

Kanon, Wissen, Sprache

Über dekoloniale Vermittlungspraktiken in Ausstellungen

Julia Grosse und Yvette Mutumba

Julia Grosse und Yvette Mutumba haben das *Brücke-Museum* während der Auseinandersetzung mit dem Thema Kolonialismus als Expertinnen begleitet. Das Museum hat sie eingeladen, die Ausstellung *Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext* mit ihrem *Center for Unfinished Business* um eine kritische und zeitgenössische Stimme zu erweitern. Zudem haben die beiden in ihrer Funktion als Lehrende des *Instituts für Kunst im Kontext* an der *Universität der Künste Berlin* das Seminar *Kolonialismus und die Künstlergruppe Brücke* geleitet, in dem sie sich theoretisch mit dem Thema auseinandersetzten. Es entstanden künstlerische Interventionen der Studierenden im Rahmen des Begleitprogramms von *Whose Expression?* Das Gespräch führte Daniela Bystron im März 2022.

Daniela Bystron: Diversität ist in deutschsprachigen Kulturinstitutionen mittlerweile ein wichtiges Thema. Mit der praktischen Umsetzung, mit den Änderungen von Strukturen wird es aber noch etwas dauern. Ihr habt 2013 die Plattform *C& – Contemporary And* gegründet. Was hat sich seitdem in eurer Wahrnehmung an Kulturinstitutionen geändert?

Yvette Mutumba: Es hat sich definitiv etwas geändert. Aber vielleicht noch mal einen Schritt zurück. Als wir uns 2013 gegründet haben, gab es davor schon Ausstellungen, die Kunst aus Afrika gezeigt haben wie *Afrika Remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents*¹ Anfang der 2000er Jahre oder *Who Knows Tomorrow*² 2010 an vier Standorten der Nationalgalerie. Aber dann ist es auch wieder abgeebbt und 2013 in ein Tal gekommen. Ich würde sagen, dass es bereits seit den 1990er Jahren Phasen gab, wo die Institutionen

angefangen haben, sich mit dem Thema zu beschäftigen. Meistens ging der Impuls, Kunst außerhalb von Europa und Amerika zu zeigen, zusammen mit dem Bewusstsein, innerhalb der Struktur diverser werden zu müssen. Es gab also Momente, wo man dachte, jetzt passiert etwas; aber dann blieb es leider bei einem temporären Projekt.

Seit den letzten zehn Jahren ist das »Culture Game«, wie Olu Oguibe es einst bezeichnete³, ein bisschen beständiger. Es geht zwar sehr langsam voran, aber es geht weiter. Wir stellen ein zunehmendes Bewusstsein an großen Museen fest, was sicher auch damit einhergeht, dass eine Institution wie die *Kulturstiftung des Bundes* sagt: »Hey, wir müssen den Museen Geld geben, damit sie anfangen, ihre Sammlungsgeschichten und Narrative zu hinterfragen.« Das bedeutet, dass Museen verstehen sollten, dass sie wie bisher nicht weitermachen können; durch die Förderprogramme wie etwa *Museum Global* oder das *360°-Programm* hat eine Art Beschleunigung von Umdenkprozessen stattgefunden.

Contemporary And (C&) Center of Unfinished Business, Installationsansicht »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021

Foto: Roman März, Brücke-Museum



Julia Grosse: Auf Berlin bezogen ist *Diversity Arts Culture*⁴ ein wichtiger Player. Sie versuchen, mit Kulturinstitutionen zum Thema Diversität in einen Dialog zu treten. Das heißt, es ist eine interessante Dynamik, die sehr mit dem Geldgeben zusammenhängt und dazu führt, dass die Auseinandersetzung verstetigt wird. Wenn man jedoch deutsche Institutionen mit denen in UK oder anderen Ländern vergleicht, dann sind sie noch nicht am selben Punkt, dort wurde bereits Ende der 1970er Jahre über Diversität in der Kunstszenen gesprochen und Positionen wie die »Diversity Officers« eingerichtet. Das liegt meiner Meinung nach daran, dass der Druck hier in Deutschland ein anderer ist; er kommt weniger aus den Communities oder bestimmten Kunstszenen. In UK hat es in den 1980er Jahren schon enormen Druck durch die ganze »Black Art Szene« gegeben, die eigene Ausstellungen gemacht und konkrete Forderungen gestellt hat. Die Vernetzung von Kulturproduzenten of Color fängt hier erst langsam an. Zwar passiert viel und Museen haben erkannt, dass sie diverser werden müssen, aber wir sind lange noch nicht an dem Punkt, wo das eine Normalität ist.

