

HINTERLASSEN

Zu einem der in den Geschichten der Stadt und in Urbanitätstheorien weiterhin verbreiteten Mythen gehört jener, dass Los Angeles ein geschichtsloser Ort sei. In der Einleitung seines Buchs „The History of Forgetting. Los Angeles and the Erasure of Memory“ erinnert sich Norman Klein, wie er als Kulturtheoretiker aus einer lebenslangen Faszination für das Freilegen von *urban ruins* ein stadttouristisches Ausgrabungsprojekt machte: Klein suchte damals in den achtziger Jahren auf so genannten *Anti-Tours* mit Studenten als Erster Leerstellen im Stadtbild der Metropole an der amerikanischen Westküste auf, die Freiflächen, an denen einmal Gebäude gestanden hatten, die Lücken im Raum, die manchmal Jahre auf neue Investoren warteten, manchmal über Nacht neu bebaut wieder verschwanden. In seinen aus diesen Stadtbesichtigungen hervorgegangenen Doku-Fiktionen – Kurzgeschichten, in denen sich Dokumentarisches, Fiktionales und Privates übergangslos montiert finden – erzählt Klein eine Verfallsgeschichte nach. Weniger eine des beklagenswerten Verschwindens wertvoller Bauten und architektonischer Denkmäler, als die eines Gedächtnisverlusts. Das absolute Präsens verdrängte die Vergängnis. Immer neue Zeichen besetzten die Oberflächen. Vergangenheit als eine im bebauten Raum in Blindstellen anwesende – in den Fundamenten einstiger Prachtbauten, in Bauruinen und leerstehenden Lagerhäusern – erschien im öffentlichen Bewusstsein lange weitgehend getilgt. Die Hinterlassenschaften dieser Verfallsgeschichte würdigte in der Gegenwartigkeit Jahrzehnte über kaum ein Blick, sie blieben oft undokumentiert. Überlieferungsspuren der massiven Eingriffe, die der urbane Großraum durch fortgesetzte Destruktion und Konstruktion erfuhr, finden sich im gegenwärtigen Stadtraum der Metropole L.A. nur noch wenige. Einige wurden zu Erinnerungsorten und touristischen Sehenswürdigkeiten gemacht. Eingegangen sind die meisten nur in Filmbilder. Was in Filmen der Hollywood-Produktionen immer im Hintergrund verbleibt: die Landschaft, die Architektur und ihr Innen, die Interieurs der Außenräume – es wird, betrachtet man es mit anderen Augen, zu einem ungeordneten Archiv der errichteten Vergangenheit, ausgelöschter Zeiten, der Nutzungsbedingungen und des Gebrauchs der auch in ihrer Darstellung immer politischen Landschaft. Will man denn

REMAINING

In the body of history and theories of Los Angeles, one of the most widespread myths about the city is that it is a town with no history. In the introduction to his book, “The History of Forgetting. Los Angeles and the Erasure of Memory”, Norman Klein recalls that, in his role as a cultural theorist, he had a lifelong fascination for excavating *urban ruins*. He turned this fascination into an urban archeological encounter with the urban around him. In those days, the nineteen-eighties, Klein was the first to take students on so-called *anti-tours*, looking for empty places in the Southern Californian urban sprawl: the lots where buildings once stood, the gaps in the urban space. Some waited for new investors, while others were rebuilt overnight and disappeared once again. In his documentary fiction – short stories seamlessly composed of documentary, fictitious, and private materials – Klein re-tells a story about decay. His story does not really mourn the disappearance of architecturally valuable buildings and memorials; instead, it is a story about the loss of memory. The past was suppressed by absolute presence. New signs arose again and again to take over possession of surfaces. Present in the blind spots of developed space – in the foundations of formerly magnificent buildings, in ruins and empty warehouses – the past seemed to be essentially erased from public consciousness. For decades the legacies of these stories of decay were beneath notice, and they often remained undocumented. In today’s Los Angeles, what is left are only a few traces of the massive interventions made in the urban space by the process of continuous destruction and construction. Some of these traces are turned into memorial sites, tourist locations. Most have gone down in history only in moving images. Seen in different way, the things we perceive in the background of Hollywood productions – landscape, architecture, interiors and exteriors – form a disorderly archive of past structures, bygone eras, of the conditions under which landscape is used, and of the ways it actually is used. The depiction of landscape itself is always a political process. If we want to define the city in a way that is different from the some what dream-like illusionary urban theories that always see Los Angeles as merely the contemporary prototype of a dystopian urban future, then we have to see it as a place that

