

PETER WAYNE LEWIS: Multi-logs für den Menschen

Von Babacar MBow

Die Effektivität unterdrückter Völker im Kampf um Kommunikation, als Sender oder Empfänger durch Systeme von dieser Hierarchie („Hierarchie der Bilder“ und den ideologischen Konturen der Repräsentation“ dessen, „was Michel Foucault „Macht / Wissen“ nennt, beeinflusst), hängt von ihrer Erkenntnis ab, dass der Kampf um das Wesen der Wahrheit neben dem Kampf um die Kontrolle der Wahrheit obsolet ist; und der Irrelevanz von „Schönheit“ neben der Macht, Schönheit zu wählen und zu benennen. Von Anfang an war die ästhetische Frage ein Nicht-Dialog zwischen denen, die an der konditionierten Weltordnung festhalten, und denen, die von einem rekonstruierten Forum profitieren wollen.

Clyde Taylor, „Schwarzes Kino in einer post-ästhetischen Ära“¹

Indem wir das Werk von Peter Wayne Lewis anhand der Artikulationen erkunden, die es gliedern, treten wir in die Debatten über künstlerische Praktiken ein und laden dazu ein, über vorgegebene Grenzen hinaus zu breiteren Vorstellungen zu gelangen. Für Stuart Hall ist Artikulation eine Form der Verbindung, die unter bestimmten Bedingungen eine Einheit aus zwei verschiedenen Elementen bilden kann.² Sein Punkt ist der, dass Artikulation ein Bindeglied ist, das nicht notwendigerweise determiniert, absolut und für alle Zeiten essentiell ist, und die Einheit, auf die es ankommt, ein Bindeglied zwischen artikulierten Diskursen und den gesellschaftlichen Kräften ist, mit denen es unter bestimmten Bedingungen verbunden sein kann. Damit diese Praktiken sich nicht im Kreis drehen, müssen sie transversal in der Suche nach dem, was anderswo jenseits der Hybridität nur schwer fassbar ist, ausgerichtet sein, zum neuen Denken. *Beijing Booster*, eine Übersicht über Werke von Peter Wayne Lewis im Museum of Contemporary Art of North Miami (MOCA), ist keine Anzeige konformistischen Individualismus, sondern die Privilegierung eines diskreteren Ansatzes eines Künstlers, dessen Werk sich eine real befreiende Dimension bewahrt.

Weg von den ewigen Wiederholungen von Duchamps Ausstellung eines Urinals, ohne zu bemerken, dass es all seine subversive Sprengkraft längst verloren hat, präsentiert Wayne Lewis einen Gedankenblitz, der in die Auseinandersetzung mit verschiedenen sozialen Themen investiert und diese verbreitet: Migration, Transnationalismus, Kosmogonien und deren Verwandlung in eine „Globolektik“. Diese plurale Auseinandersetzung mit visuellen Ausdrucksformen (Lehre, Malerei und kuratorische Praxis) zeichnet den Weg einer „Globolektik“ nach, die Ngũgĩ Wa Thiong’O als „Kombination des Globalen und Dialektischen“ definiert, um einen sich gegenseitig beeinflussenden Dia- oder Multilog in den Erscheinungen von Natur und Kultur in einem globalen Raum zu beschreiben, der das künstlich Begrenzte, wie die Nation, schnell transzendiert.³

Das Dialektische ist auch hier die Auslöschung des Bildes durch die Zerstörung dessen, was es zu repräsentieren vermag. Das ikonische Zeichen, das die qualitative Ähnlichkeit zwischen

¹ * Clyde Taylor. „Black Cinema in a Post-Aesthetic Era“ in *Question of Third Cinema*, Jim Pines and Paul Williams, ed. (London: British Film Institute, 1989).

² Jennifer Daryl Slack. *The theory and method of articulation in cultural studies in Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*, Routledge, 1996

³ Ngũgĩ Wa Thiongo. *Globolectics: Theory and the Politics of Knowing*, Columbia University Press, New York, New York, 2012.

Signifikant und Referent in Beziehung setzt, verliert durch die Artikulation seinen Charakter als Index oder Hinweis, um andere Arten von Zeichen zu beeinflussen. In diesen Bildspuren wird der gegebene zum konstruierten Sinn, ein Sinn, der übersteigt, was in der Netzhautabbildung direkt präsent ist; ein geistiges Bild, das die sichtbare Gegenwart transzendiert, um als ein blühendes und fluktuierendes Imaginäres zu erscheinen.

