

AfroSat-1

Philip Metz
Daniel Kojo Schrade



AfroSat-1

Daniel Kojo Schrade

Philip Metz

2010

Iwalawa Haus
Africa Center of the University Bayreuth

Vorwort

Mit der Ausstellung AfroSat-I von Daniel Kojo Schrade und Philip Metz etabliert das Iwalewa Haus ein Forum für Künstler und Künstlerinnen, die in ihren Arbeiten sowohl historischen, politischen und wirtschaftlichen Verstrickungen als auch kulturellen und biografischen Verbindungen zwischen Europa und Afrika nachspüren. Dieses Forum wird in regelmäßigen Abständen eine Ausstellung präsentieren, um differenzierte Einblicke in ein deutsches und europäisches Kunstschaffen zu ermöglichen, das sich in unterschiedlichen Medien, mit verschiedenen Schwerpunkten und aus Schwarzen wie *weißen* Perspektiven¹ mit verwobenen Geschichten und Vorstellungswelten zwischen Europa und Afrika auseinandersetzt. Neben Möglichkeiten und Formen des künstlerischen Einspruchs gegen die nach wie vor wirkmächtige Tendenz, den afrikanischen Kontinent und seine Kunst als das 'Andere' zu entwerfen, geht es auch um kritische Reflexionen der aus solchen Konstruktionsprozessen hervorgehenden 'Afrikabilder' und ihrer Effekte in Deutschland und Europa. Wie insbesondere postkoloniale und feministische Kritikansätze der letzten drei Dekaden gezeigt haben, stellen naturalisierte Bilder des/der 'Anderen' Konstruktionen eines unmarkierten Blicks dar, der sich als universal ausgibt und dabei ganz in kolonialer Tradition Differenz in Hierarchien umdeutet. In dieser Weise entworfene Bilder durchziehen die Alltagswelt, finden sich in Musik und Literatur, Film und Kunst, zirkulieren weitgehend unhinterfragt in deutschen Medien und beherrschen das Denken von und über die Welt. Sie be/treffen nicht nur jene, die durch und in diesen Bildern geandert, fixiert und auf Klischees reduziert werden, sondern, wenn auch in ungleichem Maße, ebenfalls diejenigen, die sich im Akt der Konstruktion ihrerseits auf ein fiktives 'Eigenes' festlegen und ausschließlich die verengte Deutungshoheit einer dominanten Weltvorstellung zulassen.

Demgegenüber antizipieren die in der AfroSat Reihe präsentierten und noch zu präsentierenden Werke gleichsam einen imaginativen Standpunkt, der auf Differenz besteht und dabei – durch die Verschiebung von Blickrichtungen – zugleich eine ästhetische Erfahrung von Differenz jenseits der bekannten Machtbezüge ermöglicht. Das im Titel evozierte Bild einer Satellitenschüssel markiert diesen utopischen Standpunkt: als Empfänger verschlüsselter afrikanischer und afrodiasporischer Signale, die, in Bilder / Klänge / Texte verwandelt, in den Senderraum Europa geschickt werden, wo sie tradierte Dichotomien überschreiben. Die Entwicklung solch subversiver Bilderwelten, das Verwerfen von Dichotomien, die Umdeutung von Grensräumen und die Einschreibung subalternen Gegenerzählungen haben in Deutschland und Europa längst eigenständige Tradierungen begründet. Im herrschenden Kunstbetrieb werden diese Entwicklungen jedoch nur selten wahrgenommen und wenn, dann in vermeintlich 'passende' Nischen verwiesen. Dabei bietet gerade ein Kunstschaffen, das grundsätzlich auf der Verwobenheit von Geschichte(n) beruht, vielfältige Ansätze, um den in Kunstgeschichte und -kritik noch immer weit verbreiteten Eurozentrismus zu verabschieden und den vielerorts angemahnten Aufbruch in eine transkulturelle Kunst/Wissenschaft zu wagen. Arbeiten wie die von Daniel Kojo

Schrade und Philip Metz sowie den noch zu präsentierenden Künstlern und Künstlerinnen dieser Reihe offerieren Ahnungen, inspirierende Blicke in eine Zukunft jenseits neo/kolonialer Hierarchien, jenseits von Konfrontationen mit Diskriminierung und Rassismus. Wenn – trotz oder gerade wegen der nicht immer unmittelbar zu entschlüsselnden afrodiasporischen Codes und Referenzen – das in den Werken manifeste Ringen um selbstbestimmte Entfaltung ein breites Publikum inspiriert, dann hat die darin antizipierte Zukunft schon begonnen.

Anna Schrade und Ulf Vierke (Iwalewa Haus)

¹ Die hier und im Weiteren verwendete Schreibweise von *weiß* und Schwarz folgt einer Begriffsbestimmung der Kritischen Weißseinsforschung in Deutschland, die diese Termini als soziale / kulturelle / politische Konstrukte versteht und entsprechend sichtbar macht. Die Großschreibung von Schwarz gründet dabei in selbstdefinitorischen Benennungspraxen von Schwarzen Menschen bzw. People of Color. Die Klein- und Kursivschreibung von *weiß* dient der Markierung einer privilegierten, ansonsten vermeintlich 'unsichtbaren' oder 'quasi-natürlichen' Gruppenposition, die auf diese Weise nicht mehr als 'norm/al' aufgefasst, sondern kritisch in den Blick genommen werden kann.

Preface

The exhibition AfroSat-I by Daniel Kojo Schrade and Philip Metz marks the establishment at Iwalewa House of a forum for artists whose works trace historical, political and economic entanglements as well as cultural or biographical links between Europe and Africa. At regular intervals this forum will present exhibitions providing insights into the range of artistic practices in Germany and Europe that deal - with different foci, in different media, and from black and white perspectives - with interwoven histories and imaginative worlds between Europe and Africa.

The exhibitions are not only intended to explore different possibilities and forms of artistic protest against the still powerful tendency to portray the African continent and its art as the 'other', but also to provoke critical reflection on the 'images of Africa' that emerge from such construction processes, and their effects in Germany and Europe. As postcolonial and feminist critical research has shown in the past three decades, naturalized images of the 'other' are constructions of an unmarked view which regards itself as universal and, quite in the colonial tradition, reinterprets difference in terms of hierarchies. Images created in this way penetrate the everyday world, are found in music and literature, film and art, circulate largely unquestioned in German media and dominate ideas of and about the world. They concern not only those who are 'othered', fixed and reduced to clichés through and in these images, but also, even if not to the same extent, those who in the act of construction choose a fictitious 'self' and admit only the narrow interpretive model of a dominant worldview.

In contrast, the works presented here, and those that will be presented in future in the AfroSat series, seem to anticipate an imaginative point of view which insists on difference while – through a shift in perspective – enabling an aesthetic experience of difference beyond established power relations. The image of a satellite dish evoked in the title reflects this utopian position: as a receiver of encoded African and Afrodiasporan signals which, transformed into images / sounds / texts, are sent into the European reception area, where they overwrite long established dichotomies. The development of such subversive images, the rejection of dichotomies, the reinterpretation of border spaces, and the writing of subaltern counter narratives have long since created independent traditions in Germany and Europe. But these developments are only seldom noticed in the dominant art scene, and then they are placed in what are thought of as 'fitting' niches; yet art that is based fundamentally on entangled histories offers numerous possibilities for ending the Eurocentrism that is still widespread in art history and criticism, and for responding to the frequently heard demand for transcultural art history and visual studies.

Works like those of Daniel Kojo Schrade and Philip Metz, and those of other artists who will be presented in this series, offer clues, inspiring glimpses of a future beyond neo/colonial hierarchies, beyond confrontations with discrimination and racism. If – in spite of, or because of, the Afrodiasporan codes and references that can't always be directly decoded – the striving for self-determined development manifested in these works succeeds in inspiring a broad public, then the future anticipated in them has already begun.

