelnen Terrains. Lara Almarceguis Karten, Faltblätter und Hefte lassen sich dementsprechend als Wahrnehmungshilfen lesen. Ich meine, sie sind darauf angelegt, die emotionale Zusprache dieser Gelände zu vergrössern.

Dass Liebe überhaupt erlernt wird und sich kulturell verändert, das meint die amerikanische Philosophin Martha Nussbaum.[4] Damit widerspricht sie radikal der Vorstellung, bei Emotionen handele es sich um blinde, rein körperliche oder ‹vorkognitive› Reaktionen. Im Unterschied beschreibt Nussbaum Gefühle, einschliesslich der Liebe, als sowohl körperliche als auch kognitive, intentionale Handlungen, die auf ein Objekt gerichtet sind.[5] Was wo genau für wen als geeignetes Liebesobjekt gilt und mit welchen Werten, Bedeutungen und anderen Gefühlen diese Liebe verknüpft ist, darauf, so Nussbaum, wirken soziale Normen und (Sub)Kulturen genauso ein wie individuell Erfahrenes, Erlerntes und Entwickeltes.[6] «Love is knowledge», Liebe sei Wissen, sagt die Künstlerin Lara Almarcegui und meint damit sowohl, dass sich Liebe in einer forschenden Erkundung des Gegenübers ausdrücke, als auch dass Liebe idealerweise mit zunehmendem Wissen wachse.[7] Entsprechend lassen sich ihre *Guides* als Liebesbotschaften und -botschafter lesen, die Zuneigung und Wertschätzung mit jedem Leser, jeder Leserin vervielfältigen möchten. Sind sie erfolgreich, dann lassen sie *Wastelands* als «Paradiese» in Erscheinung treten.[8]

Zweifel

Im März 2017 laufen wir am vorletzten Tag einer Seminarreise mit Lara Almarcegui über die ihr aktuell liebste Brachfläche im Stadtgebiet ihrer Wahlheimat Rotterdam.[9] Das Gelände wird an zwei Seiten von Wasser begrenzt, von der Neuen Maas und dem Schiedammer Vorhafen. Ehemals befanden sich hier angrenzend eine Maschinenfabrik und ein Werftgelände, nun hat sich Grün ausgebreitet, sogar zwei kleine Baumgruppen sind entstanden. Nein, sie könne sich absolut keinen eigenen angemessenen planerischen Eingriff in dieses Grundstück vorstellen, erklärt die Künstlerin auf mehrfache Nachfrage der Studierenden. Sie bezeichnet es bewusst nicht als *Terrain Vague*, sondern als *Wasteland*. Nicht auf das romantische Potenzial des Unbestimmten legt sie das Gewicht und nicht auf die Imagination zukünftiger Entwicklungen,

Lara Almarcegui: *Guide to Sacca San Mattia, the Abandoned Island of Murano, Venice,* 2 © Lara Almarcegui



Lara Almarcegui: *Mineral Rights*, 2015, Forschungs- und Vertragsunterlagen. Fotografie: Nina Zschocke

Lara Almarcegui, *Mineral Rights*, 2015, Projektpräsentation auf dem Terrain einer stillgelegten Kupfermine, Seminarreise Nevada, Andalusien, Oktober 2017. Fotografie: Nina Zschocke

sondern auf ökonomische Entwertungsprozesse. Durch die Assoziation mit unbrauchbarem und überflüssigem Material (engl. ‹waste›), macht Almarcegui ganz deutlich, dass sie ihre eigene Zuneigung gerade an dasjenige bindet, das (vorübergehend) aus ökonomischen Verwertungszyklen ausgeschlossen oder ausgeschieden wurde.[10] Die Rückführung in diese Zyklen aber inspiriert sie nicht. Während der Markt die Brache stets als Spekulationsobjekt behandelt, schätzt Laura Almarceguis gerade den Moment ihrer ökonomischen Wertlosigkeit. Temporäre Aneignungen von Anwohnern gelten der Künstlerin als Teil der Identität und Geschichte des Terrains. Sie selbst aber möchte keine materiellen Spuren hinterlassen. Die Vorstellung, das Gebiet zum Gegenstand eigener Planung und Gestaltung zu machen, das wird im Gespräch schnell deutlich, ist ihr zuwider. Almarcegui entwirft sich damit selbst als Gegenspielerin jenes idealtypischen Architekten, den Ignasi de Solà-Morales i Rubió 1995 in seinem einflussreichen Essay ‹Terrain Vague› als «problematischen» Akteur darstellt, der wohl das Undefinierte schätzt, darin aber zugleich stets das ästhetische Versprechen einer Neuordnung erkennt.[11] Statt zukünftiger Projekte interessiert Lara Almarcegui die Geschichte und Gegenwart der Brache, sie investiert in Erfahrungen vor Ort. Die Vorstellung, selbst am Besten zu wissen, wie die Zukunft des Ortes auszusehen habe empfindet die Künstlerin als kolonialistischen Anmassung. Trotz ihres sorgsam erarbeiteten Wissens über das jeweilige Gelände erscheinen ihr alle planerischen Projektionen zweifelhaft, fragwürdig.