Yvette Mutumba: Dabei sollte es bei der Produktion von Kultur selbstverständlich sein, dass es ein diverses Team gibt und Künstler*innen eingeladen werden zu Kolonialismus zu arbeiten, nicht nur weil sie Afro sind. Das Problem dieser Programme ist, dass sie sich bewusst an eine Gruppe wenden, die man gleichzeitig nicht extra markieren möchte. Aus diesem Paradox herauszukommen, ist gar nicht so einfach. Das wird mindestens noch zehn Jahre oder länger dauern und zunächst auch nur punktuell sein, weil die Institutionen unterschiedlich offen sind. Teilweise hat das auch etwas mit einem Generationswechsel zu tun – erst wenn Stellen frei werden, kann neues Personal eingestellt werden. Mittlerweile sprechen uns Institutionen gezielt an, weil sie Angst haben, sich im Diskurs falsch zu verhalten. Dabei ist noch nicht tief genug durchgedrungen, dass es nicht nur ein Diskurs oder ein Zeitgeist-Thema ist, sondern etwas Grundsätzliches.

Daniela Bystron: Ich habe in Museen beobachtet, dass sich Strukturen und Arbeitsformen ändern, wenn das Self-Clonig nicht einfach fortgesetzt wird, also immer wieder dieselben Leute, die dort bisher schon arbeiten, eingestellt werden. Aber bevor wir da weiter machen, würde ich gerne einen Schritt zurückgehen und nach dem Kanon der Kunstgeschichte fragen. Ich finde die Ausbildung total wichtig: Welches Wissen wird wie von wem an wen vermittelt? Ihr habt beide in den 2000er Jahren angefangen,

Kunstgeschichte in Deutschland zu studieren und seid später nach London gegangen. Welcher Kanon wurde euch damals vermittelt?

C&Center of Unfinished Business in der Ausstellung »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021

Foto: Brücke-Museum



Yvette Mutumba: Es war eine tief westlich verankerte Kunstgeschichte. Was mir am Anfang aber gar nicht so aufgefallen ist. Es hat ein paar Semester gedauert, bis ich gemerkt habe, dass da etwas fehlt, obwohl ich Afrodeutsche bin, die sich ihrer kongolesischen Kultur sehr bewusst ist. Wo es mir stärker aufgefallen ist, ist im Kunstbetrieb, in dem ich parallel zu meinem Studium immer schon gearbeitet habe – in Galerien oder auf Kunstmessen. Dort habe ich eine unheimliche Ignoranz gegenüber allem, was außerhalb Europas und den USA stattfindet, beobachtet. Dass es in der internationalen Kunstwelt kein Bewusstsein für diese Problematik gab, war schräg. Erst gegen Ende des Studiums habe ich mich durch mein eigenes Interesse stärker damit befasst, was es außerhalb dieses Kanons – des Kanons von Gombrich⁵ – gibt. Aber zu

dieser Thematik hat die *Freie Universität Berlin* damals nichts angeboten. Ich habe mich dann persönlich intensiver mit der deutschen Kolonialgeschichte beschäftigt und beschlossen, dass ich meine Magisterarbeit über die Darstellung von Schwarzen Menschen in der deutschen Malerei und damit auch in der Kunst der *Brücke*-Künstler zur Zeit des Kolonialismus schreiben wollte – was immer noch aus einer deutschen Perspektive heraus gedacht war. Ich habe damals nur mit Mühe jemanden gefunden, die mich betreut hat.

Daniela Bystron: Du hast also damals schon über die *Brücke*-Maler im kolonialen Kontext geschrieben?

Yvette Mutumba: Ja, ich habe eine Magisterarbeit über die klassischen Kolonalmaler, die auf Expeditionen mitgereist sind, und expressionistische Künstler wie Kirchner, geschrieben, wie sie Schwarze Menschen dargestellt haben. Das war 2004/06, wo das noch gar nicht in der deutschen Kunstgeschichte angekommen war. Ich habe aber eine »sehr gut« mit Auszeichnung bekommen (lacht).

Daniela Bystron: Die solltest du unbedingt veröffentlichen. Soweit ich weiß, ist deine Arbeit nicht in unserer Bibliothek, also taucht im deutschsprachigen *Brücke*-Kanon als wissenschaftlicher Text und du als Autorin nicht auf.

