

VOM SEHEN UND GESEHEN WERDEN

30 Jahre
Karneval der
Kulturen

Eine Gruppen-
ausstellung mit
14 künstlerischen
Positionen
Studio 1
Kunstquartier
Bethanien
13.—26. Mai 2026

13.—26.05.2026

30 Jahre

Karneval der Kulturen

**Eine Gruppenausstellung
mit 14 künstlerischen Positionen**

17.05.2026

Come As You Are:

Ein Tag offener Praktiken

Studio 1

Kunstquartier Bethanien

Mariannenplatz 2

10997 Berlin

Mo—Fr, 14—20 Uhr

Sa—So, 12—20 Uhr

18.05.2026 Ruhetag

VOM SEHEN UND GESEHEN WERDEN

30 Jahre
Karneval der
Kulturen

Programm

Sonntag, 17.05.2026 , 12—20 Uhr

Eintritt jederzeit möglich

Come As You Are: Ein Tag offener Praktiken

Am Sonntag nach der Eröffnung verwandelt sich der Ausstellungsraum zu einem Ort der Begegnung, des Gesprächs und der kollektiven Praxis, offen für alle ohne feste Anmeldung. Kommt um eins, um zwei, um halb vier; kommt jederzeit zwischendrin.

Um **13 Uhr** eröffnet der Künstler **Edmundo Torres** mit einem Workshop zu Kostüm- und Kopfbedeckungen – inspiriert von den Figuren, die er erschaffen und verkörpert hat. Mit recycelten Materialien arbeitend, offen für alle Altersgruppen und im rotierenden Verfahren über zwei Stunden hinweg, begrüßt der Workshop jeweils bis zu zehn Teilnehmer_innen, bis die Materialien ausgeschöpft sind. Auf Spanisch, bei Bedarf mit Übersetzung ins Deutsche und/oder Englische.

Um **15 Uhr** führt die Ausstellungskuratorin **Juana Awad** dialogisch durch die Ausstellung, bewegt sich von Werk zu Werk und geht mit den jeweils anwesenden Künstler_innen ins Gespräch. Die Führung verfolgt die Fragen, die die vierzehn Positionen verbinden und öffnet Raum für die Fragen der Besucher_innen.

Um **17 Uhr** wechselt der Raum erneut die Perspektive. Ein offenes Forum bringt frühe Denker_innen und Macher_innen des Karneval der Kulturen, Freund_innen der Ausstellung und alle Anwesenden zusammen, um gemeinsam über Blickregime und Erwartungen nachzudenken: darüber, was der Karneval sein sollte, was er wurde und was er noch immer offen hält.

Am Gespräch nehmen unter anderem teil: **Marta Galvis de Janzer** und **Wolfgang Janzer**, Vordenker_innen und Verfasser_innen des ersten Konzepts für den Berliner Karneval der Kulturen, als dieser noch »NewKölln Carnival« hieß; **Juana Awad**, Co-Leitung des Karneval der Kulturen 2013–2014; **Aissatou Binger** und **Anna-Maria Seifert**, Leitung Karneval der Kulturen.

- 2** Come As You Are:
Ein Tag offener Praktiken
- 5** Ein Blick von irgendwo:
Kuratorische Einführung
- 14** Bimal Fabbri
- 16** Coco Fusco,
Guillermo Gómez-Peña,
Paula Heredia
- 18** Mohamad Halbouni
- 20** Ikuku Berlin e.V. —
The Hidden Passport
- 24** Daniela Incoronato
- 26** Melissa Kurt
- 30** Joaquín La Habana
- 34** Fred Plassmann,
Erika Martínez
- 36** Bassirou Sarr
- 38** Su-Ran Sichling
- 42** Murah Soares
- 44** Edmundo Torres
- 46** Nancy Torres
- 50** Luisa Ungar
- 53** Impressum

Silvia Rivera Cusicanqui

**We must
deepen and
radicalize
difference:
in, with, and
against the
subaltern.**

EIN BLICK VON IRGENDWO:

Kuratorische Einführung

Der Karneval der Kulturen ist seit 1996 eine der sichtbarsten Manifestationen einer (post)migrantischen Öffentlichkeit in Berlin. Und dennoch bleibt er ein zutiefst widersprüchliches Ereignis: eine öffentliche Bühne der Selbstermächtigung und zugleich ein Spiegel, in dem die Stadt ihre Begehren nach dem Anderen projiziert. Die Ausstellung nimmt diesen Widerspruch als Ausgangspunkt, als eine Spannung, die bewohnt und befragt werden muss. Wie funktioniert der Karneval der Kulturen gleichzeitig als Raum kollektiver Befreiung und als Mechanismus zur Reproduktion exotisierender Begehren? Und was sagt uns diese doppelte Logik über die Grenzen von Sichtbarkeit als politische Strategie?

Das Konzept des Blickregimes benennt die Ordnung dessen, wer wen sieht, unter welchen Bedingungen und wessen Blick zählt. In *Black Skin, White Masks* analysiert Frantz Fanon den Moment des Gesehenwerdens als eine Form von Gewalt: Das Subjekt wird in seiner Differenz fixiert, bevor es sprechen kann. In *Orientalism* zeigte Edward Said, wie diese Struktur systematisch in der Wissensproduktion wirkt: Das Bild des Anderen wird nicht vom Anderen selbst erzeugt, sondern durch die Projektion derer, die das Monopol auf

¹Die Geschichte der Entstehung des Karneval der Kulturen wird je nach Gesprächspartner_in unterschiedlich erzählt. Das karibische, brasilianische und lateinamerikanische Gründungssethos taucht jedoch in den verschiedenen Berichten auf. Am deutlichsten zeigt sich dies im initialen konzeptuellen Rahmen, den Marta Galvis und Wolfgang Janzer entwickelten und 1992 nach ihrer Recherche zum Notting Hill Carnival an Barbara John, die erste Ausländerbeauftragte Berlins, herantrugen. Nach neun Monaten wurden sie an die neu gegründete Werkstatt der Kulturen verwiesen, die vom Büro der Ausländerbeauftragten eingerichtet worden war, um migrantischen und migrantisierten Gruppen in Berlin einen kulturellen Ort in der Stadt zu geben. Vgl. Andreas Freudenberg im Interview mit Juana Awad, 30.08.23; Marta Galvis im Interview mit Juana Awad, 09.11.25; sowie Barbara John im Interview mit Juana Awad, 20.10.25. Diese Interviews wurden im Rahmen von Awads Forschung zu diasporischen kuratorischen Praktiken und der Werkstatt der Kulturen in Berlin geführt und sind zur Veröffentlichung vorgesehen.

Bedeutung innehaben. Zulma Palermo analysiert in *Arte y estética en la encrucijada descolonial* diese Phänomene innerhalb eines dekolonialen Ästhetikrahmens und reflektiert, wie Differenz als Inferiorität kodiert wird und Distanz (physisch wie zeitlich) als Maß der Rückständigkeit gilt, die dem Anderen die Zeitgenossenschaft verweigert. Was als Kunst und was als Folklore zählt, was als zeitgenössisch und was als traditionell gilt: Das sind Kategorien, die innerhalb eines spezifischen eurozentrischen Paradigmas gesetzt werden und die Rezeption des Karneval der Kulturen prägen, wobei kollidierende Deutungsrahmen entstehen. Das Ereignis ist kein bloßer Festivalraum, sondern ein Feld, in dem widerstrebende Logiken gleichzeitig operieren. Einerseits eröffnet es Raum für kollektive Selbstinszenierung in einer Karnevalstradition,¹ in der die Welt auf den Kopf gestellt und Übertreibung zum Leitprinzip wird. Andererseits werden Befreiungspraktiken und künstlerische Aufführungen durch einen normativen Mainstream gelesen, der sie in Bilder eindimensionaler Kulturen, die sich präsentieren, verwandelt und eine Idee von Authentizität inszeniert, die nichts anderes spiegelt als das, was als fern, anders und vielleicht begehrenswert gilt.