Der Kulturwissenschaftler Joseph Vogl meint, dass im 19. Jahrhundert neben den Techniken der Rationalisierung und Ingenieurskunst, also neben dem Subjekt des gut geölten, system-funktionalen Handelns und selbstbewussten Gestaltens auch noch eine andere Kultur geboren worden sei, nämlich die des Zauderns. Aus der Pathologie des 19. Jahrhunderts, die viele Formen der «Willensparadoxien», der «krankhaften Unentschlossenheit» und der «Grübelsucht» kennt, sei der (meist handlungsunwillige) Zauderer als literarische Figur sowie das ausgehaltene Zaudern als literarisches Verfahren entstanden.[12] Auf den gleichen historischen Ursprung führt Vogl auch das aktive Zaudern als Verfahren der Kritik zurück. Das Zaudern führt in Handlungsabläufe eine Verzögerung ein und öffne «eine Zone der Unbestimmtheit zwischen Ja und Nein».[13] Zaudern bedeutet dann ein Ersuchen um Revision, ein aktives Innehalten zwischen Entscheidung und Nicht-Entscheidung zugunsten eines

Bedenkens auch des Unwahrscheinlichen.[14]

Ohne Zweifel, so meint die Philosophin Judith Butler, sei auch die Liebe nicht zu haben. Zumindest Liebe in der Form, in der sie ihr in der Gegenwart bedeutsam erscheint. Denn diese Liebe manifestiere sich als Wechselbewegung zwischen Wissen und Nicht-Wissen, zwischen Sicherheit und Unsicherheit.[15] Der Zustand des Zweifelns erscheint Butler sogar als eine der Grundbedingungen der Liebe. Gemeint ist dabei allerdings nicht ein Zweifel an der Wahl der oder des Geliebten. Es gehe vielmehr darum, sich selbst und seine Liebe in «ganz fundamentaler Weise» anzuzweifeln, die wichtigsten Dinge in Frage zu stellen, keine Annahmen unhinterfragt zu lassen.[16] Es gehe, in etwa, darum, «philosophisch zu werden in und über seine Passionen».[17] Dieses «Philosophisch-Werden» in der Liebe bedeute nicht, dass man aufhöre, seine Leidenschaften zu leben oder dass man sie zu Grunde denke. Im Gegenteil, man lebe sie (die Leidenschaften) und strebe danach, sie zu kennen – aber indem man seine Fragen in die Liebe mit hineinnehme. Butler hebt hervor, «dass die Liebe nicht ein Zustand, ein Gefühl, eine Disposition ist, sondern ein Austausch».[18] Und dieser Austausch verläuft wechselvoll. Er ist beladen mit Geschichte, mit Geistern, mit Sehnsüchten, die mehr oder weniger lesbar sind für die Liebenden, also «für diejenigen, die sich zu sehen versuchen mit ihrer eigenen fehlerhaften Wahrnehmung».[19] Es ist das Gegenbild zur Liebe als einem subjekt-zentrierten Begehren, das seine Erfüllung in der Aneignung eines Objektes sucht.[20] Judith Butler versteht Liebe als eine handelnde Kontaktaufnahme, die der eigenen Wahrnehmung nicht ganz traut und auf Rückmeldung angewiesen ist. Sie beschreibt einen Zwischen- oder Schwebezustand: «Weder kann ich das Wissen, das ich habe vollständig zurückweisen, noch kann ich behaupten, der – oder diejenige zu sein, die alles schon im Voraus weiss (...).»[21] Es entsteht das Bild eines Herantastens, einer testenden Begegnung. Zwar geht mit dem Zweifel in der Liebe der Verlust eines Sicherheitsankers einher, der epistemologische Boden wird instabil. Und doch bleibt uns nichts anderes übrig, so Butler, als auf diesem unsicheren Terrain, mit dem verbleibenden Wissen, weiterzumachen.