Yvette Mutumba: Damit war der Anfang gemacht. Ich habe mich dann entschieden, meine Dissertation über zeitgenössische Kunst aus Afrika in der Diaspora im deutschen Kontext zu schreiben. Da haben viele gesagt: »Worüber willst du denn schreiben? Darüber gibt es nichts.« Ich habe lange niemanden gefunden, der mich betreut, weil das keiner verstanden hat. Deswegen bin ich nach London gegangen. Dort wurde der Diskurs schon lange geführt, während ich hier viel Zeit mit Grundlagenarbeit in Archiven verbracht habe, weil es keine Sekundärliteratur gab. Da habe ich mir das Wissen angeeignet, von dem ich heute immer noch profitiere.

Daniela Bystron: Könnt ihr ausführen, was sich seitdem geändert hat? Weil ihr beide auch am *Institut für Kunst im Kontext* an der *Universität der Künste Berlin* lehrt, habt ihr einen guten Einblick in heutige Studieninhalte und die Ausbildung des Nachwuchses.

Julia Grosse: Es ist definitiv so, dass es mittlerweile »Kunst aus Afrika« als spezifisches Lehrgebiet gibt, wie in Berlin an der *Freien Universität* oder in Heidelberg etwa, dort existiert ein Exzellenzcluster zu Globaler Kunstge-

schichte. Wenn man heute Kunstgeschichte studiert, gibt es einen breiteren Ausblick und ein größeres Selbstverständnis, globale Perspektiven zu studieren. Das war damals bei uns anders. Aber das gilt nicht für alle Kunsthistorischen Institute in Deutschland, da gibt es definitiv noch Luft nach oben, vor allem was disziplinübergreifende Ansätze betrifft.

Daniela Bystron: Ihr beide beratet regelmäßig Museen. In letzter Zeit sind Themen wie Diversität, Diskriminierungskritik, Anti-Rassismus sowie die kritische Aufarbeitung kolonialer Kontexte verstärkt in den Fokus gerückt. Zu welchen Problematiken werdet ihr angefragt, von wem und was sind da die Erwartungen? Was würdet ihr aus eurer Erfahrung heraus Museen im Prozess der Dekolonialisierung und Diversitätsorientierung raten?

Julia Grosse: Wir haben als C& mittlerweile vier Institutionen (die *Schirn Kunsthalle* in Frankfurt, das *Sprengelmuseum* in Hannover, das *Brücke-Museum* und zuletzt das *K21* in Düsseldorf) beraten und festgestellt, dass es eine große Unsicherheit gibt bei der Frage, ob sich die Institutionen »richtig« verhalten. Sie haben verstanden, dass sie globale Perspektiven auf die Kunst zeigen müssen, sind aber unsicher, ob sie sich nicht doch fehlverhalten, weil sie Neuland betreten. Denn diese Teams an den Häusern, die diese Programme erarbeiten, sind ja in der Regel extrem homogen. Es gibt eine Angst, die sich durch alle Abteilungen zieht, dass etwas publiziert wird, was dann »backlasht« in eine Community von Künstler*innen oder Aktivist*innen, die sehr politisch und informiert sind. Wir beraten so, dass wir mit Gesprächen beginnen, um besser zu verstehen, warum die Ausstellung/das Projekt überhaupt von der Institution durchgeführt wird. In der Beratung achten wir darauf, nicht vorzugeben, wie sie es machen sollen, sondern sie selber auf diese Lösungen kommen zu lassen, in dem wir schwierige oder unbequeme Fragen stellen. Warum stellt ihr eine Schwarze Künstlerin aus, die aus den USA kommt? Warum taucht im Titel erneut Afrika auf? Zusätzlich gibt es ein sensibles Lektorat, wo es um Schreibweisen geht; dann geht es viel um die Frage: Wie vermitteln wir? Wie ist es mit dem Public Programme? Uns ist wichtig, dass wir mit allen Abteilungen zusammenarbeiten – Strukturen sind immer systemisch zu betrachten.

Daniela Bystron: Würdet ihr sagen, dass Beratungsformen der erste Schritt für eine strukturelle Veränderung zu mehr Diversität ist, oder würdet ihr euch wünschen, dass ihr bei den konzeptionellen Fragen stärker eingebunden werdet?