Konkrete Realität transformiert sich in eine Abstraktion, in der sich das Bild verändert, undurchsichtig wird, um den plastischen Raum zu öffnen und wiedergeboren zu werden; eine Migration des Zeichens, die in ihrer Folge zu einer Mutation des Blicks führt, indem sie die mentale Funktion des Künstlers bereichert: opak machen, um sichtbar zu machen, was verborgen ist, das Rektio (die Vorderseite) abdecken, um das Verso (die Rückseite) erscheinen zu lassen, den zugrundeliegenden Ziele des Auslöschens erlauben, an die Oberfläche zu steigen. Durch Entlastung des Blicks versucht die Löschung, geheime und unerforschte Bereiche jenseits der Grenzen des Bildlichen zu erfassen. Diese geheimen Räume, obgleich sie sich dem Sichtbaren entziehen, wären Orte der Transzendenz, die geeignet sind, das Feld des Kunstmachens und Diskurses zu öffnen.

Die Serien in dieser Erkundung: *Strings, Suite in Grey, Beijing Booster und Painting from the Middle Earth* sind eine Art Parastatement. Wir wissen, dass Peter beim Malen Jazz hört. „My Favorite Things“ kommt mir parallel zu Wayne Lewis' Pinselstrichen in den Sinn, die an John Coltranes schnellen, gewundenen Flug von einer Tonhöhe zur anderen erinnern, ein beschleunigtes Auf und Ab der Tonleiter. Der Rhythmus der Pinselstriche skizziert die Reiseroute dieses globalen „Flaneurs“, der seine Wanderungen zwischen Trenchtown, Jamaika; Sacramento, Kalifornien; Tokio, Japan; Hoboken, New Jersey; Boston, Massachusetts; Bayern, Deutschland; Dakar, Senegal und Peking, China, zum Anlass nimmt, unser Verständnis von Formen und Ausdrücken jenseits der „Einzentrität“ zu vervielfältigen, die immer noch bestimmte Seh- und Seinsweisen rastert. Edouard Glissant spricht von der „Zustimmung, kein einzelnes Wesen zu sein“⁴, die Wayne Lewis sattelt, unterwegs als globaler polymorpher Ästhet. Das Globale, so argumentiert Ngũgĩ, ist „das, was die Menschen in den Raumschiffen oder auf der internationalen Raumstation sehen“; das Dialektische ist die innere Dynamik, die sie nicht sehen, und das ist es, was die Arbeit von Wayne Lewis zu enthüllen versucht.

Dieser aufmerksame „Flaneur“, der sein „Vagabundieren“ durchdenkt, schöpft daraus Erfahrungen für ein kreatives Bewegungspotential, konzipiert als privilegierte Modalität für die Erscheinung der Form. Von der physischen Übersetzung bis zur ästhetischen Veränderung (Glissement) ist die Verschiebung als Bewegung in Richtung zum Anderen oder anderswohin immer ein potenzieller Spannungsgenerator, ein Anlass zur Metamorphose und schließlich Gegenstand einer kreativen Arbeit. Wayne Lewis hat dieses System-Denken-Sein seit einigen Jahren entwickelt; eine „Zustimmung, nicht ein einzelnes Wesen zu sein“.

Im Jahr 2000, als sich Lewis in Bayern aufhielt, begann er mit der Sammlung *Strings*, durch die er die interne Logik der Molekularbiologie, insbesondere der Doppelhelix als Bewegung hin zu einer „postdekonstruktivistischen und dechiffrierenden Praxis“⁵ gegen die diskursive Rhetorik einer künstlerischen Unizentrität erforschte. *Strings* artikuliert das Menschsein als Praxis, gebaut auf den Trümmern einer für unsere Spezies beispiellosen Katastrophe, über

⁴ Fred Moten. *The Universal Machine: consent not to be a single being*, Duke University Press, 2018

⁵ Sylvia Wynter. *Rethinking Aesthetics: Notes Towards A Deciphering Practice in Ex-Iles* in *Essays on Caribbean Cinema*, Mbaye Cham ed. Africa World Press Trenton, New Jersey, 1992.

die historische Dringlichkeit, die Überrepräsentation des „Menschen“ als Signifikant und Signifikat des Menschlichen selbst zu überschreiten.⁶

Die Struktur, gebildet aus den Doppelstrang-Molekülen von Nukleinsäuren wie DNA und RNA, faszinierte ihn. Man findet Ähnlichkeiten zwischen dem Spiralpolymer und der Arbeit, die im Kern, die Ähnlichkeit der Mechanismen aller Organismen auf dem Planeten auf der Ebene argumentiert, auf der sie ihre genetische Information verarbeiten und zum Aufbau von Zellblöcken nutzen. Wayne Lewis schöpft aus diesen neuen Möglichkeiten, die die Wissenschaft bietet, um uns zu Ordnungen des Verständnisses zu bewegen, die sich von intuitivem Menschenverstand oder der Aneignung unterscheiden. Seine Suche nach dem Menschen beginnt dort, „wo solche Denkweisen enden, oder zumindest dort, wo sie Fragen nicht beantworten können, die mehr als Aufzählung, Katalogisierung, impressionistische Zusammenfassungen, ausgewählte Listen oder unkritische Formulierungen erfordern.“⁷