Das Motiv einer Pendelbewegung – oder auch einer Bewegung auf der Grenze – zwischen Wissen und Nicht-Wissen verbindet Theorien der Liebe mit Theorien der wissenschaftlichen Forschung. Mich interessiert diese Parallele. Liebende und Forschende werden von einigen Autoren auf ähnliche Weise beschrieben. Sie werden als Akteure dargestellt, die einerseits von ihrem Gegenüber (also von der geliebten Person oder einem Forschungsgegenstand) fasziniert sind und die zugleich dem eigenen Wissen über – und ihrem Zugriff auf – dieses Gegenüber nicht ganz trauen. So bleibt auch die Welt des wissenschaftlich Forschenden unsicher, der Zweifel ist sein ständiger Begleiter. Man kann behaupten, dass die modernen Wissenschaften im Zeitalter der Aufklärung «aus einem Kampf, zweifeln zu dürfen, unsicher sein zu dürfen» hervorgegangen sind,[22] dass sich das «ganze geistige Leben der Wissenschaft dialektisch an dieser Grenze zwischen dem Wissen und dem Nichtwissen» bewege[23] und dass Forschungssysteme stets «an der Grenze ihres Zusammenbruchs oder ihrer Auflösung» operieren.[24] Auch der Blick des Forschers auf seinen Untersuchungsgegenstand ist nie endgültig gesichert, denn im Labor findet immer wieder ein «langsames und mühsames», nur schrittweises und stets bloss temporäres Bewusstwerden dessen statt, «was man eigentlich sieht».[25]

Den Liebenden und die Forschende verbindet demgemäss ein fortgesetztes Schwingen zwischen Zweifel und Handlung, zwischen Wissen und Nichtwissen. Beide suchen nach Kontakt zu einem Gegenüber, das immerzu droht, sich zu entziehen oder sich in eine Illusion aufzulösen. Der fundamentale Zweifel der wissenschaftlichen Forschung, Vogls Figur des Zauderers und auch Judith Butlers zweifelnd Liebende, sie alle jedenfalls treten als Komplementärfiguren auf zum (freilich reduzierten) Bild eines Planers und Ingenieurs, der seine Umwelt – beziehungsweise das Objekt seiner Leidenschaften und Begierden – zielorientiert und mit stabilen Techniken, Werkzeugen und Theorien in Besitz nimmt, beherrscht, bespielt und verändert. Möglicherweise spannt sich gar zwischen diesen beiden Polen, zwischen selbstbewusster Gestaltung und zweifelnder, forschender Annäherung, das ganze Feld unterschiedlicher künstlerischer, architektonischer und urbanistischer Praktiken auf.

Verträge

Bedeutet nun Lara Almarceguis Einspruch gegen die bauliche Umgestaltung ihrer *Wastelands* eine radikale Absage an jede Gestaltung? Ich glaube nicht und zwar nicht nur, weil ihr künstlerisches Werk auch zum Beispiel raumgreifende installative Arbeiten umfasst. Obgleich sich Almarcegui mit der *Wasteland* Serie vordergründig als Gegenposition zum Projektentwickler positioniert, lässt sich doch auch in solchen Projekten ein Spannungsverhältnis zwischen Zweifel und plastischem Willen aufspüren. Wenn die Künstlerin auch nicht diejenige sein will, die die Zukunft schon kennt, so wirkt sie doch auf ihre *Wastelands* ein und lässt nicht von ihnen ab. Wie 1995 die Restaurierung der zum Abriss bereitstehenden Markthalle in San Sebastián, stellt auch die Arbeit an der Serie der *Wastelands* gewaltsamen ökonomischen Prozessen etwas entgegen. Lara Almarcegui arbeitet dabei künstlerisch forschend und zugleich an der Produktion neuer, veränderter Erfahrungen. Schon hierin besteht ein – wenn auch im Vergleich zu Bauplanungen stark zurückgenommener – Eingriff in die Realität der vorgefunden Orte.