den Ort anders definieren als jene selbstvergessenen Urbanistiktheorien, die in Los Angeles immer wieder nur den bereits gegenwärtigen Prototyp einer dystopischen Zukunft der Stadt zu sehen meinen, dann als einen, der Bilder produziert und sich über Bilder produziert, zugleich mit den dort produzierten *images* vergängliche Imaginationen zur Selbstbeschau seiner und ihrer Betrachter. In seinen Bildern, filmischen und fotografischen Transportmitteln eines städtischen Selbstbildes wie auch in jenen Bildern, die solche *images* kommentieren, zeigt sich Los Angeles als eine Bildproduktionsstätte. In ihr werden fortwährend Anwesenheit und Abwesenheit, Vergangenheit und Gegenwart zum Entstehen und Vergehen gebracht. Indem es seine vervielfältigten vielfachen Zeit-Bilder an andere Orte trägt, hinterlässt diese Stadt wie keine andere anderswo Spuren.

Markus Willekes Bilder stammen von dort. Tatsächlich ist aber keines seiner Bilder dort entstanden.

SCHNITTSTELLEN

Entstanden in seinem Berliner Atelier, tragen Markus Willekes Bilder Spuren davon. Spuren von Verarbeitungsprozessen, Tempuswechseln, Aneignungsformen, Abnutzungserscheinungen. Spuren von Anwesenheit und Abwesenheit, einer Gegenwart, die nur als im Vergehen begriffen gesehen werden kann, fixierbar immer nur als Rückerinnerungsfolge eines gerade eben noch gegenwärtigen Moments.

Willeke malt aus dem Gedächtnis, bildliche Vorlagen im Sinn. Diese stammen aus Zeitschriften, häufiger aus Filmen, aus deren Verlauf er sie als screen shots herausgelöst hat. Teilweise entstehen die Bilder nach Fotografien, die Willeke selbst während einer Reise an der amerikanischen Westküste gemacht hatte und Jahre später noch als eine Art Bildpool nutzt. Entnommen sind die Motive seiner Aquarelle, Acryl- und seit jüngerer Zeit auch Ölbilder aus einem sich als permanent und transient zugleich gebenden System fixierter Zeichen: einer am Ort ihres Entstehens fremden Ordnung der Dinge.

In seiner Motivwahl und seinem analytischen Blick zeigt sich Willekes intime Vertrautheit mit den von ihm als Bildvorlagen verwendeten Bildwelten: Ihm bleiben sie

produces *images* and also produces itself through images, while, at the same time, it takes the images of its imagined past and uses them to examine itself and its own elements. Through *images* of itself and in the pictures that comment on such images – the filmed and photographed means of transporting a self-image – Los Angeles proves itself to be an image-production studio, where presence and absence, past and present, are continually created and discarded. By taking copies of its many images of time to other places, this city leaves behind traces of itself in a way that no other city does.

Markus Willeke's paintings come from there. However, not a single one of them was made there.

INTERSECTIONS

Made in his studio in Berlin, Willeke's paintings contain traces. Traces of processing, time changes, forms of appropriation, signs of use. Traces of presence and absence, of a present that can only be perceived when it is caught in the process of decay and that can only be fixated as a series of recalled moments that were actually still just happening.

With his visual models in his mind, Willeke paints from memory. His material is gleaned from magazines, but more often from films, by isolating screen shots from movies he has seen. Some of his paintings are based on photographs that Willeke took during a trip to the American West Coast – an image pool that he still draws from years later. The motifs in his water colors, acrylics, and more recent oil paintings are taken from a system of fixed signs that is both permanent and transient: an arrangement of things, separated from the place where it was created.