Wer schaut? Von wo aus? Mit welchem Begehren? Und welche Strategien entwickeln diejenigen, die angeschaut werden, um innerhalb dieses Blickes zu existieren, ihn zu untergraben, zu ironisieren oder schlicht zu verweigern? Als Prolog dieser Ausstellung steht die Videoarbeit *The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey* (1993) von **Coco Fusco, Guillermo Gómez-Peña** und **Paula Heredia**. Darin performen Fusco und Gómez-Peña als Indigene einer fiktiven Nation, im Käfig ausgestellt, und dokumentieren die Reaktionen eines New York-Publikums, das ihnen offenbar aufrichtig Glauben schenkt. Die Arbeit macht die Beharrlichkeit der kolonialen und exotistischen Logik des Blickes sichtbar: das Begehren, das Andere zu beobachten, zu besitzen und zu klassifizieren, nicht als Geschichte, sondern als lang andauernde Gegenwart.

— *Das erste Mal, dass das Blickregime für mich nicht nur ein theoretisches Konzept, sondern eine körperliche Erfahrung war, war nicht in Berlin. Es war in Toronto, in den späten 1990er Jahren, als ich die Aufgabe übernahm, ein Film und -Video Festival aufzubauen, das diasporische Positionen präsentierte. Das Festival wandte sich an eine Community, die im visuellen Imaginarium der Stadt, in der wir lebten, nicht existierte oder nur als Klischee: als agglomerierte Latinx²-Figur, eindimensional. Was mich antrieb, war die Notwendigkeit, in jenem Imaginarium zu existieren, in vielschichtigen, widersprüchlichen Formen, als Subjekte unserer eigenen Repräsentation. Als ich Anfang der 2000er Jahre nach Berlin kam, erkannte ich die Logik wieder, eingebettet in eine andere institutionelle Architektur. 2013 wurde ich Co-Direktorin des Karneval der Kulturen, unter dem Dach der Werkstatt der Kulturen, die damals von Philippa Ebéné geleitet wurde. Gemeinsam mit Vassiliki Gortsas, auch Co-Direktorin, arbeiteten wir daran, den Karneval konzeptuell neu zu denken. Wir haben das feierliche Ethos des Karnevals nicht aufgegeben, sondern versucht, den Karneval der Kulturen zu vertiefen, in die Zukunft zu tragen und zugleich seinen politischen Ursprung zu beleben. Weg von bloßer Weltoffenheit und »Bunt-Sein«, weg von getrennten, sogenannten Kulturen, die sich lediglich zu präsentieren scheinen, und hin zu spezifischen Praktiken, die sich den öffentlichen Raum aneignen, um in Deutschland selbstbestimmt und multidimensional existieren zu können; wir wollten die Freude nicht verwalten, sondern die darin eingeschriebenen Widersprüche benennen, um als migrantische und migrantisierte Personen kulturpolitisch wirksam zu werden. Ich übernahm die Aufgabe, wegzukommen von der Idee, dass sich getrennte, externe Kulturen einem unbestimmten Mainstream präsentieren, um unsere Positionierung als migrantische und postmigrantische Subjekte zu zentrieren, für die Hybridität eine Selbstverständlichkeit und das Transkulturelle alltäglich war. Zum ersten Mal wurde das Programmheft in der ersten Person geschrieben. —*

² »Latinx«
(Plural: »Latinxs«)
ist ein geschlechtsneutrales Wort.

Diese Ausstellung ist weder eine kulturhistorische Dokumentation des Karneval der Kulturen noch eine Retrospektive seiner Teilnehmenden.

Die Ausstellung präsentiert 14 künstlerische Positionen in einem intergenerationalen Dialog, die Blickregime im Kontext multidimensionaler diasporischer Identitäten sowie die Komplikationen mehrfacher Zugehörigkeiten innerhalb kolonialer Erbschaften erkunden. Diese Künstler_innen und Kollektive wurden als individuelle Positionen eingeladen, nicht als Repräsentant_innen größerer Gruppen. Es wäre unmöglich, die Tausenden von Gruppen zu repräsentieren, die im Laufe der Jahre am Karneval der Kulturen teilgenommen haben, oder all jenen unbenannten Personen gerecht zu werden, die das Ereignis zu dem gemacht haben, was es heute ist. Diese 14 Positionen wurden eingeladen, weil sie, bei aller Verschiedenheit ihrer künstlerischen Sprachen und Formate, Praktiken teilen, die unsere Blickregime verunsichern. Gerade durch ihre Konstellation verhandelt die Ausstellung die Schnittstellen zwischen dem Konzeptuellen und dem Extravaganen, dem Intimen und dem Spektakulären, dem Populären und dem sogenannten Museumswürdigen. Diese Ausstellung ist keine Übersicht, sondern das Stellen einer Frage gegenüber einfachen Annahmen und ein Raum, um das Erbe lokaler Künstler_innen und Performer zu ehren, die ihre Arbeit, manchmal innerhalb, manchmal außerhalb des Karneval der Kulturen seit mehr als 30 Jahren ausführen.

Das Kunstquartier Bethanien war während des allerersten Karneval-Umzugs durch Neukölln und Kreuzberg 1996 der Endpunkt der Route. Hier treffen diese Praktiken nun erneut aufeinander, um durch bewusste räumliche Gegenüberstellungen in Dialog zu treten, die nicht durch Erklärung, sondern durch Sichtlinien lesbar gemacht werden. Die räumliche Grammatik konfrontiert die Besucher_innen zunächst mit ihrer eigenen Position als Betrachtende, während die meisten Werke noch verborgen bleiben. Eine Spiegelinstallation von **Van Bo Le-Mentzel** (der vor mehr

als 30 Jahren das erste Zusammentreffen der Gruppen für den Auftaktumzug moderierte) gemeinsam mit einer Fotografie von **Daniela Incoronato** (langjährige Fotodokumentaristin der Werkstatt der Kulturen und des Karneval der Kulturen) lädt die Besucher_innen ein, das Bild zu finden, das sie selbst projizieren. Hier sind zudem Audiointerviews zu hören, die Stimmen und kritische Perspektiven von Akteur_innen des Karnevals versammeln und eine weitere Schicht des kollektiven Gedächtnisses in den Eingangsbereich einschreiben. Erst nach dem Durchschreiten dieses ersten Bereichs der Selbstprojektion – mit seiner momentanen Irritation – öffnet sich der Raum und gibt den Blick auf die meisten Werke frei.

Im Zentrum des Raumes steht ein Zeichen für den Akt des künstlerischen Arbeitens selbst: ein Werk Tisch mit einer Assemblage aus Werkzeugen und Materialien des Theater-machers, Maskenbauers und Performers **Edmundo Torres**, dessen professionelle künstlerische Arbeit der Werkstatt der Kulturen vorausgeht und der zu den ersten Künstlern gehörte, die Workshops anboten, als die Institution als Werkstatt Raum konzipiert wurde. Dies ist eine Aussage darüber, was ein Kunstwerk bedeutet: nicht nur das Produkt, das in einem institutionellen Rahmen erscheint, sondern die kontinuierliche, oft unsichtbare Praxis, aus der es hervorgeht. In seinen Performances wird die Verkleidung zum zentralen Prozess der Offenbarung, was die bildende Künstlerin **Melissa Kurt** ebenfalls durch die Dekonstruktion von Kostümen untersucht: die Gleichzeitigkeit von Verhüllung und Inszenierung.