Yvette Mutumba: Wir betonen, dass wir kein Interesse haben, konzeptionell einzugreifen. Es ist eher so, dass wir mit den Fragen ein Nachdenken provozieren wollen, das nachhaltig wirkt und über das aktuelle Projekt hinausgeht. Die Beratung macht in unseren Augen nur Sinn, wenn die Institutionen diese in ihrer strukturellen Arbeit umsetzen. Meistens werden wir eingeladen, wenn die Ausstellungen schon stehen, so dass es vor allem um den angemessenen Umgang und die Kommunikation geht. Es ist wichtig, darauf zu achten, dass man nicht als Ideengeber »missbraucht« wird und mal kurz ein paar Namen für das Programm fallen lässt. Die Veränderung, vor allem nachhaltig, kann nur aus der Institution selbst herauskommen.

Daniela Bystron: Wie sind die Reaktionen?

Julia Grosse: Bei einer Institution hatten wir eine Nachbesprechung, bei der ganz klar wurde, dass da was im Team passiert ist. Sie haben gemerkt, dass sie erst am Anfang stehen. Daraus ist das Bedürfnis entstanden, in Form von Workshops weiter am Thema zu arbeiten. Es ist schon ein Erfolg, wenn sie verstehen, wie komplex dekoloniale Perspektiven sind. Uns ist klar, dass unsere Ratschläge subjektiv sind und keine Anleitung, die man einfach abarbeitet. Die Institution muss für sich selbst herausfinden, wie sie sich in dem ganzen positioniert. Das ist umständlich, weil es innerhalb der Institution verschiedene Perspektiven gibt, die man ausdiskutieren muss, aber um genau diesen Prozess geht es.

Daniela Bystron: Diese Prozesse bringen Unruhe rein – erfreulicherweise. Das haben wir bei unserem knapp zweijährigen Prozess auch erlebt. Es führt zudem zu fachübergreifenden Sitzungen, in denen Reflexionen stattfinden, was sonst nicht üblich ist. Es wird in Museen so wenig über das, was man macht, reflektiert. Da sind eure Beratungen, die man auch als eine dekoloniale Therapieform verstehen kann, extrem hilfreich.

Yvette Mutumba: Es ist wirklich so. Auch wenn Vieles unangenehm ist, ist ein positiver Nebeneffekt, dass plötzlich gesagt wird: »Vielleicht sollten wir auch die Leute, die an der Kasse arbeiten, oder die Security Guards im Workshop miteinbeziehen, damit sie wissen, was ausgestellt wird und warum es alternative Labels gibt.« Wie du sagst, ist die Beratung ein guter Anlass, um alle abzuholen und grundlegend darüber zu sprechen, wie man nach außen und innen kommunizieren will.

Daniela Bystron: Ihr habt 2017 das *Center for Unfinished Business* entwickelt. Könnt Ihr etwas zur Entstehung und zum Konzept erzählen?