Strings verleihen Wayne Lewis „bildnerischer Herangehensweise einen anderen Sinn. Es bezeichnet nicht die Geschichte eines Subjekts, sondern legt das Augenmerk auf seine eigene Geschichte ohne Subjekt. Im Sinne einer Derrida-gemäßen Abstraktion dient es als Ersatz, da das nicht-mimetische Bild auf die Hilfe des Betrachters angewiesen ist, um seinen Sinn zu vervollständigen.

Suite in grey ist eine mit Lebenskraft gekritzelte Serie. Wayne Lewis landete mitten im Schöpfungsprozess im Krankenhaus. Dieser bemerkenswerte Eintritt ist Anlass für ihn, den Ton zu geben; sein Thema der Sichtbarkeit zu entziehen. Die Beachtung der Etymologie ist erforderlich, damit sich das Subjekt manifestiert. Diese paradoxe Geburt markiert den Akt, mit dem Wayne Lewis von figurativen Bildkonventionen abweicht. Durch die Überschreitung der aristotelischen Physik (Entbehnung ist eine Art Besitz) evoziert *Suite in grey* Clement Greenbergs strukturelle Zweideutigkeit in seinem Konzept der „tabula rasa“, einer nichtästhetischen Betrachtung von formalen Elementen, von Farbe, Flächigkeit, Kante und Maßstab, Kultur und Geographie, die den Slogan „L'art pour l'art“ (Kunst um der Kunst willen) hervorbrachte. Wayne Lewis spricht eher von der „Kunst um des Lebens willen“.

Denn Tabula rasa zu machen, ist ebenso viel Auslöschung wie die Bereitstellung eines Raums für eine Erscheinung. Die Anfänge von Wayne Lewis waren durch den figurativen Stil geprägt. Aber dieser enthielt bereits die Chromosomen, und der Prozess der Synthetisierung von *Suite in Grey* wurde fortgesetzt. Alles in allem ein notwendiger Schritt für eine Kunstpraxis, die er „analytisch“ nennt. Verstehen, sagt Lewis, bedeutet immer „losbinden, dekomponieren, dekodieren, in eine neue Reihenfolge bringen und auf eine Weise zerstören...“. . . so sehr, dass er sich an der Zerstörung des Figurativen beteiligt, um es zu verdichten und dem Sinnlichen und Sichtbaren mehr Dicke zu verleihen.

Die Explosionszeit der Deterritorialisierung findet in *Beijing Booster* statt, einem Raum für eine multiplizierte Erscheinung in einer Kunstszene, die in eine Plattform für den Austausch von Prozessen verwandelt wurde. Drei Analysen erklären diese Verschiebungen zwischen Know-how, das die Fluidität zeitgenössischer Kunst fördert, und der traditionellen Klassifizierung. *Beijing Booster* kann als widersprüchliche Erfahrung einer Präsenz beschrieben werden, die danach strebt, sich selbst vergessen zu machen. Ziel dieses

⁶ ----- “Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human after Man, Its Overrepresentation ---An Argument. *The New Centennial Review* 3.3, 2003.

⁷ Houston A Baker, Jr.. *There Is No More Beautiful Way: Theory and the poetics of Afro-American Women in Writing in Afro-American Literary Study in the 1990s* ed. Houston A. Baker, Jr. and Patricia Redmond, Chicago University Press, 1989.

monumentalen Kunstprojekts ist es, die Strategie der Beseitigung der Materie voranzutreiben, um die Materialität maximal zu erfahren. Vier Elemente erlauben es, den Prozess zu verstehen: Die ästhetische Ökonomie (Qualität), die sich von jeder Idee der Sparsamkeit (Quantität) unterscheidet, erlaubt die Erforschung von Formen und unendlichen Unterschieden, die Wayne Lewis in die Wiederholungen dieser Strukturen einführt (z. B. durch einfache Änderung des Maßstabs). Das zweite Element ist die Mobilisierung des Betrachters; die Arbeiten sind konzipiert als Orte der Vermessung sowie als Zirkulationsräume, die den gewohnten Rahmen frontaler und kontemplativer Wahrnehmung umkehren, indem sie den Topos auf den Weg seines fluiden Werdens einbeziehen. Ebenso paradox, das dritte Merkmal von *Beijing Booster* ist der Anspruch einer Kunst, die der Dicke beraubt ist oder mit Spiegeleffekten spielt, in denen das Werk gewissermaßen nur eine Art reine Äußerlichkeit ist. Schließlich stellt die Aufgabe der visuell und physisch wiedergegebene Entleerung das letzte Merkmal von *Beijing Booster* dar. Wayne Lewis malt also umgekehrt einen fragilen Raum, der, wenn er nicht bewohnt wird, eine Spannung zwischen dem Realen und dem Materiellen, zwischen der möglichen Besetzung und der Abwesenheit verkörperter Volumen anzeigt. Diese progressive Form suggeriert eine Bewegung der Investition parallel zu Thierry Davilas Bruch mit dem Gedanken an die Unentgeltlichkeit einer Kunst, die sich nur auf sich selbst beziehen will,⁸ um sich wieder mit einer Konzeption des Werkes als Wissensobjekt auf halbem Wege zwischen wissenschaftlichem und magischem Denken zu verbinden; eine «Bricolage» im Sinne von Claude Levi-Strauss.⁹