Die Assemblage als Form begegnet uns erneut in den Installationen des Tänzers, Choreografen und Babalorixá **Murah Soares**, dessen *Altäre der Orixás* ihre erste öffentliche Präsentation in der Werkstatt der Kulturen hatten und zuletzt im Haus der Kulturen der Welt zu sehen waren. Babá Murah gehörte zu den ersten eingeladenen Künstlern, als der Berliner Karneval der Kulturen noch als Februarveranstaltung

gedacht war, eine unmögliche Vorstellung, wie er erläutert, da Trommeln bei Minustemperaturen nicht im Freien gespielt werden können.³ Die Bühnenbildnerin und Bildhauerin **Nancy Torres** (nicht verwandt mit Edmundo Torres) verwendet ebenfalls Assemblage, um koloniale Prozesse und Identitätsbildung – insbesondere durch die Erkundung von Materialien im Raum – zu untersuchen und öffnet dabei eine Suche nach Spiritualität, die in einer imaginären Vergangenheit verwurzelt ist. Die Bildhauerin **Su-Ran Sichling** reflektiert durch ihre Untersuchung von Materialien und Materialität über Prozesse sozialer Sedimentierung, die Ausschlussmechanismen erzeugen.

Der bildende Künstler **Bassirou Sarr**, der seit Jahren die Designs für eine der musikalischen Bühnen beim Straßenfest des Karneval der Kulturen gestaltet, präsentiert Werke, in denen die Grenzen zwischen dem Spirituellen, dem Menschlichen und dem Natürlichen verschwimmen und somit Blickregime weiter relativiert werden. Der Tänzer und Choreograf **Joaquín La Habana** – der vor 40 Jahren die Cubanische Rhapsodie, ein Festival mit lyrischer Salon- und Afro-Kubanischer Musik, in diesen selben Ausstellungsraum brachte – präsentiert Performance-Kostüme, die die Queere und Trans-Szenen innerhalb der Geschichte des Karneval der Kulturen und das migrantische Subjekt innerhalb der ikonischen Berliner Queer-Bewegung der 1980er und 1990er Jahre ins Zentrum rücken. Die bildende Künstlerin und Performerin **Luisa Ungar** kontrapunktiert diese Sprache durch einen Minimalismus, der das Begehren, den/die Andere/n zu beobachten, zu besitzen und an seinem/ihrer Ort zu halten, problematisiert und die Grenzen und Durchlässigkeiten zwischen Spektakel und zeitgenössischer Kunstpräsentation befragt.

Das Kollektiv **Ikuku Berlin** organisierte 2008 das Projekt *The Hidden Passport*, um eine *Ijele-Masquerade* in Berlin zu präsentieren. Das *Ijele* wurde in einer lokalen Zeremonie mit dem Ethnologischen Museum Berlin verheiratet und lagert nun in Dahlem. Mit dieser Inszenierung wird die Ausstellung zu einem Raum diasporischer Verbindungen, der Vorstellungen von physischer und zeitlicher Distanz verkompliziert und auf der Gegenwärtigkeit einer jahrhundertalten Praxis besteht.

Am Ende des Raumes, auf der kreisförmigen Bühne, die einst als Altar der Kapelle diente, finden die Besucher_innen einen Begegnungsort, einen Raum zum Sitzen, zum Gesprächsführen und vielleicht zum Sich-selbst-Betrachten in Dokumentationsaufnahmen der Karnevalsumzüge aus den vergangenen Jahren. Gegenüber zentriert eine neue Videoarbeit die Akteur_innen im und des Karneval der Kulturen: Der Architekt und Videokünstler **Fred Plassmann** (der den Umzug und die Straßenfestivals seit den frühen 2000er Jahren dokumentiert) und die Philosophin **Erika Martínez** schufen eine Installation, in der verschiedene Karneval der Kulturen-Akteur_innen über Zeitlinien hinweg miteinander interagieren und den intergenerationalen Dialog reflektieren, den das Ereignis über die Jahre generiert hat. Ebenfalls aus dem Bereich der Medienkünste problematisiert **Mohamad Halbouni** fortbestehende rassistische Strukturen, exotisierende Blicke und unerfüllte Versprechen des Zugangs zu einem neuen Land. Während der Fotograf **Bimal Fabbri**, als adoptierte Person, nach Überresten verlorener Geschichten und Erinnerungen an vergangene Realitäten sucht, die nur durch die Imagination gefüllt werden können. Im Aufspüren von Spuren, um die Lücken zu schließen und eine Ursprungsgeschichte zu erfüllen, wird das, was ein Residuum des Ursprungs sein könnte, unscharf.

³Vgl. Murah Soares und Martin Titzck im Interview mit Juana Awad, 14.06.23

— Für das zwanzigste Jubiläum des Karneval der Kulturen hatte ich ein Konzept entwickelt: ein interdisziplinäres Symposium unter dem Titel »In, Out and In-between. Kulturpolitik, Stadtpolitik, Identitätspolitik«, begleitet von Performances und einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte des Karneval der Kulturen als Kampf um das Recht auf Deutungshoheit. Redner_innen hatten zugesagt. Dann eskalierte der politische Konflikt mit dem Berliner Senat über die Finanzierung eines Sicherheitskonzepts und gipfelte 2015 in der Herausnahme der Intervention aus der Werkstatt der

Kulturen. Dieser Bruch in der Geschichte des Karneval der Kulturen ist heute, nach elf Jahren, noch nicht bearbeitet worden und bleibt zutiefst fraglich. Ich verließ die Organisation, bevor dieses Jubiläum stattfand. Das Konzept wanderte ins Archiv. Jahre später fanden Aissatou Binger und Geraldine Hepp das Konzept irgendwo in alten digitalen Dateien. Damals co-leiteten die beiden den Karneval der Kulturen für den Veranstalter Piranha Arts und suchten nach Wegen der Neukonzipierung. Sie riefen mich an. Ob ich Interesse hätte, eine Ausstellung zum dreißigsten Jubiläum zu kuratieren? —

Im Jahr 2026 begeht der Karneval der Kulturen sein 30-jähriges Jubiläum. Dies ist eine Gelegenheit, Migration und Community in, durch und mit den Künsten zu feiern und zugleich über die Schwierigkeiten von Blickregimen innerhalb der Konstruktion eines zukünftigen (post)migrantischen Erbes nachzudenken. In Zeiten wachsenden Autoritarismus und aus der Perspektive einer Intervention, deren Daseinszweck die Feier der Differenz ist, scheint es unabdingbar, diesen Moment zu nutzen, um die kontinuierliche Arbeit des Existierens und Handelns multidimensionaler Diasporas zu ehren und zugleich zu fragen, ob Sichtbarkeit als politische Strategie ihren Zweck erfüllt hat oder nicht.

Juana Awad, Berlin, 2026

Fanon, Frantz.
Black Skin, White Masks.
Übersetzt von Charles Lam
Markmann. London: Pluto
Press, 1986.

Mandy, Marie (Regie).
**Filmer le désir: Voyage
à travers le cinéma des
femmes.** Frankreich/
Belgien, 2000.

Palermo, Zulma.
**Arte y estética en la
encrucijada descolonial.**
Buenos Aires: Ediciones
del Signo, 2009.

Rivera Cusicanqui, Silvia.
»Contra el colonialismo
interno.« **Revista Anfibia,**
14. August 2015,
revistaanfibia.com/ensayo/
contra-el-colonialismo-inter-
no/ (Zugriff: 30.11.2024).

Said, Edward W.
Orientalism. New York:
Vintage Books, 1979.