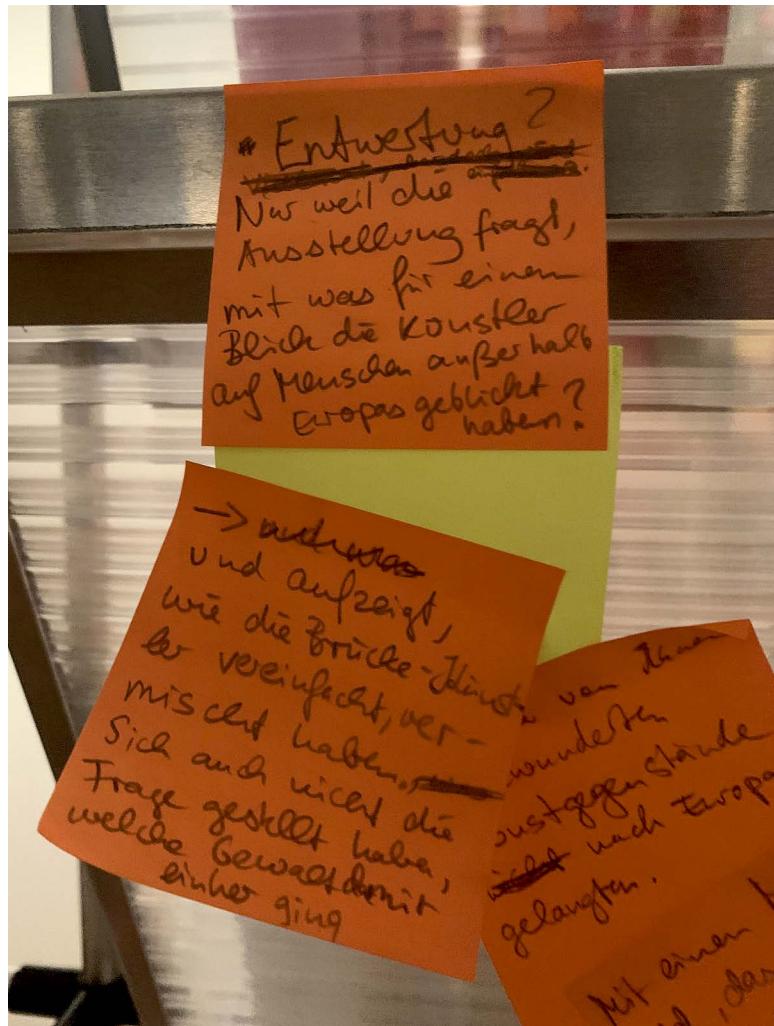
Yvette Mutumba: Das *Center* haben wir im Rahmen eines Langzeitprojektes *Untie to tie*, das Alya Sebti als Direktorin der *ifa-Galerie* in Berlin initiiert hatte, entwickelt. Im Projekt ging es um koloniale Spuren bis heute, und wir wurden eingeladen, einen Leseraum zu konzipieren. Unser Gedanke zu kolonialen Spuren war, dass diese überall sind. Zudem wollten wir es nicht wie einen Handapparat anlegen. Wir haben also neben den zehn Klassikern von Frantz Fanon bis bell hooks Bücher zu verschiedenen Bereichen, von Wallstreet über Hip-Hop und Mode, einbezogen, um die unterschiedlichen Ebenen deutlich zu machen. Zusätzlich haben wir Bücher ausgewählt, bei denen nicht sofort klar ist, was ihr Vermächtnis ist, sondern die eher dadurch funktionieren, dass sie die Leerstellen deutlich machen. Also Bücher, wo die Narrative auseinander gehen und bei denen etwas fehlt. Ein dritter Aspekt war, dass wir *EOTO e.V.*⁶ dazu geholt haben, die über eine 4000 Bücher umfassende Bibliothek von Schreiber:innen aus Afrika und der Diaspora verfügen. Wir fanden es wichtig, darauf hinzuweisen, dass es viele Communities, Aktivist:innen und Projekte gibt, die sich schon sehr lange mit diesen Fragestellungen auseinandersetzen. Das war der Anfang vom *Center*. Daran schloss sich eine Recherche in der *ifa*-Bibliothek an, weil wir neugierig waren zu sehen, was es dort für Bücher gibt und wie sich das verändert hat. Es schien uns naheliegend, das *Center* mit der Institution zu verflechten und Bücher aus der eigenen Bibliothek im *Center* auszustellen.

Julia Grosse: Das Konzept, das wir in der *ifa-Galerie* entwickelt haben, haben wir beibehalten, wobei wir es an die jeweilige Institution angepasst haben, von denen wir eingeladen wurden. Ein letzter Aspekt, der uns wichtig war, war der Gedanke, dass es kein gemütlicher Lesesaal sein soll, mit Kissen und Tee, sondern dass es nicht nur inhaltlich, sondern auch physisch schwierig sein muss, sich mit den Büchern auseinanderzusetzen. Wir haben es in der *ifa-Galerie* bewusst so gestaltet, dass die Struktur ein bisschen zu groß für den Raum war, so dass man sich durch schmale Gänge schieben musste. Es sollte eine andere Form von Körperlichkeit stattfinden, die ein Bewusstsein dafür schafft, wie man sich bestimmtes Wissen aneignet und damit umgeht. Wir haben das bei Veranstaltungen noch weitergeführt: zum Beispiel wenn die Expert:innen, die gesprochen haben, im *Center* gesessen haben und das Publikum saß außen, wodurch man die Sprechenden im »Inneren« kaum se-

hen konnte. Die Irritation als Bestandteil des *Centers* auf vielen Ebenen ist interessant, weil sich neue Narrative und Ebenen auftun können.