Anna Schrade and Ulf Vierke (Iwalewa House)

**Daniel Kojo
Schrade**



Afrolization (Blueberry Hill Dub)

Tobias Nagl

In einem wichtigen Aufsatz fragte der amerikanische Kunsthistoriker W.J.T. Mitchell mit spielerischer Ironie: Wenn Bilder Personen wären, was für Personen wären sie dann eigentlich? Hätten sie eine "Farbe" – oder ein "Geschlecht"? Hätten sie eine "Sprache" und eine "Kultur"? Wenn Bilder Personen wären, was wollten sie dann eigentlich? Gleiche Rechte – mit der menschlichen Sprache? Vermutlich. (Aber deshalb gleich in Sprache verwandelt werden, wollten sie sicherlich nicht). In Mitchells Augen wollen Bilder vor allem eins: als "komplexe Individuen" anerkannt werden, die wie Menschen "multiple Subjektpositionen und Identitäten" einnehmen.¹

W.J.T. Mitchells posthumanistische Umkehrung der Beziehung zwischen Betrachter und Bild erinnert uns nicht nur an einige der Schwierigkeiten beim Sprechen und Schreiben über Bilder, wichtiger noch: er erinnert uns daran, dass sich jedes Malen und Schreiben in einer politischen Arena der Repräsentation und Anerkennung abspielt. Dies gilt gerade auch für das Genre, in dem sich der afrodeutsche Künstler Daniel Kojo Schrade in den letzten fünfzehn Jahren einen Namen gemacht hat: die nicht-gegenständliche Malerei. In ihrem radikalen Formwillen, ihrer Verweigerung vordergründiger Referenz und ihrer selbstreflexiven Haltung gegenüber Farbe und Leinwand als Elemente 'reiner', medien-spezifischer Expression, stand abstrakte Malerei – insbesondere seit dem vom US-amerikanischen State Department finanziell unterstützten Siegeszug des abstrakten Expressionismus während des Kalten Krieges – unter fortschrittlichen Kunsthistorikern lange Zeit im Verdacht, Ausdruck eines hermetischen Hochmodernismus zu sein. Gerade in seiner große Teile der Welt ausschließenden, vermeintlichen 'Interesselosigkeit' sei dieser jedoch mit westlichen Ideologien der Modernisierung durchsetzt, diene US-amerikanischen geopolitischen Interessen und müsse als Domäne toter *weißer* Männern gelten. Erst in den letzten Jahren ist dieses Bild von postkolonialen Kritikern erneut in Frage gestellt worden, die auf die mono-kulturelle Voreingenommenheit dieser gut gemeinten Kritik hingewiesen haben und im Gegenzug den globalen Charakter der ästhetischen Moderne und die vergessenen Beiträge nicht-westlicher Künstler zur Geschichte der Abstraktion im 20. Jahrhundert betonen. Dennoch dominieren im Diskurs über minoritäre ästhetische Formationen nach wie vor soziologische und institutionskritische Ansätze, die die Autonomie ästhetischer Objekte oftmals unsichtbar machen: nur selten werden die Werke diasporischer Künstler, wie Kobena Mercer prägnant argumentiert, mit der "dignity of objecthood"² geadelt. Die Bilder Daniel Kojo Schrades repräsentieren eine wichtige Intervention in diesen Debatten.

Stop Look Listen lautet der Titel einer Gemäldeserie von Daniel Kojo Schrade aus dem Jahre 2003. Sie macht die modernistische Forderung, innezuhalten und die Materialität des malerischen Objekts mit eigenen Augen zu konfrontieren, zum ästhetischen Programm. Wer Schrades Werke auf Leinwand oder Papier in ihrer Hängung in einer Galerie gesehen hat, der bemerkt schnell, dass sie den Betrachter in Bewegung bringen und der räumlichen Interaktion bedürfen. Ihre Dimensionen schwanken von extremen Großformaten zu kleinen Miniaturen; ihre Flächigkeit entpuppt sich bei

genauerer Betrachtung als komplexe Assemblage von Farbschichten, Kohlekreide-Strichen, skripturalen Fragmenten (wie Buchstabenfolgen) und zugemischten mineralischen Elementen wie Sand oder Marmormehl, die die zweidimensionale "Flachheit" (Clement Greenberg) des Tafelbildes in Frage stellt und den Betrachterblick einer beständigen Oszillationsbewegung zwischen dem Makro- und dem Mikroskopischen unterwirft (ganz so, als versuchten wir einem Fotografen zu folgen, der im selben Kader simultan mit unterschiedlichen Brennweiten arbeitet). Während die Aufforderung, anzuhalten und zu schauen auf die räumlichen Dimensionen der ästhetischen Erfahrung – die 'Objekthaftigkeit' und die Materialität der Leinwand – rekurriert, trägt *Listen* eine sowohl zeitliche wie dialogische Signatur, die für musikalische und sprachliche Wahrnehmungen typisch ist.

Diese Zeitlichkeit ergibt sich zum einen aus der oben beschriebenen De- und Reterritorialisierungsbewegung, dem kontrollierten Wechselspiel formsetzender und formauflösender Elemente und ihrem Effekt auf den Betrachter, zum anderen ist sie Resultat von Daniel Kojo Schrades Arbeitsweise: Seine Bilder entstehen über Wochen und Monate in durch Pausen unterbrochenen Arbeitsschritten, in denen er Farbschicht um Farbschicht aufträgt, begrenzt, abklebt, verändert, wieder abkratzt oder durch neu hinzugekommene figurative oder skripturale Elemente rekontextualisiert. Das Ergebnis ließe sich als Palimpsest beschreiben, als der Collage oder Montage verwandte Verfahrensweise, in der die Spuren früherer Arbeitsschritte jedoch anwesend oder aufgehoben bleiben, auch wenn sie nicht immer auf der Oberfläche, sondern als Archiv unterirdischer Einschreibungen wirken, die auf der Leinwand miteinander in Dialog treten. Verstärkt wird dieses Moment wahrnehmbarer Zeitlichkeit durch die Verwendung von typografischen Schriftelementen (oftmals wie im Close-up hervorgehobene Elemente der Bildtitel), die – anders als die Simultanität der Bildbetrachtung – eine sequentielle Leseweise erfordern und in ihrem differentiellen Charakter auf die Unabschließbarkeit jeglicher Bedeutungsproduktion verweisen: ein Aspekt von Schrades Œuvre, das sich auch in seiner seriellen Arbeitsweise spiegelt. Ähnlich den Remixen elektronischer Musikproduzenten, lotet sie Motive in ihren multiplen Möglichkeitsformen aus. Doch auch der ambivalente Status von Schrift selbst – einerseits Medium einer nicht stillzustellenden *différance* im Sinne Derridas; andererseits Ausdruck einer vermeintlichen westlichen kulturellen Überlegenheit – wird durch Schrades subtile Arbeitsweise um einige Drehungen weiter verkompliziert, indem er typografische Lettern, die ihre Heimat in der Welt der technischen Reproduzierbarkeit und im Gedruckten haben, individuell mit dem Pinsel nachmalt und dadurch die Grenzen malerischer und symbolischer Codes in Frage stellt. Wie ein schwebendes postkoloniales Relikt erscheint Schrift in Schrades Arbeiten oftmals in den Zwischenräumen von Vorder- und Hintergrund oder auf den Übergängen von verschiedenen Farbflächen. Sie schafft einen "third space" der Interpretation und Erinnerung.