Franz Fanon

**O my body,
make of me
always a
man who
questions!**

BIMAL FABBRI

Bimal Fabbri (*1993) wurde im Alter von sieben Jahren im Waisenhaus Bal Mandir in Kathmandu untergebracht und ein Jahr später von einer italienischen Familie in Mailand adoptiert. Mehr als zwei Jahrzehnte nach seiner Abreise aus Nepal fand er 2022 seinen Geburtsort und einen Teil seiner biologischen Familie wieder. Diese Begegnung prägte seine künstlerische Praxis, die sich über Fotografie, Video, Skulptur, Zeichnung und Lyrik erstreckt und transnationale Adoption, Vertreibung und das, was er den »Waisenort« nennt, erforscht: das Identitätsterritorium, das sich in der Lücke zwischen einem nicht mehr zugänglichen Ursprung und einer nie vollständig gewährten Zugehörigkeit bildet. Er studierte Malerei an der Accademia di Belle Arti di Milano und an der Universität der Künste Berlin sowie Fotografie an der Ostkreuzschule für Fotografie und Bildhauerei an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Sein Projekt *Kaliama* wurde 2024 im Haus am Kleistpark, Berlin, ausgestellt und als Finalist für den LUMA Rencontres Dummy Book Award bei Les Rencontres d'Arles ausgewählt.

Als transnational Adoptierter sucht Fabbri nach Überresten verlorener Geschichten, die nur durch Vorstellungskraft aufgefüllt werden können. Bei der Suche nach Spuren, um die Lücken einer Herkunftsgeschichte zu schließen, wird das, was ein Residuum des Ursprungs sein könnte, bewusst unscharf gestellt, was eine imaginierte Authentizität relativiert und auf das Gewicht von Raum und Kontext verweist. In *On Waterscars* (2024), einer fotografischen Arbeit, die hier erstmals gezeigt wird und während der Überschwemmung des Bagmati-Flusses entstand, arbeitet Fabbri mit absichtlicher Unschärfe, um Bilder poetischer Unbestimmtheit zu erzeugen, anstatt eine klare dokumentarische Lesbarkeit darzustellen. Was die Szene auf den ersten Blick dominiert, sind kleine, hochreflektierende Objekte, die an den Orten gesammelt wurden, an denen sie fotografiert wurden: Stoffreste, die am Flussufer gefunden wurden, und weggeworfene Bonbonpapiere, die glitzern, Licht brechen und einfangen. Sie verstellen den Blick, blenden und simulieren Wert. Hinter diesen visuell dominanten Oberflächen treten jedoch Szenarien hervor, die ökologische Degradierung, im Erwachsenenalter wiederentdeckte Kindheitsorte und die Reibung zwischen imaginierte Erinnerung und tatsächlicher Gegenwart erzählen. Die Reflexionen, die das Sehen stören, sind keine

bloß formalen Mittel: Sie werden zur Metapher für eine Zugehörigkeit, die unterbrochen wurde und kontinuierlich neu verhandelt wird. *Threshold* (2025), entstanden aus einer Performance und realisiert als Installation rund um eine Sayapatri-Blumenhalskette und Pigmente, die ihm seine nepalesische Familie nach mehr als 20 Jahren schenkte, untersucht die Schwelle als einen Raum des Übergangs zwischen Umgebungen, Kulturen und Identitäten. In diesem Kontext wird die Schwelle zur Metapher für biografische Passagen und reflektiert Erfahrungen von Entwurzelung, Adoption und die tiefgehende Bedeutung familiärer Versöhnung. *Cremation* (2025) präsentiert sechs Fotografien aus dem Familienarchiv, die einige Jahre vor der Adoption aufgenommen wurden, und dokumentiert das Antyesti-Ritual, die traditionelle hinduistische Feuerbestattung. Die Bilder zeigen zarte Gesten und zeremonielle Momente und entfalten eine intime visuelle Sprache des Abschieds. Die Arbeit offenbart die emotionale und spirituelle Tiefe des Rituals und macht zugleich die Spannung zwischen der geerbten Familiengeschichte und der durch Adoption geprägten Abwesenheit sichtbar. Dabei reflektiert sie eine lang anhaltende Distanz, die dem Künstler die Möglichkeit genommen hat, sich von mehreren Familienmitgliedern zu verabschieden.

Bimal Fabbri
Aus *On Waterscars*
2024



/ **COCO
FUSCO**

/ **GUILLERMO
GÓMEZ-PEÑA**

/ **PAULA
HEREDIA**

The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey (1993, Video, 30 Min.) steht am Eingang dieser Ausstellung nicht als historisches Dokument, sondern als strukturelle These. Die Arbeit dokumentiert eine Wanderperformance, in der Fusco und Gómez-Peña sich selbst als käfigartig ausgestellte indigene Menschen von einer fiktiven Insel inszenierten, der unentdeckten Amerindian-Nation Guatinaui, und die Reaktionen des Publikums an mehreren Veranstaltungsorten filmten. Viele glaubten ihnen. Das in das Video eingewobene Archivmaterial ethnografischer Zurschaustellungen aus der Kolonialzeit

macht die Kontinuität explizit: Das Begehren, den/die Andere/n zu beobachten, zu klassifizieren und zu besitzen, ist kein Phänomen der Vergangenheit, sondern eine beständige Struktur der Gegenwart, die durch Faszination, Unterhaltung und die komfortable Distanz des Ausstellungsrahmens selbst operiert.

Deshalb steht diese Arbeit am Anfang. Bevor die Besucher_innen den anderen Positionen im Raum begegnen, benennt *The Couple in the Cage* den Mechanismus direkt: die kolonial-exotisierende Logik des Blicks, die Projektion von Begehren auf Körper, die zum Angeschautwerden bereitgestellt werden, die Asymmetrie zwischen denen, die sehen, und denen, die gesehen werden. Die Ausstellung, die folgt, löst diese Asymmetrie nicht auf. Sie inszeniert sie, verkompliziert sie und fragt über vierzehn künstlerische Positionen und dreißig Jahre Karneval der Kulturen hinweg, welche Strategien diejenigen entwickelt haben, die angeschaut werden, um zurückzublicken. Genau diese Strategien, geboren aus Jahrzehnten des Navigierens, Verweigerns, Unterlaufens und Neugestaltens der Bedingungen von Sichtbarkeit, sind es, die wir in den hier versammelten Praktiken erleben dürfen.

Coco Fusco ist eine interdisziplinäre Künstlerin, Autorin und Professorin an der Cooper Union School of Art in New York. Ihre Performances und Videos wurden unter anderem auf der Venedig Biennale, drei Whitney Biennials, der Sharjah Biennale, Frieze Special Projects und Basel Unlimited präsentiert. Ihre Werke befinden sich in den ständigen Sammlungen des Museum of Modern Art, des Walker Art Center, des Whitney Museum, des Centre Pompidou und des Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Sie erhielt ein Guggenheim-Stipendium, ein Fulbright-Stipendium, ein US Artists Fellowship sowie zahlreiche weitere Auszeichnungen. Eine Retrospektive unter dem Titel *Tomorrow I Will Become an Island* wurde 2023 im KW Institute of Contemporary Art in Berlin eröffnet.

Guillermo Gómez-Peña ist ein interdisziplinärer Künstler, Autor und Gründungsmitglied des Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo. Seine Performance- und Installationsarbeiten wurden umfangreich in Nordamerika, Europa und darüber hinaus gezeigt; 1991 erhielt er ein MacArthur Fellowship.

Paula Heredia ist Regisseurin und Cutterin mit Sitz in New York, sie wurde mit einem Emmy Award für die HBO-Dokumentation *In Memoriam, NYC 9/11/01* und einem ACE Eddie Awards für die Dokumentation *Unzipped* ausgezeichnet.

Mit herzlichem Dank an VTape.org

MOHAMAD HALBOUNI

Wer definiert ein Bild, und für wen wird der/die Andere (un)sichtbar gemacht? Halbounis Praxis kehrt beharrlich zu dieser Frage zurück und untersucht die Mechanismen, durch die westliche Institutionen und öffentliche Räume Offenheit performieren, während ihre zugrunde liegenden Strukturen intakt bleiben.