Through his choice of motifs and his analytical viewpoint, Willeke shows that he is intimately acquainted with the visual spheres upon which his work is based: he considers them as constantly recognizable visual material. This is a crucial distinction between his paintings and, for instance, Ed Ruscha's photo series, pictures of buildings, and liquid word paintings – despite their closely related concepts and visual language. In Ruscha's now iconographic paintings of what is to him an immediate

dabei stets und erkennbar Bildmaterial. Das unterscheidet seine Bilder beispielsweise trotz deutlich sichtbarer ideeller und bildsprachlicher Nähe grundsätzlich von Ed Ruschas Fotoserien, Gebäudeporträts, Schriftgemälden. Wo Ruschas ikonographisch gewordene Bilder in der Visualisierung eines ihm unmittelbar präsenten Zeichenbildraums Befremdung eben in diesen Raum hineinprojizieren, da befremden Willekes Bilder mittels Distanz, weil das zur Übertragung sich anbietende Bildmaterial sich ihm anders, von Ferne her, vermittelt. Gebrauchsgegenstände einer spezifischen Zeichenordnung überführt ein dezidiert touristischer Blick, ein Kinogängerblick in eigene Bildräume. Wenn Willekes Bilder dies nicht sichtbar machten, in einer malerischen Geste und ihrer Farbigkeit, verfielen sie dem Klischee.

Willeke schneidet aus und montiert, entnimmt und fügt diese Zeit-Bilder: Er malt nicht ab, sondern nach. Willekes Malerei zeigt sich zeitbewusst, sich selbst, dem Abgebildeten wie der Geschichte der Malerei gegenüber.

Als Allegorien, deren mimetischen Charakter, deren Referentialität auf eine außerbildliche Wirklichkeit man nie vollständig leugnen, jedoch zum Gegenstand einer kritischen Verhandlung machen kann, weisen Willekes Bilder zurück auf Bilder und ihre Herkunft: somit auf die Produktionen der Rahmen von Wahrnehmung, die jedes Bild mit sich trägt.

Als manuelle Produkte spiegeln Willekes Bilder die Bedingungen einer industriellen Bildproduktion, die das Bilderzeugen als einen vielschrittigen und arbeitsteiligen Fertigungsprozess organisiert. Der malerische Bilderarbeitungsprozess als ein einmaliges Erschaffen neuer, in Serie gebrachter Bilder nach alten, nicht als ein Abbildfinden im Angesicht äußerlicher Realität, kann als Kommentar sowohl der Industrieproduktionsweise wie eines handwerklichen Schaffens verstanden werden.

Auffällig sind in Markus Willekes Bildern die Spuren der Produktion. Ineinander verlaufene Farben, Schlieren, Flecken verweisen als hinterlassene Markierungen auf die Materialität des jeweiligen Bildes und – über dieses hinaus – den Bearbeitungsprozess. Sie sind Signaturen. Markenzeichen. Auch Hinweise auf eine bei allem strengen konzeptuellen Kalkül der Bildproduktion nicht zu beherrschende Unkontrollierbarkeit

space full of visual symbols, there is a kind of alienation projected into this all too familiar space. However, Willeke's paintings display a more distant sense of alienation, because the visual material is conveyed differently, from a distance. Objects from a specific order of signs transmit a decidedly touristic view: the gaze of a movie-goer looking at visual spaces brought to him via the media. If Willeke's pictures did not employ an artistic gesture and a particular color palette to make this evident, and to distort his fascination with what they depict, they would easily fall victim to this cliché and turn into mere reproductions of stereotypes.

Willeke cuts things out and mounts them, removes things, and adds them to his time-pieces: his paintings do not reproduce things, they are modeled after them. Willeke's work is clearly conscious of time, of itself, of what it depicts, and of the history of painting.

As allegories that can not totally refuse their mimetic character – their referentiality to a reality outside of the image –, and yet make it the subject of a critical treatment, Willeke's paintings refer to images and their origins, and thus to the ways that the perceptual framework surrounding each image is produced.