Von der Künstlerin verhandelte Pachtverträge, die unterschiedliche Institutionen zum Schutz einzelner Gelände abgeschlossen haben gehen als stabilisierende Eingriffe noch weiter. Ein Beispiel ist ein *Wasteland* in Saragossa, das sich im Besitz der Stadt befindet und anlässlich der Expo 2008 auf unbefristete Zeit unter Schutz gestellt wurde. Zu weiteren Beispielen zählen seit der Manifesta 9 im Jahr 2012 ein für zehn

Lara Almarcegui: *Wasteland*, 2008, Saragossa, Spanien, geschützt seit 2009. © Lara Almarcegui

Jahre geschütztes *Wasteland* in der belgischen Stadt Genk und auch ein Terrain im Hafen von Rotterdam. Durch diese Verträge wird effektiv Spekulation blockiert und ein Zeitfenster gesichert, innerhalb dessen sich eine langsamere und ungeplante Transformation fortsetzen kann. Almarceguis gestaltende Intervention besteht dann gerade darin, dass sie Eingriffe anderer Akteure verhindert. Jeglichen planerischen Vorschlägen für die vorgefundenen Brachen stellt sie sorgsame Gesten des Beschützens entgegen.

Einem ähnlichen Impuls folgt auch Lara Almarceguis jüngere Werkserie *Mineral Rights*, über die sie uns im Herbst 2017, auf einer gemeinsamen Seminarreise durch die Tabernas Wüste in Andalusien, berichtet.[26] Anlass zum Projekt ist zunächst die Erkenntnis, dass Staaten auch in Europa die Mineralienrechte des Landes an grosse Bergbauunternehmen verpachten und dass dies auch städtische und private Grundstücke betrifft. Die eigentliche künstlerische Arbeit beginnt wieder mit einer Forschungsphase und mündet dann in ein Handlungsziel, nämlich dem Vorhaben, selbst Abbaurechte für ein Mineral zu erwerben. Almarcegui wählt Eisen als eines der für die Bauindustrie wichtigen Mineralien, als «Rohstoff der modernen Architektur», der zugleich sehr häufig und billig ist.[27] Auch die Farbe und materielle Beschaffenheit des Eisen interessiert sie.

Bei Versuchen in Deutschland oder Spanien erfährt die Künstlerin, dass es für die grossen Bergbaufirmen zwar einfach, als Privatperson jedoch sehr schwierig ist, Rohstoffrechte zu erwerben. Schliesslich aber gelingt es Lara Almarcegui doch in Norwegen, und zwar über ein relativ anonymes Onlineverfahren, die Explorationsrechte für Eisen auf einem Quadratkilometer Land für neun Jahre zu kaufen. Dabei wählt sie ein öffentliches Grundstück in einem Wald in relativer Nähe zur Stadt Oslo und hebt hervor, dass sie gerade die Bedeutung dieser Form des Rohstoffhandels für urbane Gebiete interessiere.[28] Zudem spielt auch die bewaldete Landschaft auf dem Gelände eine Rolle. Denn sie ist es, die Almarcegui mit ihrem Vertrag eigentlich schützt, da sie nicht vor hat, tatsächlich Eisen zu fördern: «Die Explorationsrechte sind exklusiv. Ich mag es zwar nicht über Exklusivität in den Künsten zu sprechen, aber hier ist das wichtig. Niemand anders kann dieses Terrain haben, du nicht und

Lara Almarcegui: *Mineral Rights, Tveitvangen*, 2015. © Lara Almarcegui

Shell nicht. Sie können dort nicht abbauen. [...] Das ist mein Plan: ich beschütze das Mineral.» Und weiter: «Natürlich beschütze ich auch die Bäume, die Felsen, den Schnee und all das, wovon sich träumen lässt und was zerstört würde, wenn hier jemals abgebaut würde.»[29] Bewunderung und Ausbeutung scheinen sich gegenüber zu stehen. Im weiteren Gespräch beschreibt Lara Almarcegui die «wahnsinnige Schönheit» der Vegetation, der Farbe der Felsen und der Erde jenes Geländes, unter dem ihre Eisenvorräte liegen. In ihr liegt der eigentliche, viel umfassendere Schatz, dessen Hüterin sie dank der vertraglich gesicherten Explorationsrechte an Eisen geworden ist. In Ausstellungen werden Videoaufnahmen und Fotografien des Grundstücks projiziert. Wenn es zu Wertschöpfung aus Almarceguis Rohstoffvertrag kommt, dann allenfalls durch die Zirkulation von Dokumenten und Bildern im Kunstkontext. Wieder aber wird im Verlauf des Arbeitsprozesses kein Material entnommen und verwertet, sondern Aufmerksamkeit und Wissen hinzugefügt.