Detailansicht C&Center of Unfinished Business in der Ausstellung »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021

Foto: Brücke-Museum



Daniela Bystron: Bei uns im *Brücke-Museum* war das *Center* ebenfalls Teil der Ausstellung und stand ein bisschen unbequem im Durchgang. Euer Konzept beinhaltet auch die Einladung, sich über Post-Its als Besucher:in mit Kommentaren einzumischen. Ich kann sagen, dass die Einladung gut angenommen wurde. Es gab Kommentare, die sich über drei Post-Its hinziehen, es entstehen richtige Dialoge. Mich würde interessieren, wie ihr mit den Büchern umgegangen seid, die ihr in unserer Bibliothek gefunden habt?

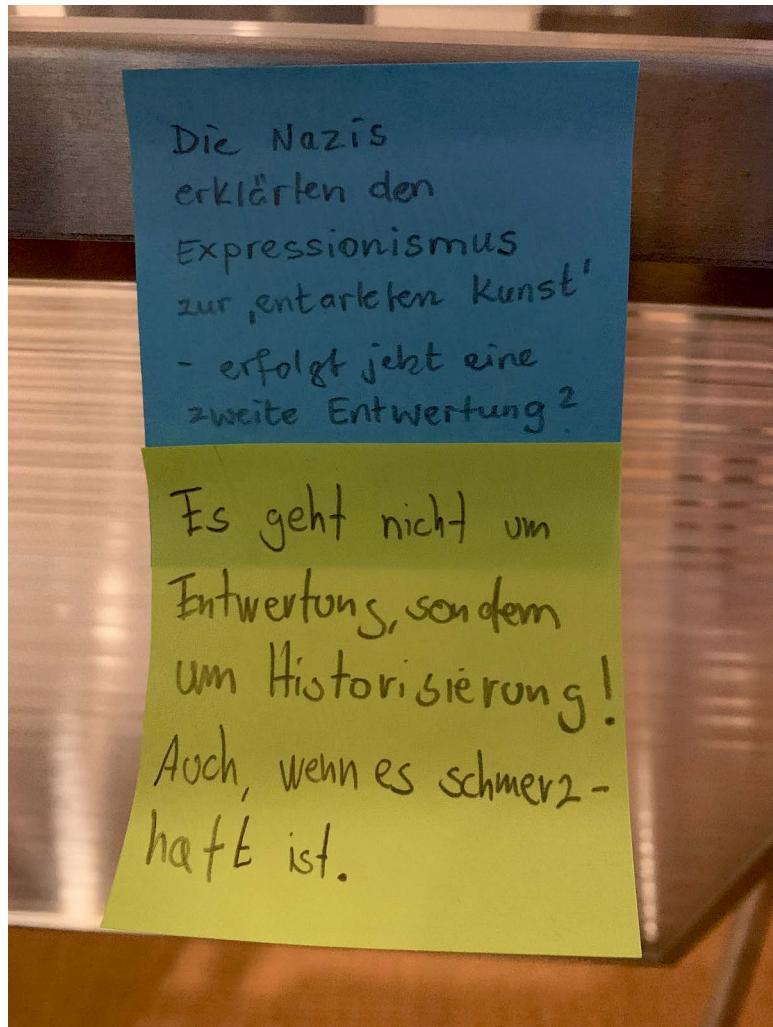
Yvette Mutumba: Das Vorgehen war so, dass wir geschaut haben, wie die historische Entwicklung von Büchern ist, die in die Museums-Bibliothek reinkommen. Man konnte sehen, wie sich an einem ikonischen Thema der deutschen Kunstgeschichte abgearbeitet wurde, wobei auf eine Art nichts Neues hinzugekommen ist. Niemand wagt es, da auszubrechen. Man hat das Gefühl, alle schreiben voneinander ab, und oft werden sogar ähnliche Cover-Bilder verwendet. Dabei war interessant, dass sich an den Massen von *Brücke*-Büchern die Kanonisierung im Objekthaften widerspiegelt. Wir hatten physisch vor uns, was man meint, wenn man von Kanon spricht. Für das *Center* haben wir viele Bücher über die *Brücke*-Künstler ausgewählt. Für uns war die grundlegende Frage: Was ist der Kanon und wie dringt dieser ins *Center* ein? Ein zweiter Aspekt betrifft die einzelnen Künstler, die gerne als Genies dargestellt werden, wodurch sich die Kanonisierung noch mal zuspitzt.

Daniela Bystron: Ihr arbeitet als Lehrbeauftragte am *Institut für Kunst im Kontext* an der *Universität der Künste Berlin* und habt dort ein Seminar in Kooperation mit dem *Brücke-Museum* veranstaltet. Könntet ihr berichten, worum es ging und was die Diskussionen waren?