Zugleich öffnen sich Schrades abstrakte Bildkompositionen durch die Verwendung von Schrift auf Referenz. Ähnlich Asger Jorn (einem frühen Einfluss neben der art informel Antoni Tàpies' oder Serge Poliakoffs), erinnert uns Daniel Kojo Schrade daran, dass alles Malen – und Schreiben – sich prozessural im Bezug auf bereits Gemaltes und Geschriebenes entfaltet und als Ausdruck einer grundsätzlichen kulturellen "Dialogizität" (Michail Bachtin) verstanden werden muss, die in den Augen postkolonialer Kritiker wie Kobena Mercer ein wesentliches Merkmal Schwarzer und diasporischer Ästhetiken quer über den "Black Atlantic" darstellt.³ Zum einen lässt sich Schrades Verwendung von Schriftpartikeln als Auseinandersetzung mit 'Dritte Welt'-Traditionen der Gebrauchsmalerei – von lateinamerikanischen und westafrikanischen Schildmalern bis zu den als Unikaten gefertigten indischen Kinoplakaten – verstehen, die er in der Art der *arte povera* als 'gefundene' Objekte integriert. Zum anderen jedoch stellen diese Schriftpartikel direkte Referenzen auf einen politisch-

kulturellen, privaten und pop-mythologischen Bezugsrahmen dar: *Stop Look Listen* verweist auf Schilder, die sich in Ghana (der Heimat von Schrades Vater) an Bahnübergängen finden und selbst einen angeeigneten und oftmals umfunktionierten, britischen Import darstellen. Andere Schriftartikel, samt der Bildtitel, auf die sie sich beziehen, spielen auf Malcom X, die surinamesische Familienlinie von "Brother Beethoven" oder den afroamerikanischen Theoretiker des "doppelten Bewusstseins" W.E.B. DuBois an. Eine der wichtigsten dieser Referenzen, die Schrade seit Ende der 1990er Jahre in einer Reihe von Serien entwickelt hat, stellt die auf den visionären jamaikanischen Dub-Reggae-Produzenten Lee 'Scratch' Perry verweisende, afrofuturistische Figur des "Afronauten" dar. In Alternative zu den schwarznationalistischen und religiösen Traditionen des Rastafarianismus begann der Remix-Pionier Lee Perry in den 1970er Jahren zunehmend Science Fiction-, Weltall- und Alienmetaphern in seine Privatkosmologie zu integrieren und sich selbst mittels einer Reihe von ex-zentrischen, im sprichwörtlichen Sinne 'ver-rückten' Kostümen und Requisiten (CDs als magische Amulette, Regenschirm-Hüte, etc.) als Besucher aus dem All zu stilisieren: "Not all aliens come from outer space" gab Perry einst in einer berühmten Formulierung zu Protokoll.⁴ Um einer diasporischen Erfahrung der Entfremdung und Verschleppung Ausdruck zu verleihen, aber auch um einen kreativen Möglichkeitsraum zu eröffnen, griff der musikalische Trickster Lee 'Scratch' Perry auf Tropen des Extra-Terrestrischen zurück: als modernistischer Grenzgänger und als radikal anti-essentialistische Figur steht der "Afronaut" nicht allein für verlorene roots, sondern vor allem für die dezentrierten routes, die Schwarze Menschen und Wissensformen in den letzten 400 Jahren über den "Black Atlantic" zurückgelegt haben.

In Schrades Werk taucht der "Afronaut" in den verschiedensten, figurativen Inkarnationen auf – vom monochromen UFO bis zum manchmal im afrozentrisch-psychedelischen Stil Abdul Mati Klarweins oder Chris Ofilis detailliert gemalten, schwarzen Männertorso. Am häufigsten jedoch figuriert er als hingeworfene Kohlestrich-Silhouette eines Astronautenhelms und Regen- oder Sonnenschirms, die sich aus Schrades kräftigen Farbkompositionen und geschichteten Flächen schält und deren Grenzen umspielt. Als Agent einer anderen Hermeneutik erinnert Schrades "Afronaut" einerseits an Walter Benjamins gleichermaßen extra-terrestrischen Engel der Geschichte (und im Übergang zwischen malerischen und zeichnerischen Kodes, von Linie und Fläche, auch an Paul Klees Bild *Angelus Novus*, das Benjamin inspirierte). In seinem flüchtig aufscheinenden Charakter lässt er sich jedoch auch in Bezug zu Jean-Michel Basquiats im Graffiti-Style 'getaggt' Symbolen Schwarzer Selbstermächtigung wie den in seinem Werk omnipräsenten Königskronen verstehen.

In der Ausstellung im Iwalewa Haus (2010) griff Daniel Kojo Schrade auf den "Afronauten" gleich mehrfach und in unterschiedlichen medialen Kontexten zurück. In der Performance *Blueberry Hill* betritt Schrade zunächst in einem weißen Arbeitsoverall und mit Fuß-Schutz den Galerieraum; um die Hüften trägt er einen Handwerkerhalfter, in dem sich ein zusammengefalteter, wie ein Degen eingesteckter Regenschirm und mehrere Rollen Klebeband (blau, rot, grün) befinden. Nachdem er Position bezogen hat, beginnt Schrade die Aufmerksamkeit der Galeriebesucher auf sich zu ziehen, indem er in verschiedenen Tonhöhen zwischen Sprech- und Singstimme die Silbe "On-n-n-n" skandiert. Dann klebt er unter Verrenkungen kleine Stücke Klebeband auf den Boden, die den Raum auf eine zunächst rätselhafte Weise definieren und dann dem Künstler als eine Art Trittstein oder improvisierte Brücke dienen. Schließlich klebt Schrade die Umrisse eines Sechsecks auf dem Boden ab, das ihm wie eine Insel erlaubt, mit beiden Beinen eine sichere Standposition einzunehmen. Die Silbe "on" wird nun durch weitere gesungene Worte zur Andeutung eines Songs erweitert. Es handelt sich um Vincent Roses populären Jazz/R'n'B-Klassiker "Blueberry Hill", den Schrade jedoch mit den Lyrics

von "Strawberry Fields Forever" kreuzt: "On – On – On ... On Blueberry Hill, nothing is real." Schrade beginnt seinen Brustkorb zu entblößen, den Regenschirm zu öffnen und mit Klebeband dessen Griff an seinem nackten Oberkörper zu befestigen – die Ähnlichkeiten zu Lee Perrys Auftritten und Schrades Afronauten-Ikonografie sind nun unübersehbar.

Freihändig beginnt Schrade erneut, durch Klebebandschnipsel eine weitere Route in einen angrenzenden Raum auszulegen, und sein Spiel mit Songfragmenten zu wiederholen. Auf "Das – das – das alles und noch viel mehr, würd' ich machen, wenn ich..." (Rio Reisers "König von Deutschland") folgen die Blues-Strophen "Well – well – it must be South Carolina, Mother told me I was born there/but I really don't remember...", zu denen Schrade seinen Oberkörper schließlich mit blauer Farbe bemalt. Durch die Bewegung in und zwischen den Räumen, die Transformation von Elementen in der zeitlichen Entwicklung und ihre dialogische Konstellation umkreist *Blueberry Hill* einige der zentralen Aspekte von Schrades Ästhetik, die sich auch in seiner Malerei nachzeichnen lassen. Zugleich kartografieren die musikalischen Anspielungen von Daniel Kojo Schrade (der auch als Musiker in einer Blues-Band gearbeitet hat) einen komplexen Möglichkeitsraum von Identitäts- und Heimatentwürfen, die sich zum einen sehr konkret in afroamerikanischen, aber auch in bohémistischen deutschen Traditionen verorten lassen, die zum anderen aber in Schrades humorvoller Performance genau durch ihre Irrealität, ihr konjunktivitisches Bewusstsein, kurz: ihre Potenzialität, aufeinander bezogen sind, für die nicht zuletzt die Ikonografie des Schwarzen Weltraumreisenden selbst immer wieder entsteht. Sie umfasst Verlust, Erinnerung und das Schaffen neuer Routen und Kreuzwege. Indem Schrades Performance den Schwarzen Körper ins Spiel bringt und mit blauer Farbe bemalt, stellt sie dabei zudem die vermeintlich neutrale Rolle des Ausstellungsraums als "White Cube", der alle Differenzen im Namen der Kunst aufhebt, nachhaltig in Frage.⁵