In Anlehnung an Adrian Brunels Film *Crossing The Great Sargada* (1924) verwebt Halbounis Video *Crossing the Great Tube* (2020, Video, 4 Min. Loop) gefundenes Filmmaterial von Reise-Vloggern in Syrien mit Bildern aus Blockbustern. Während die Abenteuerer sich in den Mittelpunkt des Bildes stellen und den Hintergrund nach ihrer eigenen Erfahrung kommentieren und vermitteln, verstärkt das Blockbuster-Material ihre Perspektive. Die Arbeit ist ein essayistisches Beispiel für Saids These, dass das Bild des/der Anderen durch die Projektion derjenigen erzeugt wird, die das Bedeutungsmonopol innehaben. *Open Doors* (2022, Installation, Glas, Holz, Metall) schafft die Illusion einer Zugangstür und reflektiert die Diversifizierungsversprechen westlicher Kunstinstitutionen. Trotz des äußeren Anscheins bleiben die Räume grundlegend unzugänglich, auch wenn wir Blicke von uns selbst in ihnen erhaschen können. *Unwrapped* (2026, Digitaldruck) zieht eine Parallele zwischen der Videospiele-Logik des UV-Unwrappings und dem

Mohamad Halbouni (*1993) studierte von 2012 bis 2015 an der Universität der Künste Damaskus und erhielt ein Diplom in Kunst an der Weißensee Kunsthochschule Berlin. Als New-Media-Künstler, der in Berlin lebt und arbeitet, konzentriert sich seine Praxis auf kollektive Arbeit und interaktive Medien und adressiert Rassismus, Stereotypisierung, Machtstrukturen sowie Erfahrungen von Exil und Migration. Er hat im Humboldt Forum, auf der Documenta 15, in der nGbK Berlin, den Sophiensälen, dem Maxim Gorki Theater und der 10. Berlin Biennale ausgestellt, meist in kollektiven Zusammenhängen.



Mohamad Halbouni
Crossing The Great Tube (Videostill)
2020

Blickregime, in dem der Karneval der Kulturen stattfindet. In Videospiele umfasst ein »Skin« alles visuell Veränderbare am Erscheinungsbild einer Figur, von Kleidung bis zu Soundeffekten, während das zugrundeliegende »Skelett«, das Bewegung und Funktion bestimmt, unverändert bleibt. Der Prozess der Skin-Erstellung beinhaltet UV-Unwrapping: das Abflachen eines dreidimensionalen Körpers zu einem zweidimensionalen Blatt, auf das Texturen aufgetragen werden. Halbounis eigenes Gesicht, diesem Prozess unterworfen, zieht eine Parallele zum Karneval der Kulturen als öffentliche Aufführung einer diversen Gesellschaft: Sowohl die Kultur als auch der/die Andere werden abgeflacht, konsumierbar gemacht und zu einer Textur, die nach Belieben aufgetragen und entfernt werden kann.

IKUKU BERLIN E.V.— THE HIDDEN PASSPORT

Maskeraden sind in ganz Westafrika in einer überwältigenden Vielfalt an Formen und Bedeutungen verbreitet. Zu den bedeutendsten der Igbo-Bevölkerung Nigerias gehört die Ijele, eine bis zu fünf Meter hohe Konstruktion, die von der UNESCO als immaterielles Kulturerbe der Menschheit anerkannt wurde. Aus mehreren Schichten bunter Stoffe über einem Gerüst aus Bambus und Rohr gefertigt, in der Mitte durch die Figur einer großen Python geteilt und mit Figürinen gekrönt, die gemeinsam das gesamte Spektrum menschlichen Lebens repräsentieren, gilt die Ijele als die größte aller Maskeraden. Sie erscheint nur zu den bedeutendsten Anlässen, begleitet von ihrem königlichen Perkussions-Ensemble.

Der nigerianisch-deutsche Kulturverein *Ikuku Berlin e.V.* unter der Leitung von John A. Durumba ließ eine Ijele speziell für Berlin erschaffen, gefertigt in der renommierten Werkstatt von Chief Anayo Nwobodo im nigerianischen Bundesstaat Enugu. Was die Gruppe zu diesem Projekt bewegte, war das Konzept des verborgenen



Ikuku Berlin e.V. –
The Hidden
Passport
Fruit of Ijele
Karneval der Kulturen
2008

kulturellen Passes: die wirkliche Identität, die Menschen in sich tragen, und die Migrant_innen insbesondere aufgrund von Vorurteilen und Desinteresse nur selten zeigen können. Unter erheblichen logistischen und finanziellen Herausforderungen gelang es der Gruppe, die



Ijele im Mai 2008 nach Berlin zu bringen. Bei der *Welcome the Ijele! Ceremony* am 2. Mai im YAAM wurde sie von aus ganz Deutschland angereisten Nigerianer_innen und vielen weiteren Gästen empfangen und gefeiert.

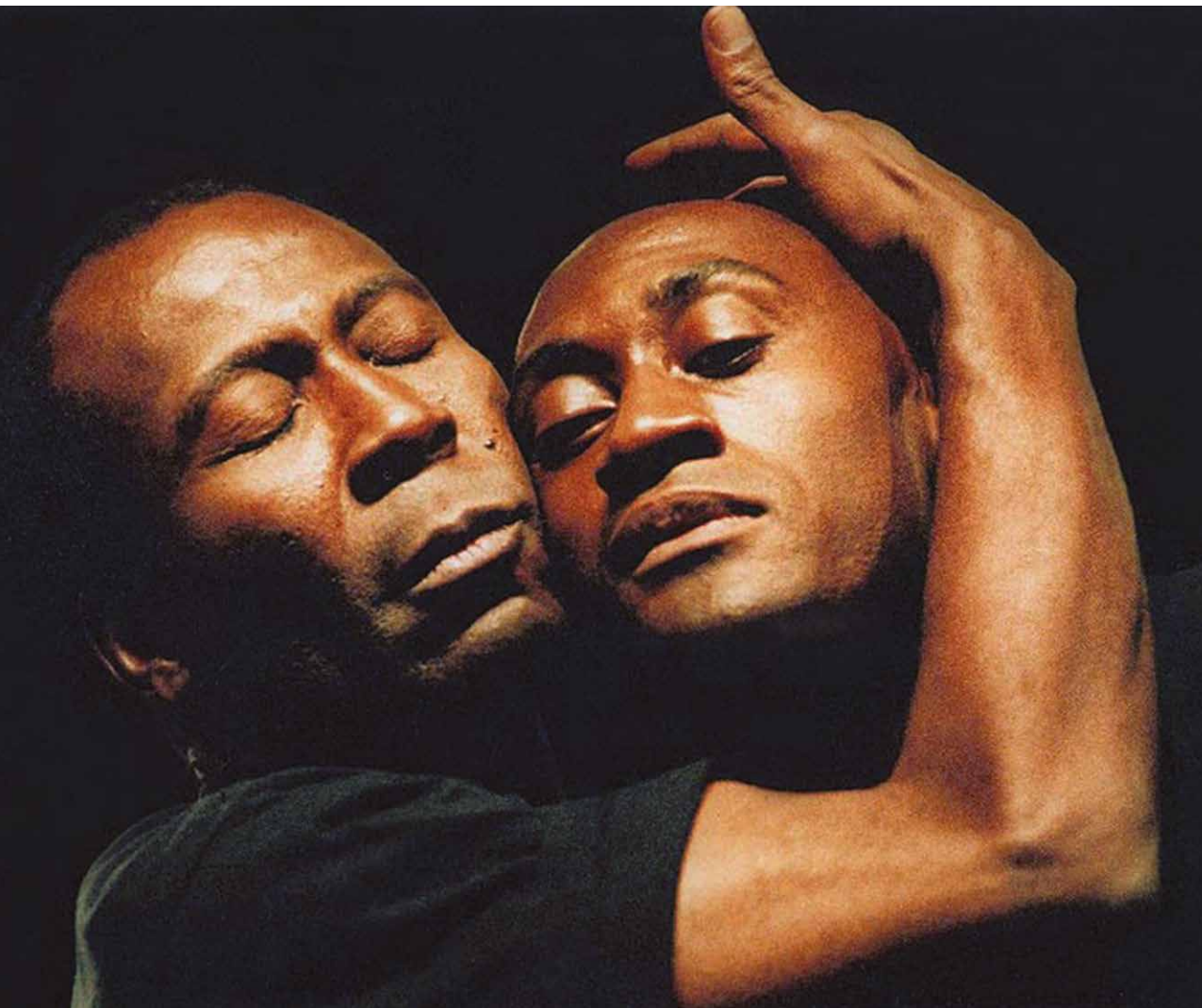
Für den Karneval der Kulturen 2008 schufen Studierende der HBK Braunschweig unter der Leitung von Prof. David Reuter eine szenische Adaption der Ijele, die *Fruit of Ijele*. Beide Maskeraden traten im Rahmen des gemeinsamen Projekts *The Hidden Passport* mit *Inter-Arte* und *Grotest Maru* beim Straßenumzug auf, begleitet von der Ikuku Music Group mit der für Ijele-Zeremonien typischen Perkussionsmusik, Gongs und Pfeifen sowie dem experimentellen Musiker und Instrumentenbauer Axel Achilles.