Julia Grosse: Mit den Studierenden haben wir uns dem Phänomen *Brücke* angenähert, indem wir Texte gelesen haben, die über die Bewegung geschrieben wurden, um uns anhand dieser Texte kritisch mit der Thematik auseinanderzusetzen. Uns hat beschäftigt, wie gewisse Wörter eingesetzt wurden oder bestimmte Dinge unbeschrieben blieben. Es war spannend, weil das Seminar sehr international zusammengesetzt war; das heißt, wir waren eine Mischung aus deutschen und brasilianischen, serbischen und weiteren Studierenden, die zum Teil ganz unbedarf an die Sache gegangen sind.

Detailansicht Center of Unfinished Business in der Ausstellung »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021

Foto: Brücke-Museum



Yvette Mutumba: Es war uns wichtig, dass die Studierenden mitbekommen haben, dass man sich auf kritische Weise der deutschen Geschichtsschrei-

bung annähern darf und zu vermitteln, dass auch eine Institution eine subjektive Sichtweise auf die Dinge hat, genauso wie jeder Text subjektiv ist. Es gibt keine objektive Stimme. Das ist ein Prozess gewesen, weil Institutionen wie das *Brücke-Museum* bis jetzt eine besondere Form der Autorität haben und mit einer autoritären Stimme sprechen. Es ist eine schwierige Frage, wie man das auflösen kann. Es haben sich kleine Gruppen gebildet, die auf ganz unterschiedliche Art und Weise entschieden haben, wie sie diese Hinterfragung in einer Intervention umsetzen wollen. Sie zeigen auf, was es als Institution für Möglichkeiten gibt, wie man sich diesen Fragestellungen annähern kann. Natürlich sind die Institutionen in einer anderen Position als die Studierenden, die von außen kommen und sich auf ihre künstlerische Freiheit beziehen können. Doch gerade deswegen ist es wichtig, dass sich Institutionen verschiedene Perspektiven reinholen – am besten nicht nur projektbezogen, sondern auf eine nachhaltige Weise. Im *Stedelijk Museum* in Amsterdam beispielsweise ist seit einem Jahr Charl Landvreugd der Head of Research and Curatorial Practice, ein Künstler mit PhD. Dass Stellen, wo sonst nur promovierte Kunsthistoriker:innen sitzen, mit einer künstlerisch-wissenschaftlich kuratorischen Perspektive besetzt sind, ist für mich ein gutes Beispiel wie diese Offenheit nachhaltig verankert werden kann.

Daniela Bystron: Eine letzte Frage: Was wünscht Ihr euch von Museen in der Auseinandersetzung mit ihrem kolonialen Erbe?

Julia Grosse: Es geht in die Richtung, die wir schon besprochen haben. Ich würde mir wünschen, dass Museen an diesem langwierigen Prozess dranbleiben, dass die Auseinandersetzung von einem Momentum, in dem wir uns gerade befinden und in dem wir uns intensiv mit diesen Fragen beschäftigen, in einen selbstverständlichen Umgang übergeht.

Yvette Mutumba: Dekoloniale Perspektiven sollten als Teil musealer Arbeit verstanden werden, die in alles einfließen, was eine Institution plant und macht, und für alle Abteilungen und Strukturen gedacht werden sollte. Das ist Wunsch und Rat zugleich, denn man kommt nicht daran vorbei, sich damit auseinanderzusetzen. Das muss sich noch tiefer verankern, aber da bin ich optimistisch, weil es irgendwann einfacher wird, das mitzudenken. Das geht aber nur, wenn man kontinuierlich am Ball bleibt.