Ähnlich ortsbezogen hat Daniel Kojo Schrade auch die drei großformatigen Arbeiten *Anglophone*, *Lusophone* und *Frankophone* entwickelt, die im Zentrum der Ausstellungen standen und sich wie andere neuere Arbeiten durch eine verstärkte Integration von figurativen und fotografischen Elementen auszeichnen. Die zentralen Motive der Reihe – das aus dickbauchigen Rundungen bestehende, britische Michelin-Männchen; der auf die gleichnamige französische Käsemarke anspielende "La vache qui rit"- Schriftzug; der portugiesischsprachige Maskenträger mit Pfeife und Krawatte – sind 'found objects' und verweisen direkt auf das Iwalewa-Haus und seine Sammlung. "La vache qui rit" stand auf der Rückseite einer Arbeit des senegalesischen Malers Aboubacar Diané, der offensichtlich eine Kartonbox der populären Marke als Malgrund benutzt hatte: bei Schrade findet der Schriftzug seinen Weg auf die Vorderseite. Das Michelin-Männchen wiederum bezieht sich auf den inzwischen verstorbenen nigerianischen Maler und Musiker Prince Twins Seven Seven, einem der Hauptvertreter der nach der nigerianischen Unabhängigkeit entstandenen "Osogbo School": In seinen fantastischen, sich oftmals auf die Yoruba-Kosmologie beziehenden Gemälden findet sich immer wieder auch das Michelin-Männchen. Der Krawattenträger hingegen ist eines von mehreren Fotos der luandischen Fotografenfamilie Pinto Alfonso. Ortsspezifisch in diesem Sinne sind jedoch nicht nur die Fundstücke und ihr Fundort, sondern auch die Hängung der Gemälde, die die Grenze zwischen zweidimensionalem Bild und dreidimensionaler Installation, zwischen Vorder- und Hintergrund, Leinwand und Galeriewand, Rahmen und Bild, in Frage stellt. Indem Schrade auch die Galeriewand bemalt – teilweise in Fortführung des Bildes, teilweise in Kontrast zu ihm – erweitert er eine transitive Verfahrensweise, die auch für die innere Organisation seiner malerischen Arbeiten charakteristisch ist, in den Raum des Betrachters hinein.

Dieser Ortsgebundenheit (die in ihrem Umspielen von Grenzen und Übergängen jedoch immer schon

als im Fluss begriffen ist) steht die Motivik der "Afronauten" gegenüber, die hier neue Mutationen und Transformationen erfährt. Ausgehend von Fotos, die Astronauten beim Training in Wasserbecken zeigen, reinterpretiert Schrade in *Francophone* und *Anglophone* den Afronauten durch die im Internet gefundenen Fotos von Tiefseetauchern, die er im Stil der Pop Art in ihrer Rasterung mit allen Spuren fotografischer Materialität auf die Leinwand übertragen oder auf der Galeriewand wie ein Filmplakat-maler illusionistisch abgemalt hat.

Wie die UFOs in *Lusophone* deuten sie auf einen enigmatisch-extraterrestrischen Raum schwebender Fortbewegung. Unterwassermetaphern nehmen in der afrofuturistischen Tradition einen wichtigen Raum ein, weil das Schiff (als Vorbild des Raumschiffs) eines der zentralen Symbole der Schwarzen Diasporaerfahrung und des "Black Atlantic" darstellt. "At the bottom of the Atlantic Ocean there's a railroad made of human bones", schrieb Amiri Baraka einst in einem Gedicht, das auf die Praxis anspielt, kranke oder rebellische Sklaven bei der Überfahrt nach Amerika über Bord zu werfen. Derartige Konnotationen hallen in einer ganzen Reihe von afroamerikanischen Wassermetaphern nach – von Jimi Hendrix' "1983...(A Merman I Should Turn To Be)" bis zum Detroiter Techno-Duo Drexciya, das eine ganze Privatmythologie aus der utopischen Idee entwickelte, die ermordeten Sklaven könnten sich unter Wasser vermehrt und eine sub-atlantische Zivilisation begründet haben.⁶

In ihrem transnationalen Anspielungsreichtum, ihren Einschreibungen sich überlagernder Temporalitäten und Materialitäten wie in ihrer virtuoson Mobilisierung verschiedenster malerischer Strategien, entwerfen die Arbeiten Daniel Kojo Schrades ein diasporisches Archiv, das sich jedoch nicht allein auf die Vergangenheit bezieht, sondern radikal auf die Zukunft hin geöffnet ist. In ihrem kontrollierten Wechselspiel von Formsetzung, Improvisation und Zufall können sie als afrodeutsche Version eines Schwarzen "vernacular modernism" (Stuart Hall) verstanden werden, in dem "formal mastery" und die "deformation of mastery" Hand in Hand gehen, weil er die unabgegoltene ästhetischen und politischen Versprechen der Moderne sowohl einklagt wie in kosmopolitischer Perspektive dessen Auslassungen in Frage stellt. Schwarzsein, wie auch die Moderne selbst, sind in diesem Sinne dann vielleicht doch als ein "unvollendetes Projekt" zu begreifen. Nicht zuletzt dank Daniel Kojo Schrade haben wir begonnen, die dezentrierten und vielstimmigen Konturen dieses Projekts zu erahnen.

Tobias Nagl, Associate Professor für Film Studies an der University of Western Ontario, Canada.

¹ W.J.T. Mitchell, "What Do Pictures 'Really' Want?", *October*, Vol. 77 (Sommer 1996), 71-82.

² Kobena Mercer, "Iconography After Identity", in: David A. Bailey, Ian Baucom und Sonia Boyce (Hg.), *Shades of Black. Assembling Black Arts in 1980s Britain*, Durham: Duke UP, 2005, 53.

³ Vgl. Kobena Mercer, *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*, London: Routledge, 1994, 53-66. Mit dem Begriff "Black Atlantic" bezeichnet der britische Soziologe Paul Gilroy einen kritischen transnationalen Kommunikationsraum, der sich auf den Routen des Sklavenhandels

zwischen Afrika, Europa und Amerika als Gegenkultur der Moderne entwickelt hat, siehe Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge: Harvard University Press, 1993.

⁴ Vgl. John Corbett, "Brothers from Another Planet: The Space Madness of Lee 'Scratch' Perry, Sun Ra and George Clinton", *Extended Play. Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*, Durham: Duke University Press, 1994, 7-24. Siehe auch: Kodwo Eshun, *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. London: Quartet Books. 1998. Für eine faszinierende filmische Einsicht in Perrys afro-futuristisches Universum, vgl. die Dokumentation des ehemaligen S.Y.P.H.-Mitglieds Harry Rag "Ich sende aus dem All" (1995).

⁵ Vgl. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press, 1986.

⁶ Vgl. Kodwo Eshun, "Fear of a Wet Planet", *The Wire*, Januar 1998 (Nr. 167) und Ruth Mayer, *Artificial Africas: Colonial Images in the Times of Globalization*, Lebanon, NH: University Press of New England, 2002, 207-255.



Afrolization (Blueberry Hill Dub)

Tobias Nagl

In a seminal essay, the American art historian W.J.T. Mitchell asked with playful irony: If pictures were people, what kind of people would they be? Would they have a "colour" – or a "gender"? Would they have a "language" and a "culture"? If pictures were people, what would they want? Equal rights – with human language? Perhaps. (But that doesn't mean they would want to be transformed into language.) In Mitchell's eyes, pictures want one thing above all: to be recognized as "complex individuals" which, like people, have "multiple subject positions and identities".¹

W.J.T. Mitchell's post-humanist reversal of the relationship between viewer and picture reminds us not only of some of the difficulties involved in speaking and writing about pictures, but more importantly reminds us that every act of painting and writing takes place in a political arena of representation and recognition. This is especially true of non-figurative painting, the genre in which the Afro-German artist Daniel Kojo Schrade has made a name for himself over the last fifteen years. Abstract painting (in particular since the triumph of abstract expressionism during the Cold War, aided by financial support from the U.S. State Department), in its radical striving for form, its refusal of superficial reference, and its self-reflective approach towards colour and canvas as elements of 'pure', media-specific expression, has long been suspiciously viewed by progressive art historians as an expression of an hermetic high modernism. In its supposed 'neutrality', which excludes large parts of the world, abstract painting is said to be permeated by Western ideologies of modernization, bound to U.S. geopolitical interests, and considered the domain of dead white men. It is only in recent years that this view has been questioned by post-colonial critics, who point out the mono-cultural bias of this well-meant critique, and emphasize the global character of aesthetic modernity, and the forgotten contributions of non-Western artists to the history of abstraction in the 20th century. Nevertheless, the discourse on minoritarian aesthetic formations is still dominated by sociological approaches and institutional critique, which tend to make the autonomy of aesthetic objects invisible: only rarely are the works of diasporic artists ennobled with the "dignity of objecthood", as Kobena Mercer has persuasively argued.² Daniel Kojo Schrade's pictures represent an important intervention in these debates.