In einer eigens kreierten Zeremonie wurde die Ijele 2010 mit dem Ethnologischen Museum Berlin »verheiratet« und anschließend in eigens ihr gewidmeten Räumen der Öffentlichkeit präsentiert. Sie fand ein neues Zuhause in Berlin, was dem ausdrücklichen Wunsch von *Ikuku* entsprach.

Nach der Eröffnung des Humboldt Forums wurde sie jedoch aus dem Blickfeld genommen und befindet sich derzeit im Depot. Kürzlich erhielt der Karneval der Kulturen eine Anfrage, die den Wunsch ausdrückte, sie wiederzusehen: Eine Delegation der National Commission for Museums and Monuments in Nigeria plant einen Besuch in Berlin. Aus verschiedenen Gründen wird die Ijele das Depot für diese Ausstellung nicht verlassen können. Stattdessen ist eine audiovisuelle Installation mit ihrem Modell als Zentrum und ein Raum zu sehen, in dem ihre Reise von Enugu nach Berlin, vom Straßenumzug ins Museum, von der öffentlichen Zeremonie ins Depot, in den Blick genommen wird.

DANIELA INCORONATO

Daniela Incoronato
Koffi Kôkô
und Ismael Ivo
Stück: *Die Zofen*
Haus der Kulturen
der Welt
2001



Daniela Incoronato (*1953) lebt und arbeitet in Berlin als freie Fotografin. Im Jahr 1967, unmittelbar nach dem Sechstagekrieg, kam sie im Alter von fünfzehn Jahren aus Israel nach Berlin, ein prägender Moment, dessen Spuren ihre künstlerische Perspektive bis heute formen. Ihre Arbeit ist von einem tiefen Engagement mit Tanz- und Musikfotografie getragen, durch das sie eine sensible Bildsprache für Bewegung, Rhythmus und Ausdruck entwickelte. Die Auseinandersetzung mit Herkunft, Migration und kultureller Identität spiegelt sich in ihrer Arbeit wider. Tanz und Musik wurden für sie zu einer Brücke, auch im inneren Dialog mit ihrer eigenen Geschichte. Arabische Klänge in

Berlin zu hören und zu fotografieren bedeutete für sie, Nähe zu schaffen und neue Perspektiven auf vermeintliche Gegensätze zu eröffnen; einen Weg, um in der Ferne Frieden mit den Nachbarländern ihrer Herkunft Israel zu finden. Seit 2000 begleitete sie kontinuierlich die Projekte der Werkstatt der Kulturen und dokumentierte den Karneval der Kulturen jährlich. Weitere Kooperationen umfassen die Global Music Academy, das BIGSAS Festival afrikanischer und afrikanisch-diasporischer Literaturen, Berlin Postkolonial sowie die Namibianische Botschaft im Zusammenhang mit der Rückgabe menschlicher Gebeine aus der Kolonialzeit an Namibia durch die Charité/ Universitätsmedizin Berlin.

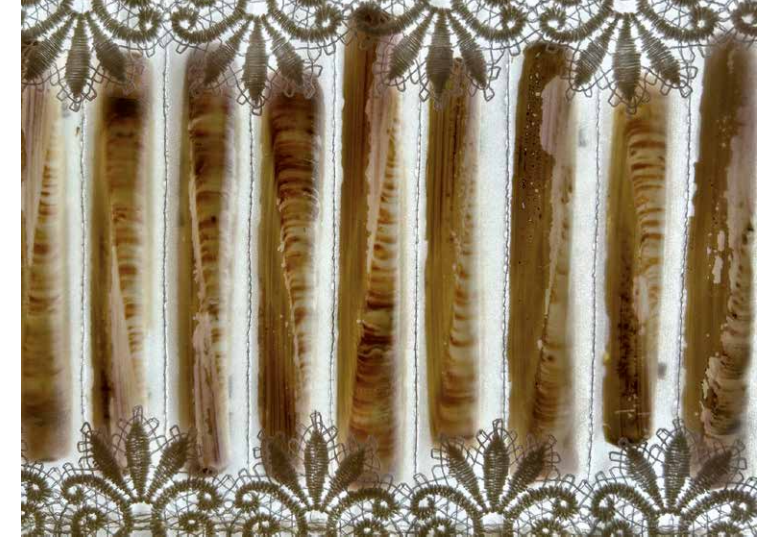
Der Zugang zu dieser Ausstellung hat eine besondere räumliche Logik: Bevor die meisten Werke sichtbar sind, begegnen die Besucher_innen sich selbst. Eine Spiegelinstallation lädt sie ein, ihr eigenes Bild zu sehen, während Incoronatos großformatige Fotografie sie in den Raum der Stadt Berlin eintauchen lässt: gezeigt werden nicht die Gesichter des Karnevals, nicht die Performer_innen, die Incoronato seit mehr als zwei Jahrzehnten begleitet hat, sondern ihr Blick auf die Stadt, die den Raum für ihre langjährige Dokumentationspraxis bietet.

Berlin als Kulisse, Berlin als Kontext, Berlin als die Stadt, die ihre Begierden auf Menschen projiziert und wohin Menschen kommen, um ihre Begierden zu leben. Die Fotografie illustriert nicht das Argument der Ausstellung, sondern setzt ihre Szene und lädt die Besucher_innen ein, sich innerhalb der Stadt zu verorten, bevor sie den Raum betreten, in dem die Frage, wer gesehen wird und wer zurückblickt, in vollem Umfang gestellt wird.

MELISSA KURT

Melissa Kurts Praxis bewegt sich zwischen Textilien und Materialassemblagen, um die Gleichzeitigkeit von Verbergung und Inszenierung zu untersuchen; dabei begreift sie Identität als etwas, das unter Zwängen aufgeführt und innerhalb äußerer Parameter ständig neu verhandelt wird. Indem sie sich mit Themen der Entwurzelung und Zugehörigkeit auseinandersetzt, hinterfragt sie, was zurückgehalten werden muss, um innerhalb einer gegebenen Struktur zu existieren, und was es bedeutet, eine kulturelle Identität sichtbar zu machen, die durch eben jenen Blick, der vorgibt, sie zu feiern, arrangiert, eingehegt und dekorativ gemacht wurde.