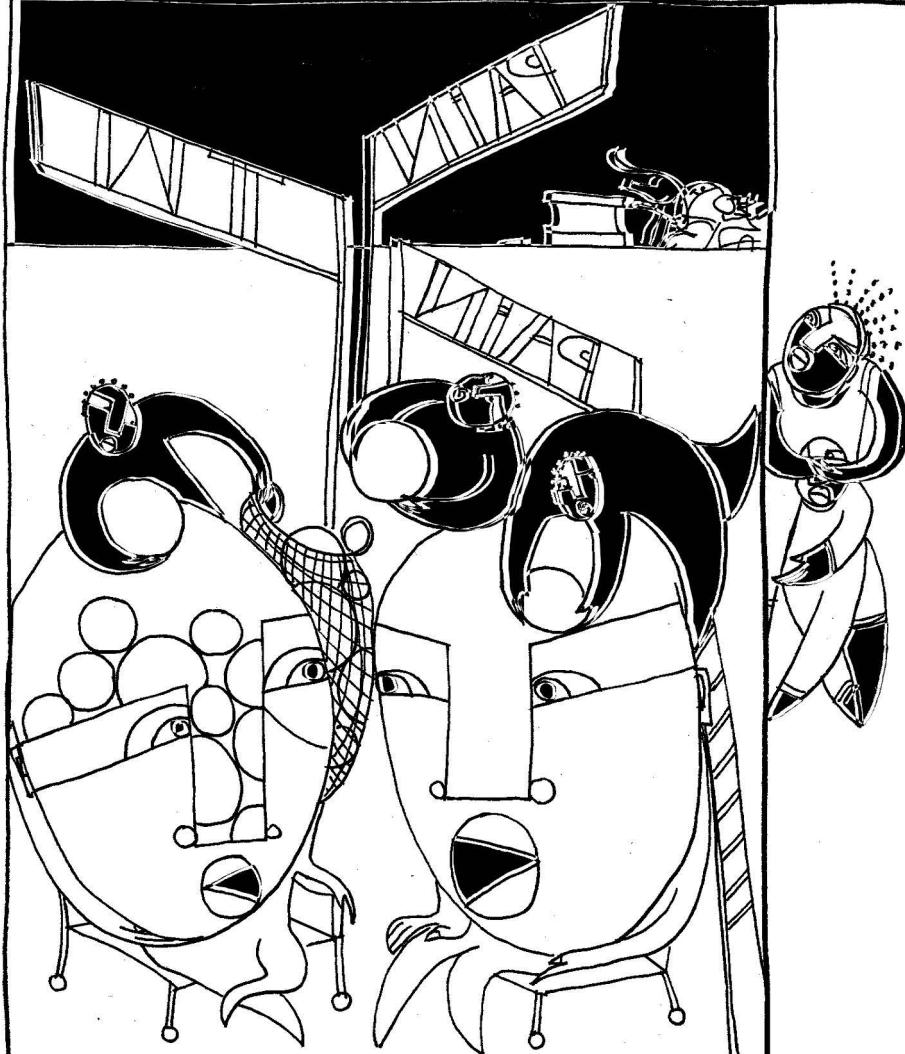
Transkription und redaktionelle Bearbeitung: Anna-Lena Wenzel

Anmerkungen

- 1 »Afrika Remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents«. Eine Wanderausstellung an den Orten: museum kunst palast, Düsseldorf (24.7. – 7.11.2004 / Hayward Gallery, London (10.2. – 17.4.2005) / Centre Georges Pompidou, Paris (25.5. – 8.8.2005), Mori Art Museum, Tokio (27.5. – 31.8.2006) / Johannesburg Art Gallery, Johannesburg (24.6. – 30.9.2007)
- 2 »Who Knows Tomorrow«: Ein Projekt der Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin (4.6. – 26.9.2010). Ortsspezifische Werke von El Anatsui, Zarina Bhimji, António Ole, Yinka Shonibare und Pascale Marthine Tayou in der Alten Nationalgalerie, Friedrichswerderschen Kirche, Neuen Nationalgalerie und im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin.
- 3 Olu Oguibe: The Culture Game, 2004.
- 4 Diversity Arts Culture. Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung (seit 2017) / <https://diversity-arts-culture.berlin/> (Zugriff: 02.06.2022).
- 5 Ernst H. Gombrich: Die Geschichte der Kunst, Berlin 1953.
- 6 Each One Teach One (EOTO) e.V. ist ein Community-basiertes Bildungs- und Empowerment-Projekt in Berlin. Im Jahr 2012 gegründet, eröffnete der Verein im März 2014 als Kiez-Bibliothek seine Türen und ist seither ein Ort des Lernens und der Begegnung. EOTO e.V. setzt sich gemeinsam mit anderen Organisationen für die Interessen Schwarzer, afrikanischer und afroasiatischer Menschen in Deutschland und Europa ein. / <http://www.eoto-archiv.de/> (Zugriff: 02.06.2022).

Stadt und Kolonialismus
Illustration: *patricia vester* | *@patriciavester.illustrations*

SANKOFA



symbol
for the importance of
Learning from the past