As manually produced products, Willeke's paintings reflect the conditions under which images are industrially produced. These conditions organize the process of creating images into one involving many stages, as well as the division of labor. He turns images into a unique creation of new images, based on old ones and organized into series, and not into an invention of illustrative images based in external reality. This method can be understood as a way of commenting on not only the routines of industrial production, but also on the process of creating something by hand.

Traces of their production are all too noticeable in Willeke's paintings. Colors that have run together, streaks, and spots are tracks left behind that demonstrate the materiality of each image, and beyond that, the process of working on them. They are signatures, trademarks, and references to the elements of the creative process that cannot be controlled, despite all of the strict calculations made in the conception of the image. These elements can be seen as a surplus, something which cannot

im Herstellen, auf einen Überschuss, der weder als eine kunsthandwerklich individuelle Note noch als Geste einer trügerischen Befreiung aus den Ordnungsmustern der Malschulbildung betrachtet werden kann. Diese Kratzer, die Flecken, die Unreinheiten, Löcher in den polierten Oberflächen der Vorlagen, die sie sich bildlich angeeignet haben: Es sind Gebrauchsspuren.

Die Markierungen sind Nachweis von Arbeit. Von Arbeit, welche in den industriell fabrizierten Produkten, die Willeke sich auf seinen Bildern der Bilder in seiner Bildsprache aneignet, auszulöschen versucht wird: wenn sie sich – als Film – als reines Produkt zur Unterhaltung zu geben versuchen, wenn sie – wie Schild und Bus – reine Funktionalität behaupten, wenn sie – als Zeitschriftenbilder – ihre Produktionsbedingungen Seite für Seite ausblenden. Eine solcherart reflexive Verfasstheit, die eben gerade ihr Gemachtsein vorzeigt, hält die Bilder mit ihren so unterschiedlichen Sujets zusammen.

Die Bilder zeigen mehr: Imaginationen, als inszenierte Erinnerungen an gesehene Bilder verbildlichen sie als Aneignungen von Ort zu Ort, Zeit zu Zeit. Der Spuren oder Hinterlassenschaften einer Imagination kann man in ihnen ansichtig werden: einer Imagination, die gesehene Bilder wieder erinnert und nie gesehene Bilder nachmalen lässt. Kleine Monumente des Vergänglichen lassen das „Gedächtnis einer Gesellschaft“ entstehen. Willeke arbeitet mit malerischen Mitteln daran, diese festzuhalten. In Momentaufnahmen, die im Malprozess paradoxerweise auf Dauer fixiert werden, erarbeitet er seinen Teil eines reproduzierenden Gedächtnisses, das sich nicht als einfaches Archiv oder als Erinnerungsspeicher verstehen lässt: hingegen als Prozess der Speicherung und Löschung von Ausschnitten, als wiederholte und veränderliche Wiederaneignungen von Bild und Eindruck, von Gefühl und Besetzung der Objekte mit Bedeutung.

In Willekes malerischer Geste des Flüchtigen oder Unfertigen verrät sich etwas von dem Misstrauen gegenüber einer endgültigen Festlegung und Fixierbarkeit des Eindrucks, den das Bild des Bildes beim Betrachter, der der Maler zuallererst selbst ist, hinterlässt. Diese Art eines Bilderinnerungsrecyclings reflektiert – in den Gebrauchsspuren als Blindstellen in der Bildlichkeit – bereits eine unweigerlich vorauszusehen-

be regarded as a note of individual craftsmanship or as a gesture of a deceptive liberation from the patterns of order dictated by painting by numbers. These scratches, spots, impurities, and holes in the polished surfaces of the models he has appropriated are signs of usage.

These marks are proof of work: the work that goes into the industrially produced products Willeke appropriates for his pictures of pictures and incorporates into his artistic vocabulary. It is the work that these industrial products try to erase when – as films, photographs, or images of the tourist imaginary – they pretend to be pure entertainment products, or when – as street signs and buses – they purport to be merely functional, or when – as images from magazines – they ignore, page after page, the conditions under which they were produced. This kind of reflective composition, which simply shows us its own state of having been made or produced, is the glue that holds together the images, whose subjects are actually very different.