Lara Almarcegui stellt eine vertragliche Bindung zwischen sich und diesem einen bestimmten Grundstück her. Das Waldareal und sein mineralischer Grund sind damit nicht auf Ewigkeit an die Künstlerin gebunden, wohl aber testweise für neun Jahre. Es handelt sich um eine temporäre Aneignung, die sich möglicherweise nicht anmassen will, ganz abschliessend über die Zukunft des Geländes zu bestimmen. (Nach Ablauf der neunmonatigen Pachtzeit müsste ein Verlängerungsantrag gestellt oder Abbaurechte beantragt werden.) Fokussiert man auf das Waldgrundstück selbst, so handelt es sich tatsächlich wiederum um einen im Prinzip konservatorischen, den Bestand sichernden Eingriff, der hypothetische Begehren und Projektionen anderer blockiert.

Mit Blick auf den Handel mit Rohstoffrechten dagegen besitzt das Projekt als modellhafte Geste einen transformatorischen Impuls. Wenn Lara Almarcegui in die Rolle eines globalen Bergbauunternehmens schlüpft, dann dringt sie in einen Handlungsbereich ein, aus dem sie bisher ausgeschlossen war. So lässt sich *Mineral Rights* auch als Modellversuch lesen und als mikro-utopischer Entwurf einer Welt, in der sich Künstler und andere Privatpersonen in die Verwertung von Boden einmischen. Sie bringen dabei in Verhandlungen ganz andere Werte mit

hinein als diejenigen, die aktuell den Handel mit Abbaurechten bestimmen und die in Handelsstrukturen und -gesetze eingeschrieben wurden. *Mineral Rights, Tveitvangen* führt modellhaft vor, dass es zwar aufwändig und schwierig, aber doch möglich ist, sich als Bürgerin an wirtschaftlichen und politischen Prozessen zu beteiligen, die in erster Linie von grossen Wirtschaftsakteuren beherrscht werden.

Daher verstehe ich Almarceguis Arbeit nicht als Ausdruck eines prinzipiellen Misstrauens gegen jede Form der Planung oder gestaltenden Intervention, sondern viel eher als Ausdruck des umfassenden Anspruchs mitzugestalten. Das beginnt mit dem Wunsch, den eigenen Blick selbst forschend zu entwickeln und setzt sich fort als Beteiligung an Vertragsverhandlungen um die Entwicklung der eigenen Umwelt. Zumindest in kleinem Massstab geht es darum, ökonomische und politische Prozesse mitzuentwerfen. Dabei fordert und praktiziert die Künstlerin immer wieder das von Joseph Vogl beschriebene «aktive Innehalten» zugunsten eines Bedenkens auch des Unwahrscheinlichen. Wie Butlers Liebende ist sie bei ihrer tastenden Kontaktaufnahme auf Rückmeldungen angewiesen, fokussiert aber gezielt auf sonst unterrepräsentierte Stimmen und möglicherweise übersehene Hinweise. Wenn Lara Almarcegui auf dieser Grundlage beschliesst, auf Feldern «mitzuspielen», die eigentlich nicht für Privatpersonen vorgesehen scheinen, dann hinterfragt und verändert sie dabei, zumindest testweise, die Kriterien und Ziele des Spiels. So gesehen, lässt *Mineral Rights, Tveitvangen* einen Quadratkilometer Wald gänzlich unverändert und ist doch zugleich das Produkt einer sensiblen Leidenschaft, eines politisch engagierten künstlerischen Experiments und eines starken plastischen Willens.