Habits (2026, Installation, Transparentpapier, Spitzenbesatz, Schwertmuscheln, Haare, Erde, Seidenfaden, Verzierungen) konstruiert eine Reihe transparenter Hüllen, in Fächer unterteilt und als fragmentierter Vorhang aufgehängt. Die schleierartige Oberfläche offenbart und verbirgt gleichzeitig und inszeniert, was gesehen werden kann und was verborgen bleiben muss. Scharfe Schwertmuscheln werden in einem System, das sich trotz seiner Zerbrechlichkeit zusammenhält, weichgemacht und passiviert. Das Kostüm, vom lateinischen *consuetudo*, was Gewohnheit bedeutet, ist nicht nur eine Schicht der Zurschaustellung, sondern eine Grenzbedingung: Identität, arrangiert für einen Rahmen, der nie dafür entworfen wurde, sie vollständig aufzunehmen. Die Arbeit verweist auf umfassendere Erfahrungen



des Navigierens von Sichtbarkeit und Zugehörigkeit, während die Materialien, aus einem persönlichen Archiv entnommen, auf das Körperliche und das Spezifische bestehen.

Untitled II (2026, Installation, Fortsetzung von *Al Atlal*, 2024, handgewebtes Textil) erweitert diese Logik in die Sprache der Postmemory. Wie Palermo argumentiert, wird Differenz als zeitliche Distanz kodiert, die den Anderen die Gleichzeitigkeit verweigert: eine Kultur durch Fragmente, Störungen und geliehenen Schmerz zu erben bedeutet, eine Zeit zu bewohnen, die das offizielle Gedächtnis nicht als Gegenwart anerkennt. *Al Atlal* (2024, Textil) untersuchte Postmemory durch die Metapher einer umgekehrt konstruierten Ruine; *Untitled II* überträgt diesen Rahmen in weiche Strukturen, in denen Schichtung, Erosion und Eindämmung Erinnerung nicht als statische Entität begreifen, sondern als eine, die durch materielle Bedingungen und zeitliche Distanz geformt wird. Das Textil wird zu einem instabilen Archiv: ein Ort, an dem Spuren bewahrt, verändert und teilweise verdeckt werden und das trägt und neu konfiguriert, was nicht vollständig ausgedrückt oder vollständig vergessen werden kann.

oben:
Melissa Kurt
Habits (Detail)
2026

nächste Seite:
Melissa Kurt
Al Atlal (Detail)
2026

In Ruins

Should I write about:
The dead or the newborn stones?
In past perfect or future progressive?
In reverse or in decay?
The forgotten or remembered?
Fenced or bombed?
Restored or relict?
Which mustn't be forgotten and which never to
be spoken of again?

I needed a symbol for your memory –
a place for my projection – an escape
from the middle seat.
I wanted to be an archeologist – a historian –
a seeker – perhaps,
I wanted to be closer to you.

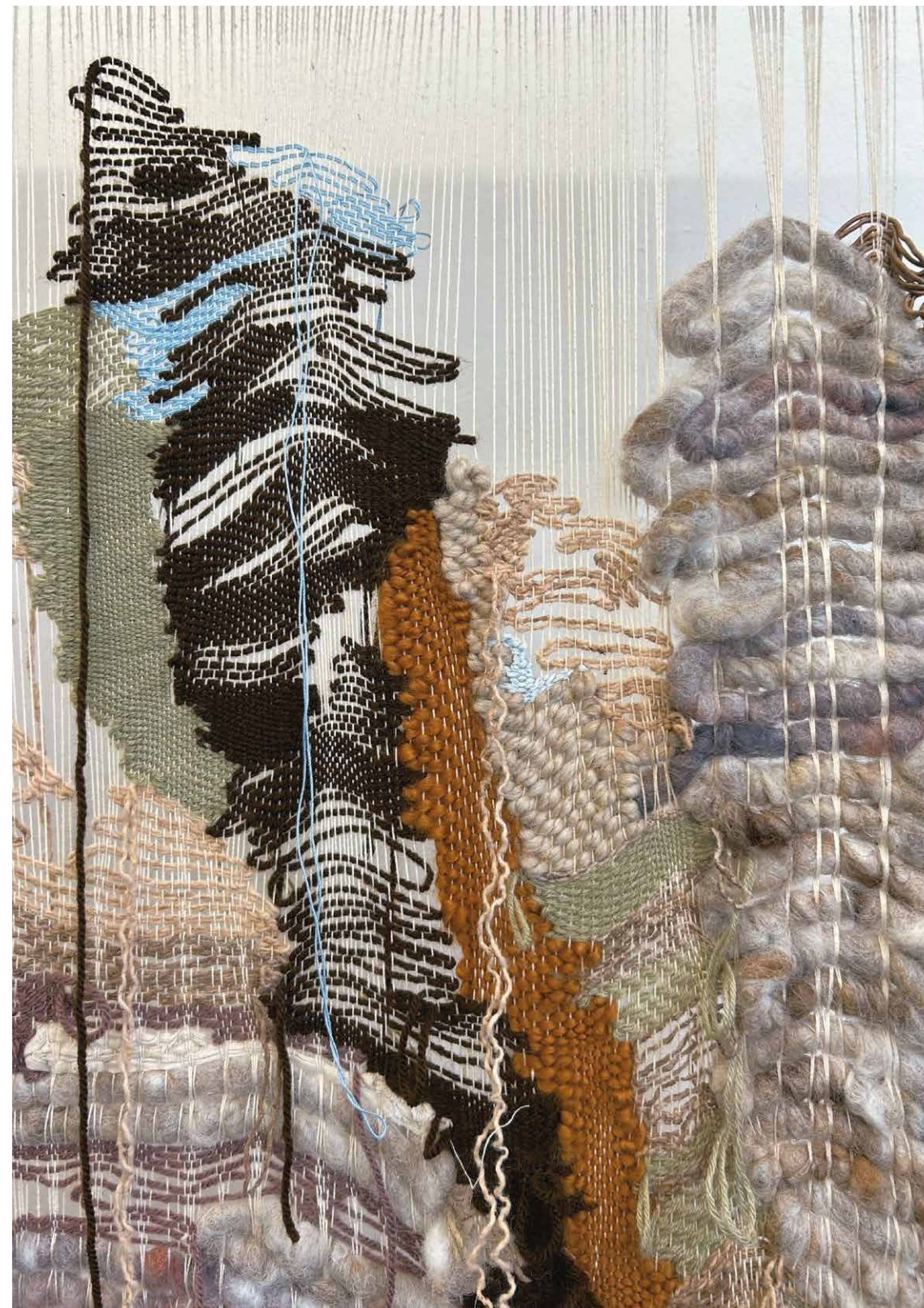
Losing a home, I never owned.
The sorrow: I borrowed.
The joy: I imagined.

To look for wholeness in fragments –
to make solid what has ever been fluid.

To search for:
a sanctuary
a redemption
a salvation

in ruins.