The pictures show more: for instance, things imagined, placeholders of the imaginary. As staged memories of images seen, they are visualizations of the process of appropriating one place to another, one time to another. Something imagined leaves behind traces of itself, and one can see what is left of this fantasy, which is reminiscent of images once seen, and which allows images that have never actually been seen to be painted. Small monuments to the past create the “collective memory of a society.” Willeke uses painting to capture them. In snapshots – which, paradoxically, become enduring and fixed during the process of painting – he works on his part of a reproductive memory that cannot be considered a mere archive or storehouse of memories. Instead, it is a process of saving and erasing sections, the repeated and changeable re-appropriations of image and impression, of emotion and the process of giving meaning to objects.

In the artistic gesture Willeke uses to express the fleeting or the incomplete, there is something that betrays a distrust of finally establishing inside the viewer the impression left behind in the image of the image; and of course, the very first viewer is the painter himself. In the traces of corrosion, which are blind spots in the visuals of the work, this way of recycling visual memories reflects the unavoidably predicta-

MARKUS WILLEKE
ONE MORE THING BEFORE I GO

Marburger Kunstverein
Kunstverein Rügen

Ausstellung Exhibition

14. 03. – 24. 04. 2008

Marburger Kunstverein
Ausstellungshaus und Artothek
Gerhard-Jahn-Platz 5 (Biegenstraße 1)
35037 Marburg
Fon: 06421 - 25882
Fax: 06421 - 917968
www.marburger-kunstverein.de
info@marburger-kunstverein.de

07. 06. – 26. 07. 2008

Kunstverein Rügen
Alleestraße 14
18581 Putbus
Fon: 038301 - 889704
Fax: 038301 - 889704
www.kunstvereinruegen.de
info@kunstvereinruegen.de

KATALOG CATALOGUE

Konzept Concept Markus Willeke

Text Nils Plath, Achim Saupe

Übersetzungen Translations Allison Plath-Moseley (Nils Plath),
Jefferson Chase (Achim Saupe)

Fotografie Photo credits Julia Jungfer, Berlin (S. pp. 52/53)
Susanne Kutter (S. pp. 49, 50/51)
Joachim Schulz, Münster (S. pp. 14/15, 19, 20/21, 23, 37,
54/55, 61, 72/73, 76/77, 78/79)
Markus Willeke

Layout Anne Kettler, Markus Willeke

Druck Printed by DruckVerlag Kettler GmbH, Bönen

Auflage 750

© Markus Willeke, die Autoren the authors
© für die Werke von for the works of
Markus Willeke VG Bild-Kunst, Bonn, 2008

KETTLER KUNST

ISBN 978-3-939825-88-3
www.druckverlag-kettler.com

Das Buch wurde ermöglicht mit freundlicher Unterstützung von
This book was made possible with generous support by

GWK) I Gesellschaft zur Förderung der
Westfälischen Kulturarbeit e.V.

Fiebach & Minninger, Köln
www.fiebach-minninger.com

Rasche Ripken Berlin
www.rasche-ripken.de

de Abwesenheit von Bild – und von Betrachter. Solche Paradoxien bestechen in Willekes Werk. Sie schmerzen und zeigen seine Bilder als unversöhnlich in einer Welt, in der die Übernahmen und Aneignungen lange zu einer zweiten Natur geworden sind, die mit Worten wie Simulation, Widerspiegelung oder Mimesis nicht zu erfassen ist. Markus Willekes Bilder tragen Spuren der Verfallsgeschichte, auch einer noch künftigen. Wenn sie Spurenelemente einer in Überschreibungen begriffenen Geschichte entdecken lassen, konfrontieren sie die Betrachter unversöhnlich mit den eigenen Sichtweisen – und ihren jeweiligen Verfallszeiten.

ble absence of the image, as well as of the viewer. In Willeke's work, these paradoxes are enticing. They hurt, demonstrating that his pictures are irreconcilable in a world in which appropriation has long become a kind of second nature, which cannot be expressed in words such as simulation, reflection, or mimesis. Markus Willeke's paintings carry the traces of the history of decay, including a history yet to come. In discovering elemental traces of a history that is conceived through being written over and over, they confront one, in an irreconcilable way, with one's own way of seeing, and with the history of the decay of this way of seeing.