Stop Look Listen is the title of a series of paintings by Daniel Kojo Schrade done in 2003. The series turns modernism's claim to pause and confront the materiality of the painted object with one's own eyes into an aesthetic program. Anyone who has seen Schrade's works on canvas or paper hanging in a gallery will quickly notice that they set the viewer in motion and require spatial interaction. Their dimensions range from over-sized canvases to tiny miniatures; on closer examination, their apparently flat surfaces turn out to be a complex assemblage of paint layers, charcoal lines, scriptural fragments (like sequences of letters), and added mineral elements, such as sand or marble dust, which calls into question the two-dimensional "flatness" (Clement Greenberg) of the panel painting and subjects the gaze of the viewer to an oscillatory movement between the macroscopic and the microscopic (just like trying to follow a photographer who is working with different shot lengths simultaneously in the same

frame). While the command to stop and look refers to the spatial dimensions of the aesthetic experience, the 'objecthood' and materiality of the canvas, *Listen* bears a temporal and dialogical signature characteristic of musical and linguistic perceptions.

This temporal dimension results on the one hand from the de- and reterritorializing movement described above, the controlled interplay of form-setting and form-dissolving elements and their effect on the viewer, and on the other hand from Daniel Kojo Schrade's mode of production: his pictures are created in stages over weeks and months, separated by breaks, in which he applies layer upon layer of paint, demarcates, sticks, modifies, scrapes away, or recontextualizes through added figurative or scriptural elements. The result could be described as a palimpsest, as a technique similar to the collage or montage, in which traces of earlier stages, however, are present or preserved [aufgehoben], even if not always on the surface but as an archive of underground inscriptions, which enter into a dialogue with each other on the canvas. This moment of perceivable time is reinforced by the use of typographic elements (often emphasizing elements from the picture's title, as in a close-up) which, unlike the simultaneity of viewing a picture, require a sequential reading and in their differential character refer to the indeterminability of the production of meaning – an aspect of Schrade's oeuvre which is also reflected in his serial mode of production. Like the remixes of electronic music producers, it examines motifs in their potentialities. Even the ambivalent status of writing itself – on the one hand medium of an unarrestable Derridian *différance*, on the other hand expression of what is assumed to be Western cultural superiority – is further twisted and complicated by Schrade's subtle mode of production: he takes his brush and individually copies typographic letters that belong to the world of technical reproducibility and the printed word, thus calling into question the boundaries of symbolic and painterly codes. Like a floating post-colonial relic, writing in Schrade's works often appears in the spaces between foreground and background, or in the transition between different colour areas, creating a "third space" of interpretation and memory.

At the same time, Schrade's abstract compositions are opened up through the use of writing towards reference. Like Asger Jorn (an early influence in addition to the art informel of Antoni Tàpies or Serge Poliakoff), Daniel Kojo Schrade reminds us that all painting – and writing – develops processually from what has been painted or written before and must be understood as the expression of a "dialogic imagination" (Michail Bachtin), which in the eyes of post-colonial critics such as Kobena Mercer represents an essential feature of black and diasporic aesthetics across the "Black Atlantic".³ On the one hand, Schrade's use of text particles can be read as an echo of 'Third World' traditions of applied art (e.g. Latin American and West African signs or hand-painted Indian cinema posters) which he integrates as 'found' objects in the manner of arte povera. On the other hand, however, these text particles are direct reflections of politico-cultural, private and pop-mythological frames of reference: *Stop Look Listen* uses signs which can be found in Ghana (the home country of Schrade's father) at railway crossings, and which themselves are British imports that have been appropriated and often put to new uses. Other text fragments, together with the picture's title to which they refer, allude to Malcolm X, the Surinamese ancestry of "Brother Beethoven", or W.E.B. Du Bois, the African-American theorist of "double consciousness". One of the most important of these references, developed by Schrade in a number of series since the late 1990s, is the afro-futuristic figure of the "Afronaut", inspired by the visionary Jamaican dub reggae producer Lee 'Scratch' Perry. In the 1970s, as an alternative to the black nationalist and religious traditions of Rastafarianism, the remix pioneer Lee Perry began increasingly to integrate science fiction, space and alien metaphors into his private cosmology and to stylize himself as an extra-terrestrial visitor by means of a range of eccentric, even

'mad' costumes and props (CDs as magic amulets, umbrella hats, etc.). "Not all aliens come from outer space", as Perry once put it in memorable terms.⁴ The musical trickster Lee 'Scratch' Perry resorted to extra-terrestrial tropes in order to lend expression to diasporic experiences of alienation and abduction, but also as a means to open up a creative space of possibility: as a modernist border crosser and as a radically anti-essentialist figure, the "Afronaut" stands not only for lost roots, but above all for the decentred routes taken across the "Black Atlantic" by black people and black forms of cultural knowledge in the course of the past 400 years.

In Schrade's work, the "Afronaut" appears in a variety of figurative incarnations – from the monochrome UFO to the black male torso, sometimes painted in the detailed afro-centric psychedelic style of Abdul Mati Klarwein or Chris Ofili. However, it most frequently figures as the dashed-off charcoal silhouette of an astronaut's helmet and an umbrella (or parasol), which emerges from Schrade's vibrant colour compositions and layered surfaces and plays around their borders. As the agent of a radically different hermeneutic, Schrade's "Afronaut" is reminiscent of Walter Benjamin's equally extra-terrestrial angel of history (and also, in the transition between graphic and painterly codes, line and surface, of Paul Klee's *Angelus Novus*, which inspired Benjamin's theses). In his fleeting appearance, however, the "Afronaut" might also be read as a reference to Jean-Michel Basquiat's repeated use of symbols of black self-empowerment (like the omnipresent royal crowns) which he quickly 'tagged' in graffiti style.

In the exhibition at Iwalewa House (2010), Daniel Kojo Schrade animates the "Afronaut" several times and in different media contexts. In his *Blueberry Hill* performance, Schrade enters the gallery in white overalls and overshoes; around his waist he wears a tool belt which holds a folded umbrella like a sword and several rolls of masking tape (blue, red and green). After taking up his position, Schrade begins to attract the attention of the visitors by chanting "on-n-n-n" at different pitches in a voice between speaking and singing. He then goes through various contortions to stick little pieces of tape to the floor, which initially define the space in a mysterious way, and then serve as stepping stones or a kind of improvised bridge for the artist. Finally, Schrade makes a hexagon on the floor with masking tape, which functions like an island on which he can firmly plant both feet. The syllable "on" is now expanded by adding more words that suggest a song. The song is Vincent Rose's popular jazz/R'n'B classic "Blueberry Hill", which Schrade crosses with the lyrics of "Strawberry Fields Forever": "On – On – On ... On Blueberry Hill, nothing is real." Schrade then uncovers the upper part of his body, opens the umbrella, and fixes it by its handle to his chest with masking tape – the similarities to Lee Perry's performances and to Schrade's "Afronaut" iconography are now unmistakable.