Malerei aus Mittelamerika ist die Geschichte von Vagabundenspuren, die eine künstlerische Welt in ständiger Bewegung manifestiert. Diese Arbeiten, in denen dynamische Skarifikationen als Einladung zur Entdeckung mitschwingen, bieten Gelegenheit nicht nur zur Hinterfragung der Transformations- und Übertragungskräfte durch einen Künstler, sondern auch der Vitalität der Formen und ihrem Weg, dem Vergessen zu trotzen. Indem Wayne Lewis die Pflicht der unausgesprochenen Erinnerung erfüllt, markiert er jenseits der Worte die Reise von tausend Wegen einer Kreativität, die sich wiederholt, um sich selbst zu erneuern. Als Brückenbauer im Universum ephemerer Transaktionen stellt sich Wayne Lewis der Epoche, um ein Ensemble von Gesten zu charakterisieren, das letztendlich ein Kreislaufsystem ist, ein Mechanismus, der sich dem statischen Denken entzieht.

Wayne Lewis beansprucht Synthese und entwickelt drei Strategien: die Abschaffung des Stils (den allgemeinen Kunstbegriff) zugunsten der Rechnung (eine einzigartige Art der Produktion von Werken) und die Einführung eines anti-künstlerischen Elements, das Bildkonventionen und andere Erfindungen durchbricht, um visuelles Chaos zu erzeugen. Sein Prozess ist wirklich ein Werk des Vernebelns, das er in einer dem Konzept der „Entschöpfung“ von Giorgio Agamben ähnelnden Weise vollführt.¹⁰ Indem er die Form so löscht, dass die Spur erscheint, die das Werk konstituiert, wiederholt er nur eine alte Geste der Valorisierung der inneren Zeichnung. Diese indiskrete Tiefe, die, weil ausgelöscht, frenetisch verschwindet, verhilft dem Thema zur Sichtbarkeit und partizipiert an der Praxis eines „blinden Zeichens“, wie Derrida sie beschreibt.¹¹

⁸ Thierry Davila. In *Extrémis: Essais sur l'art et ses déterritorialisations depuis 1960*, La Lettre volée, 2010.

⁹ C. Lévi-Strauss. *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

¹⁰ Giorgio Agamben. *Image et Mémoire (Image and Memory)*, Paris, DDB, 2004.

¹¹ Jacques Derrida. *Mémoire d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris RMN, 1990

Wayne Lewis lässt die unberechenbare Energie auf einen Schlag entfalten, ohne zu wissen, was dieser grafische Ansturm bewirkt, und führt einen Bruch mit dem traditionellen Verständnis der idealen Sichtbarkeit in der westlichen Philosophie ein. Diese brutale Trennung vom Traditionellen skizziert den Wahrnehmungsrahmen des fast Unsichtbaren, der „seine Beständigkeit in den Erinnerungen“ garantiert. Wayne Lewis organisiert mit diesen Gesten das unwahrscheinliche Zusammentreffen von grafischer Praxis und dem Vakuum, der Blässe und Behinderung des Wahrnehmbaren. Die letzten fünf Jahre haben unserer gemeinsamen Menschheit verheerenden Schaden zugefügt. Jetzt ist es an der Zeit zu reparieren. Reparieren heißt jedoch nicht, zu einer Vorordnung zurückzukehren, sondern eine neue Menschheit zu konstruieren, in der es nicht nur einigen von uns, sondern allen besser geht. Wayne Lewis war an der Spitze dieser notwendigen Ordnung und dafür sagen wir Nuff Respect!

© Babacar MBow is the former Director and Chief Curator of the Museum of Contemporary Art (MOCA) of North Miami, former Curator in residence at the Museum of Black Civilizations of Dakar, Senegal and current Consultant for the Panafrican Heritage Museum of Accra, Ghana.

Übersetzt ins Deutsche von Heinz-Norbert Jocks