1 Kuratorin des Workshops und der Ausstellung «Collisions» war Corinne Diserens.
2 Lara Almarcegui in einer Email an N.Z., 10. Januar 2018.
3 Lara Almarcegui in einer Email an N.Z., 10. Januar 2018.
4 Martha C. Nussbaum: ‹Konstruktionen der Liebe, des Begehrens und der Fürsorge› (engl. 1999), in: Martha C. Nussbaum: ‹Konstruktionen der Liebe, des Begehrens und der Fürsorge. Drei philosophische Aufsätze›, Reclam, Stuttgart 2002, S. 163–233, bes. S. 171–191, S.193.
5 Nussbaum, a.a.O., S.171ff.
6 Nussbaum, a.a.O., S.170, S. 200–201.
7 Lara Almarcegui im Gespräch mit Studierenden der ETH Zürich, Oktober 2017.
8 Almarcegui verwendet selbst den Begriff des Paradieses z.B. in: Lara Almarcegui, ‹Guide to the Wastelands of Lea Valley. 12 empty spaces await the London Olympics›, 2009.
9 Seminarwoche, ‹Melancholia›, Professuren P. Ursprung & A. Lehnerer, ETH Zürich, 20.-24. März 2017.
10 Auch der in den Gender Studies präsente Begriff des ‹abject› bezeichnet das, was ausgeschlossen wird, um die eigene Identität zu erhalten. Julia Kristeva: Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection, Paris 1980.
11 Ignasi de Solà-Morales Rubio, ‹Terrain vague›, in: C. E. Davidson (Hrsg.), ‹Anyplace›, Cambridge/MA 1995, S.118–123, S.112–113; dazu auch: Philip Ursprung, ‹Terrain Vague: Auf den Spuren von Lara Almarcegui›, in: Ders. (Hrsg.), ‹Der Wert der Oberfläche, Essays zu Kunst, Architektur und Ökonomie›, Zürich 2017, S.172 -198.
12 Joseph Vogl, ‹Über das Zaudern›, Zürich/Berlin 2008, S.60. Klassische Beispiele für zaudernde Helden sind Melvilles Bertleby, Valérys Monsieur Teste oder auch Musils unentschiedener «Mann ohne Eigenschaften». Die gebrochene Handlungskette schliesst in diesen literarischen Beispielen allerdings meist auch eine gebrochene Beteiligung ein (Vogl, a.a.O., S.107).
13 Vogl, a.a.O., S. 57.
14 Vogl, a.a.O., S.108–109.
15 «It is, in a way, to become philosophical in and about one's passions.» Diese und alle folgenden Übersetzungen stammen von mir. Judith Butler, ‹Doubting Love›, in: James L. Harmon (Hrsg.), ‹Take My Advice: Letters to the Next Generation from People Who Know a Thing or Two›, New York 2007, S. 62–66, S.63. Butler entwickelt ihre Überlegungen in Auseinandersetzung mit einem Zitat Sigmund Freuds: «A man who doubts his own love may, or rather, must doubt every lesser thing». S. Freud, ‹Standard Edition, X (1909)›, London 1956, S. 241.
16 Butler a.a.O., S. 65.
17 Butler a.a.O., S. 65.
18 Butler a.a.O., S. 65.
19 Butler a.a.O., S. 65.
20 Dazu auch Antke Engel, ‹Beautiful Misgivings. (Schönezweifel) – Which Love›, in: e-flux journal, ‹What's love got to do with it?› Sternberg Press, Berlin 2017, S. 262–272, S. 263–264.
21 Butler a.a.O., 65–66.
22 Richard Feynman, ‹The uncertainty of science (lecture 1963)›, in: Richard Feynman (Hrsg.), ‹The meaning of it all›, Boston 1998, S. 23–24.
23 Gaston Bachelard, ‹Der neue wissenschaftliche Geist› (frz.1934), Frankfurt/M 1988, S.171.
24 Hans-Jörg Rheinberger, ‹Konjunkturen: Transfer-RNA, Messenger-RNA, genetischer Code›, in: Michael Hagner, Hans-Jörg Rheinberger und Bettina Wahrig-Schmidt (Hrsg.), ‹Objekte Differenzen und Konjunkturen. Experimentalsysteme im historischen Kontext›, Berlin 1994, S.201–231, S. 202.
25 Ludwik Fleck, ‹Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv›, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980 (1935), S. 113.
26 Seminarwoche ‹Nevada›, Professuren P. Ursprung & A. Lehnerer, ETH Zürich, 23.-28. Okt. 2017.
27 L.A. im Gespräch, 27.Okt.2017.
28 L.A. im Gespräch, 27.Okt.2017.
29 L.A. im Gespräch, 27.Okt.2017.