Schrade then begins to place bits of masking tape freehand on the floor again, creating a path into the next room, while repeating his trick with song fragments: "Das – das – das alles und noch viel mehr, würd' ich machen, wenn ich..." (Rio Reiser's "König von Deutschland") is followed by the blues lines "Well – well – it must be South Carolina, Mother told me I was born there/but I really don't remember... ." At the same time, Schrade begins to cover the upper part of his body with blue paint. In the movement of the artist into and between different rooms, in the way the elements undergo a chronological development and take shape in a dialogical constellation, one can recognize in *Blueberry Hill* some of the central aspects of Schrade's aesthetic, which are also characteristic of his painting. Through these musical allusions, Daniel Kojo Schrade (who used to perform as a musician with a blues band) maps a complex space of possible identities and homelands. While these musical allusions can be quite specifically localized in African-American and bohemian/subcultural German traditions, they speak to each other in Schrade's humorous performance precisely through their irreality, their

subjunctive consciousness, in short: their potentiality, which time and again is represented not least by the iconography of the black space traveller. It encompasses loss, memory and the creation of new routes and crossroads. By bringing the black body into play and painting it blue, Schrade's performance also vigorously challenges the supposedly neutral role of the gallery space as a "white cube" which suspends all differences in the name of art.⁵

Daniel Kojo Schrade's three large-scale works *Anglophone*, *Lusophone* and *Francophone*, which were the centre pieces of the exhibitions, are similarly site-specific, and like other recent works they are characterized by a greater integration of figurative and photographic elements. The central motifs of this series are 'found objects': the plump British Michelin Man made of tires; the words "La vache qui rit", which allude to the French cheese of the same name; and a Portuguese-speaking masked figure with pipe and tie. These are direct references to the Iwalewa House and its collections. "La vache qui rit" was printed on the back of a work by the Senegalese painter Aboubacar Diané, who had obviously used a cardboard box of this popular brand as a canvas: in Schrade's work the words find their way to the front. The Michelin Man is a reference to the late Nigerian painter and musician, Prince Twins Seven Seven, one of the main representatives of the "Osogbo School" which developed after Nigerian independence: in his fantastic paintings which often contain allusions to Yoruba cosmology, the Michelin Man is also frequently found. The tie-wearer, in contrast, is one of several photographs by the Luandan family of photographers, Pinto Alfonso. However, it is not only the found objects and the place where they were found that are site-specific, but also the way the paintings are hung, calling into question the boundary between two-dimensional picture and three-dimensional installation, between foreground and background, canvas and gallery wall, frame and picture. By also painting on the gallery wall – sometimes in continuation of the picture, and sometimes in contrast to it – Schrade extends the transitive process that is also characteristic of the internal organization of his painted works, into the space of the viewer.

The counterpart of this site-specificity and localization (which, however, in its playful approach to boundaries and transitions must always be understood as being in a state of flux) is the motif of the "Afronaut", which here undergoes new mutations and transformations. Inspired by photographs of astronauts training in a pool, in *Francophone* and *Anglophone* Schrade reinterprets the "Afronaut" using photos of deep sea divers found on the Internet, which he has transferred to the canvas in the style of Pop Art with all traces of their photographic materiality or painted on the gallery wall in the illusionist manner of a film poster. Like the UFOs in *Lusophone*, they suggest an enigmatic extra-terrestrial space of free-floating movement. Underwater metaphors occupy an important place in the Afro-futuristic tradition, as the ship (the model for the spaceship) represents one of the central symbols of the black diasporic experience and the "Black Atlantic". In a poem alluding to the practice of throwing sick or rebellious slaves overboard during the voyage to America, Amiri Baraka once wrote: "At the bottom of the Atlantic Ocean there's a railroad made of human bones." Such connotations are echoed in a whole range of African-American aquatic metaphors – from Jimi Hendrix's "1983...(A Merman I Should Turn To Be)" to the Detroit techno duo Drexciya's private mythology built on the utopian idea that the murdered slaves could have procreated under water and founded a sub-Atlantic civilization.⁶

In their wealth of transnational allusions, their inscriptions of overlapping temporalities and materialities, and their magistral mobilization of the most diverse painterly strategies, Daniel Kojo Schrade's works create a diasporic archive which refers not solely to the past but also holds itself radically open to the future. In their controlled interplay of formal construction, improvisation and

chance, Schrade's works can be understood as the Afro-German expression of a black "vernacular modernism" (Stuart Hall), in which "formal mastery" and the "deformation of mastery" go hand in hand, because it both claims the unfulfilled aesthetic and political promise of modernity and questions the latter's omissions from a cosmopolitan perspective. In this sense, blackness and modernity itself might be understood as an "unfinished project". Not least thanks to Daniel Kojo Schrade, we have begun to perceive the decentred and polyphonic contours of this project.

Tobias Nagl, Associate Professor of Film Studies at the University of Western Ontario, Canada.

¹ W.J.T. Mitchell, "What Do Pictures 'Really' Want?", *October*, Vol. 77 (Summer 1996), 71-82.

² Kobena Mercer, "Iconography After Identity", in: David A. Bailey, Ian Baucom and Sonia Boyce (eds.), *Shades of Black. Assembling Black Arts in 1980s Britain*, Durham: Duke UP, 2005, 53.

³ See Kobena Mercer, *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*, London: Routledge, 1994, 53-66. The term "Black Atlantic" was used by the British sociologist Paul Gilroy to denote a critical, transnational space of communication which has developed along the routes of the slave trade between Africa, Europe and America as a counter-culture of modernity; see Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge: Harvard University Press, 1993.

⁴ See John Corbett, "Brothers from Another Planet: The Space Madness of Lee 'Scratch' Perry, Sun Ra and George Clinton", *Extended Play. Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*, Durham: Duke University Press, 1994, 7-24. See also: Kodwo Eshun, *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. London: Quartet Books. 1998. For a fascinating cinematic glimpse into Perry's afro-futuristic universe, see the documentary by the former S.Y.P.H. member Harry Rag *Ich sende aus dem All* (1995).

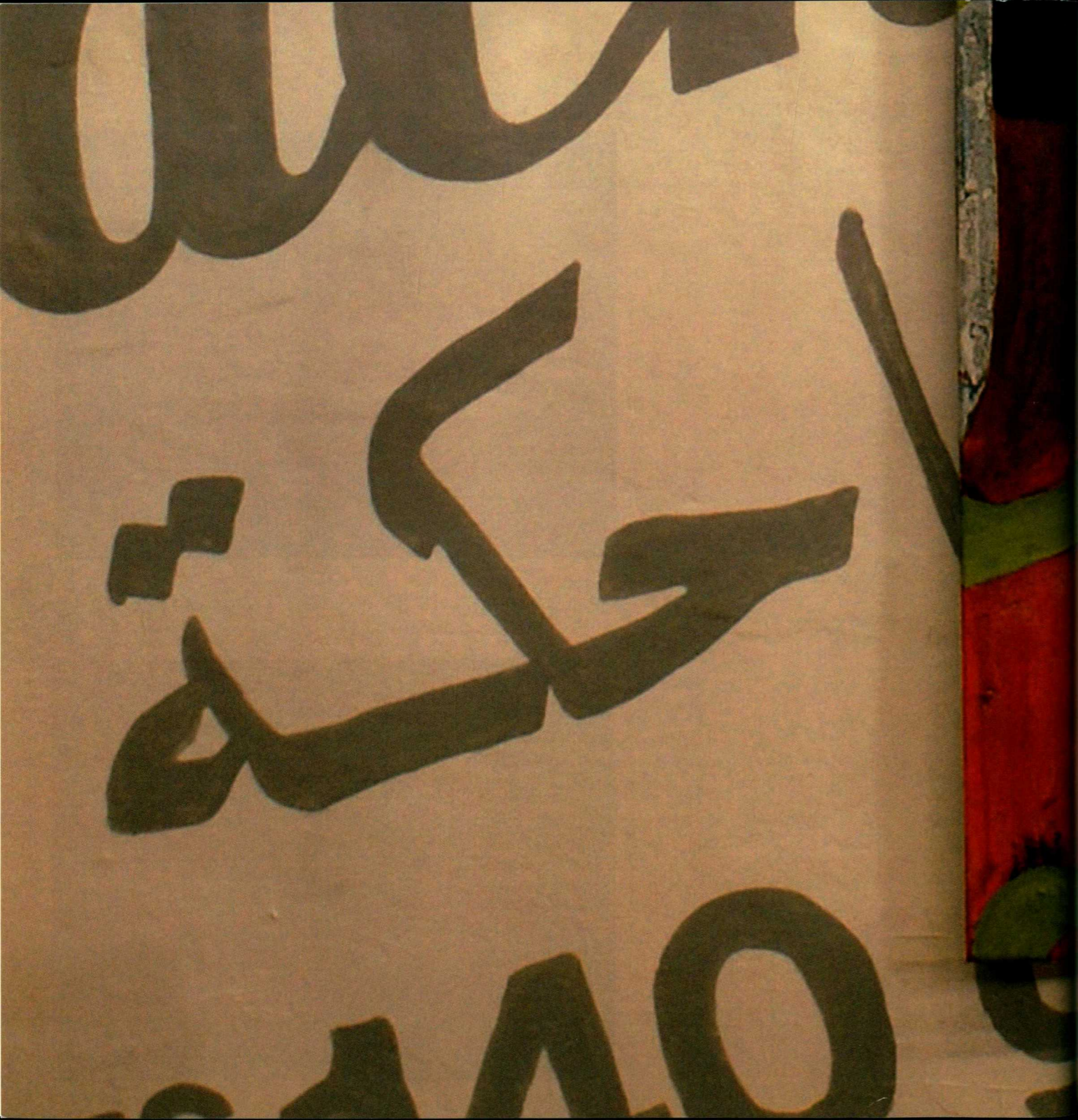
⁵ See Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press, 1986.

⁶ See Kodwo Eshun, "Fear of a Wet Planet", *The Wire*, January 1998 (No. 167) and Ruth Mayer, *Artificial Africas: Colonial Images in the Times of Globalization*, Lebanon, NH: University Press of New England, 2002, 207-255.

Afronauts-10P02
8 x 6 inch
Mixed Media on Paper/ 2010

Afronauts-10P05
8 x 6 inch
Mixed Media on Paper/ 2010

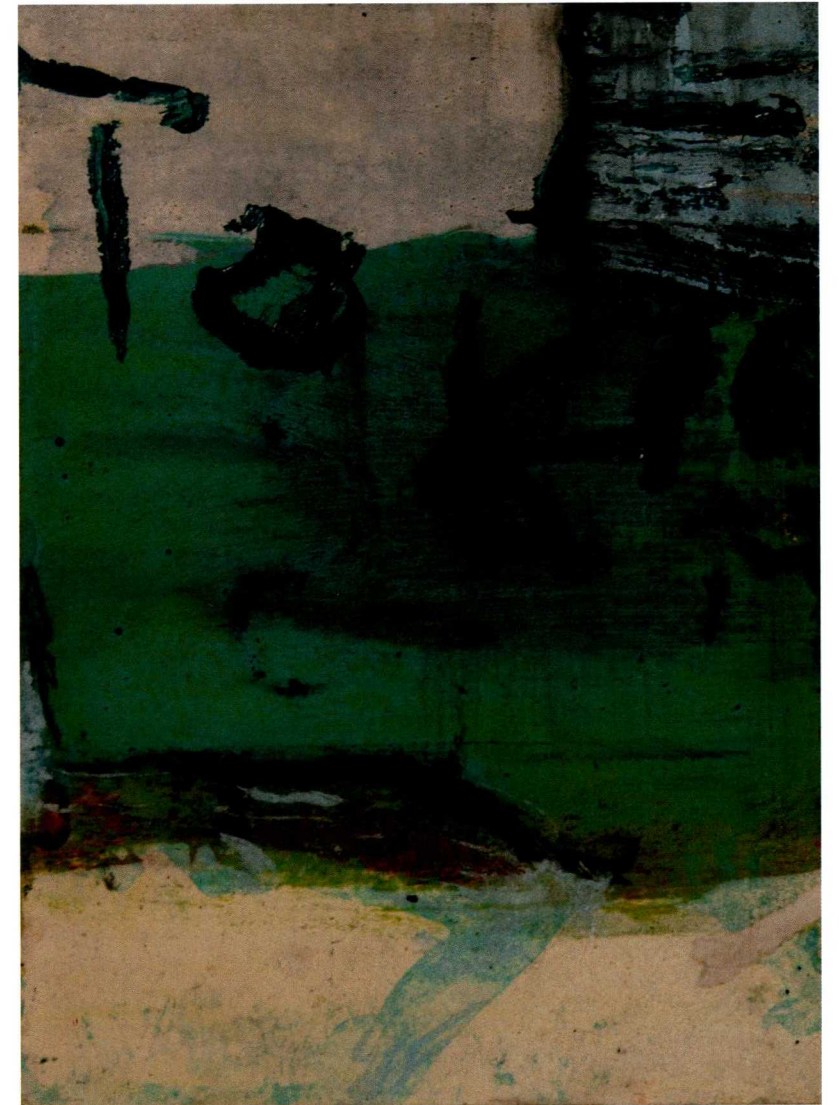




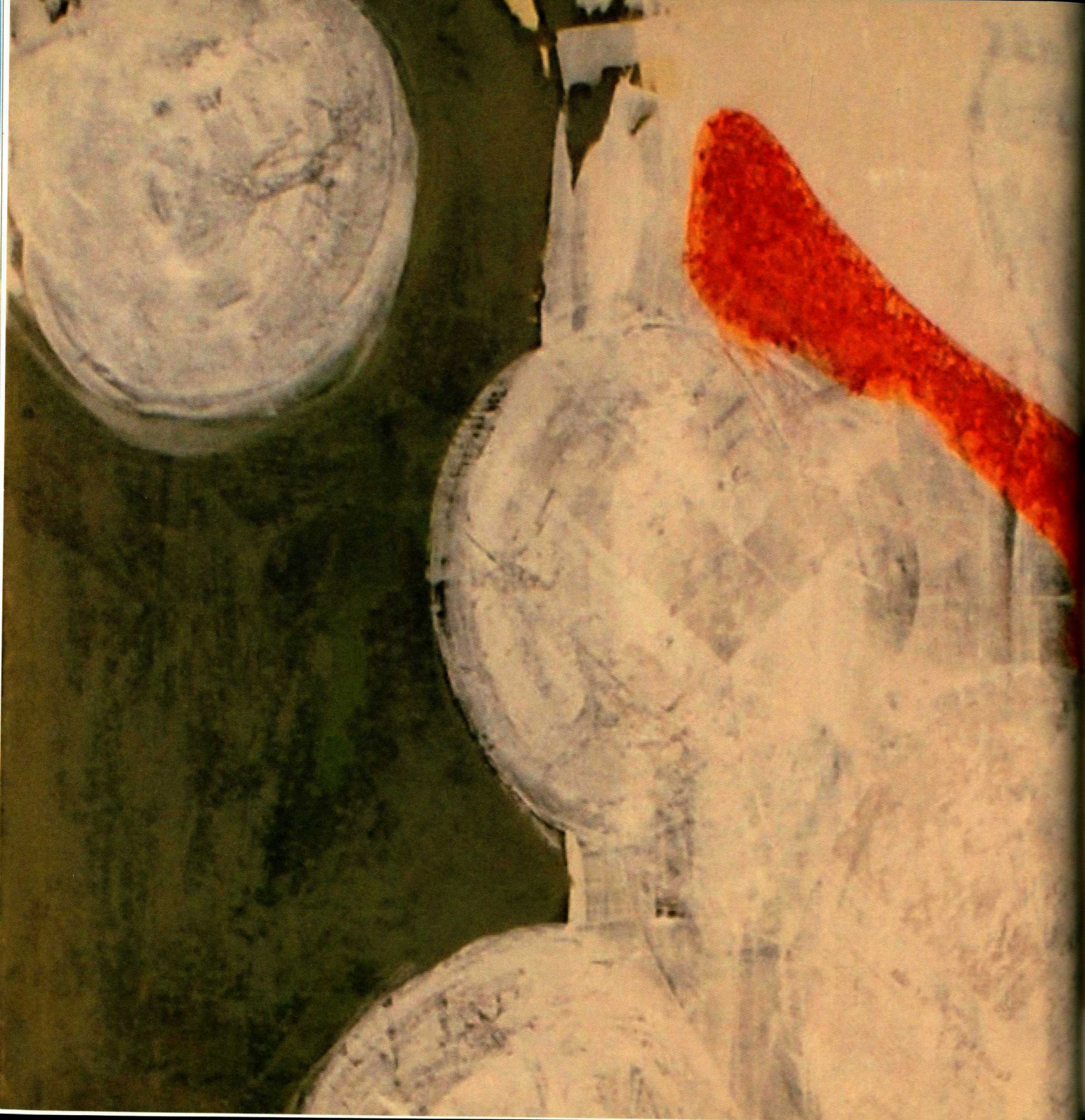
Afronauts-Francophone 95 x 95 inch / Painting-Installation on Canvas and Wall/ 2010

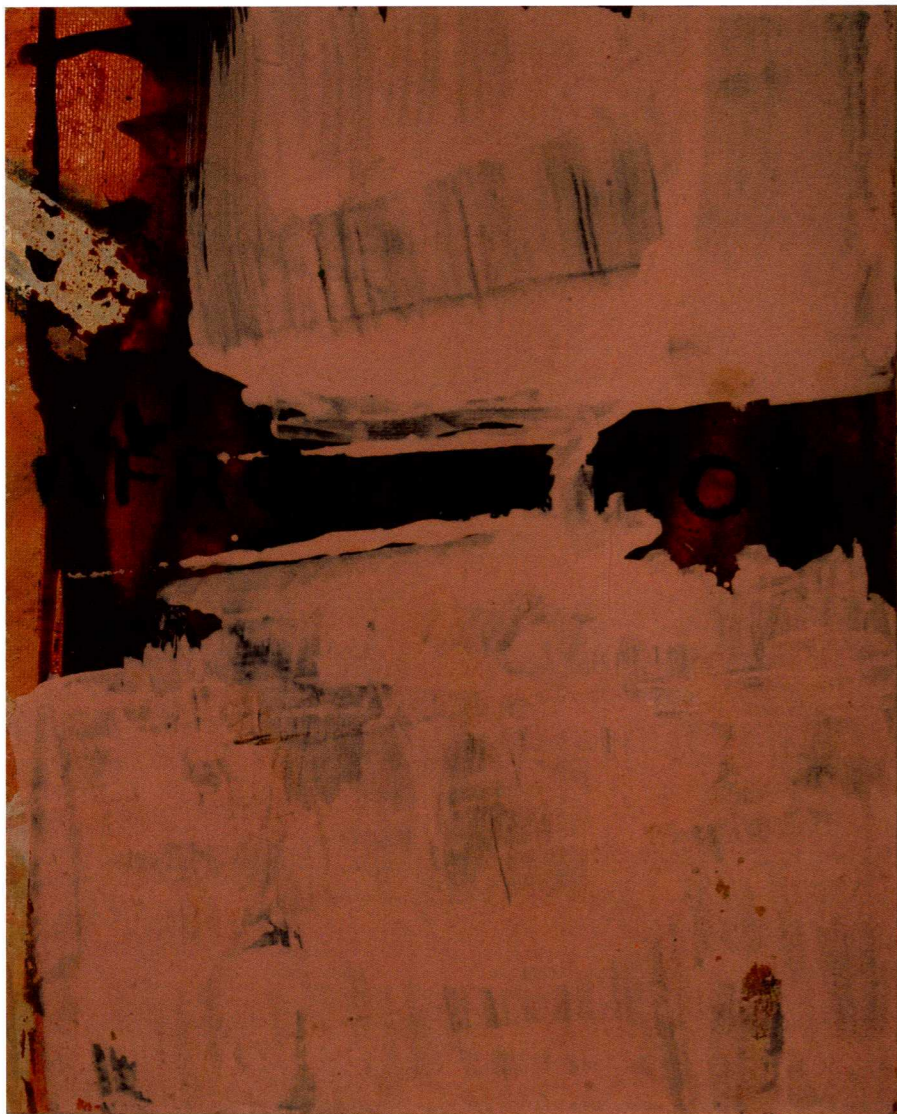


Afronauts-10P06
8 x 6 inch
Mixed Media on Paper/ 2010
26

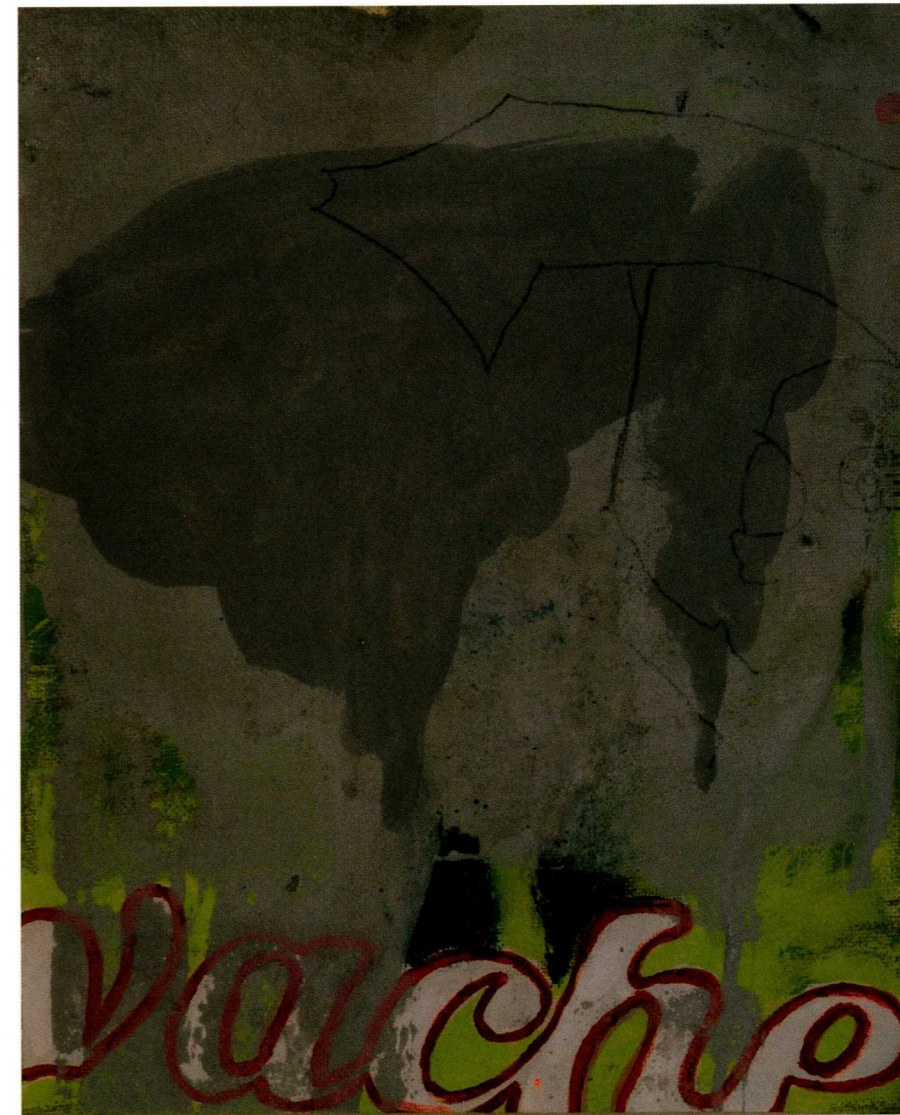


Afronauts-10P03
8 x 6 inch
Mixed Media on Paper/ 2010
27





Lisa
12 x 9.5 inch
Mixed Media on Paper/ 2010



Vache
12 x 9.5 inch
Mixed Media on Paper/ 2010



Imprint



Revolver Publishing
Immanuelkirchstrasse 12
10405 Berlin / Germany
Phone: +49 (0)30 616 092 36
info@revolver-publishing.com
www.revolver-publishing.com

Editor: Anna Schrade, Iwalewa-Haus, University of Bayreuth.

Layout: Daniel Kojo Schrade, Randy Guthmiller, Julia K. Rowinski

Print: Flyeralarm, Germany

Special thanks to Sandrine Micossé-Aikins, Tobias Nagl,
Nicola Lauré al-Samarai, Janelle Blankenship

First published in 2011 in Germany by Revolver Publishing in association with
Iwalewa-Haus, Africa Center of the University of Bayreuth on occasion of the
exhibition *AfroSat-1: Daniel Kojo Schrade - Philip Metz*.

All rights reserved

©2011 Revolver Publishing, Iwalewa-Haus, authors and artists

No part of this book may be reproduced in any form without written permission by the publisher.

ISBN 978-3-86895-197-4



9 783868 951974

IWALEWA - HAUS

Afrikazentrum der Universität Bayreuth