Melissa Kurt



JOAQUÍN LA HABANA

Klaus Fehling
Stück: *Die zwei
Gesichter von
Joaquín La Habana*
Theater am Turm,
Frankfurt am Main
1983



Joaquín La Habana Reyes (*1952) wurde auf Kuba in eine Künstlerfamilie hineingeboren, die tief in der afrokubanischen Performancekultur und der Santería-Tradition verwurzelt ist, in die er später als Priester des Ochún initiiert wurde. Er studierte an der staatlichen Kunstschule San Alejandro in Havanna und später am Musikkonservatorium in Boston, bevor er als Gastchoreograph am experimentellen Cambridge Dance Theatre der Harvard University tätig war. Nach seinem Umzug nach New York im Jahr 1971 spezialisierte er sich auf Multimedia-Performance und studierte bei Pionieren wie Merce Cunningham und Alwin Nikolais; er trat

am Broadway neben Irene Cara auf. 1981 kam er nach Berlin und brachte Cubanische Rhapsodie, ein Festival lyrischer Salon- und afrokubanischer Musik, in den Raum, der heute diese Ausstellung beherbergt. Als Sänger, Tänzer, Choreograph, Entertainer und Santería-Priester nimmt er seit der Eröffnungsausgabe 1996 am Karneval der Kulturen teil und leitet Ensembles mit bis zu sechzig Mitwirkenden. Seit mehr als fünf Jahrzehnten bewegt sich seine Arbeit durch die New Yorker Avantgarde- und Undergroundszene, europäische Varieté- und Revuetheater, Straßenfeste und internationale Musikfestivals.

Joaquín La Habanas Praxis ist von einer Faszination für Transformation geprägt: das Kostüm nicht als Verkleidung, sondern als Enthüllung, Travestie nicht als Abweichung von einer Norm, sondern als deren aufschlussreichste Kritik. Sein Werk schöpft aus dem langen Erbe der kubanischen Karnevalstradition und der sakralen Ikonographie der aus dem Yoruba abgeleiteten Santería und verbindet Glitzer und Glamour mit Provokation, Sinnlichkeit mit spiritueller Strenge, das Archaische mit dem Postmodernen und hält diese Spannungen in bewusster Ambiguität, statt sie in eine singuläre, lesbare Identität aufzulösen.

Die Reihe der hier ausgestellten Kostüme, über Jahrzehnte bei Auftritten auf Berliner und anderen Bühnen getragen, materialisiert diese Ambiguität. Manche bedecken den Körper vollständig und abstrahieren ihn zu einem geschlechts- und merkmalslosen Medium, in dem patriarchale und matriachale Strukturen aufeinandertreffen und ihre Gegensätze sich auflösen; andere verorten seine Präsenz in der queeren Avantgarde Berlins der 1980er Jahre, einschließlich seiner Auftritte im Chez Nous, dem legendären Travestietheater in Charlottenburg, das jahrzehntelang eine der ikonischsten Berliner Bühnen für geschlechtsüberschreitende Performance war. Was bedeutet es, einen Körper zu bewohnen, der sich den ihm von Geschlecht, Kultur und Genre zugewiesenen Grenzen verweigert? All diese Kostüme stellen diese Frage und hinterfragen, wer die Bedingungen des Erscheinens kontrolliert: Im Kontext des Karneval der Kulturen, wo der festliche Blick das zu verflachen droht, was er zu ehren vorgibt, und den/die Andere/n als Bild für jemand anderen konsumiert, haben La Habanas Kostüme stets eine neue Logik behauptet und auf Formen der Selbstinszenierung bestanden, die die Bedingungen in Frage stellen, unter denen rassifizierte und vergeschlechtlichte Körper sichtbar gemacht wurden. Hier installiert, vom Live-Event entfernt und uns als Betrachtungsobjekte präsentiert, tragen sie die Erinnerung an den Körper, der sie trug, und lassen offen, was das Kostüm bewahrt, wenn die Aufführung vorbei ist: Was überlebt die Transformation, und zu wessen Bedingungen?

Bernhard Beutler
Joaquín La Habana
Stück: *Gay! Not Grey*. Ein Modespektakel über die queeren Jahreszeiten, Schwulen Beratung Berlin, 2012



/ FRED PLASSMANN / ERIKA MARTÍNEZ

Die im Rahmen der Ausstellung gezeigten Werke sind Zeugnisse und Ergebnisse einer langjährigen filmischen Begleitung des Karneval der Kulturen. Die zwei Dokumentarfilme sowie die audiovisuelle Installation verknüpfen ein fünf- und zwanzigjähriges Bildarchiv mit einer Reihe von Fragen, die von der Idee des Karneval der Kulturen als Tradition geleitet sind.

Ein Tag gelebte Utopie (2005, Video, 28 Min., F. Plassmann / A. Vogelpohl) verfolgt die Spannungen zwischen den Möglichkeiten einer pluralen, multikulturellen Gesellschaft und den eindimensionalen Integrationsdiskursen in der Stadt. *25 Jahre Karneval der Kulturen* (2023, Video, 15 Min., F. Plassmann) dokumentiert den Generationswechsel in der Veranstaltungsleitung und die partizipativen Prozesse, Retrospektiven und Szenarienwerkstätten, die während der pandemiebedingten Pause stattfanden, und erfasst sowohl die Beständigkeit als auch die anhaltende Aushandlung dessen, was der Karneval der Kulturen bedeutet und für wen.

Erika Martínez (*1993) absolviert derzeit einen M.A. in Philosophie mit Schwerpunkt Praktische Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin, wo ihre Forschung abolitionistisch-feministische Ansätze zur Arbeit, die Kritik am euro-patriarchalen Wissen und die Rolle der Freude als Form des Widerstands in kulturellen und körperlichen Praktiken wie Karneval behandelt. Sie ergänzt ihre akademische Arbeit mit dem Erlernen von Tanzformen des Globalen Südens. 2024 absolvierte sie ein Praktikum bei dem Karneval der Kulturen und seit 2025 ist sie als Forscherin und Redaktionsmitarbeiterin bei OFFscreen Medienproduktion tätig.

Die neue audiovisuelle Installation *30 Jahre Karneval der Kulturen* (2025, audiovisuelle Installation, F. Plassmann / E. Martínez) bringt diese Archive in direkten Dialog mit der Gegenwart. Statt einer chronologischen Erzählstruktur zu folgen, werden Interviewfragmente von Teilnehmenden aus verschiedenen Jahrzehnten in einer dialogischen Dynamik nebeneinander gestellt, die Akteur_innen aus verschiedenen Generationen und Momenten ermöglicht, aufeinander zu antworten, sich gegenseitig zu ergänzen und sich manchmal über Zeitachsen hinweg zu widersprechen.

Der Karneval der Kulturen wird oft als postmigrantische Berliner Tradition beschrieben: nicht im konservativen Sinne einer statisch überlieferten Gesellschaftsordnung, sondern als Weitergabe sozialer Praktiken und Werte, die mit Transformation und Kreativität koexistiert, indem Begegnung und Interaktion neue Beziehungsformen über Differenzen hinweg eröffnen.

Die zentrale Frage, die diese Installation stellt, ist, ob diese Weitergabe über Generationen hinweg eine Umorientierung, eine Neuerfindung von Bedeutungen und echte Kreativität durch das Feiern erlaubt oder sogar erst ermöglicht hat – trotz oder gerade in direktem Zusammenhang mit den Strukturen, die bestimmen, wer wie gesehen wird.



Fred Plassmann
2026

Fred Plassmann (*1968) studierte Architektur und schloss als Meisterschüler an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee ab. Schon während seines Studiums entwickelte er durch verschiedene Videopraktiken eine eigene Filmsprache und gründete im Jahr 2000 die Medienproduktion OFFscreen.de, mit der er Dokumentationen, Kurzfilme und Installationen in den Bereichen Kunst, Kultur und Architektur realisiert. Aus anfänglicher Begeisterung für den Karneval der Kulturen entstand bis 2002 ein offizieller Auftrag, der seitdem zu einem fünf- und zwanzigjährigen Archiv des Straßenumzugs und Straßenfests des Karneval der Kulturen angewachsen ist.

BASSIROU SARR

Bassirou Sarr
Cheikhe Ibrahima Fall
2018–2020



NIT NITAY GARABAM
L'HOMME EST LE REMÈDE
DE L'HOMME

À la fin des années 50 sous les
racines du BAOBAB
SENGHOR CHEIKH ANTA et BIRAGO DIOP
m'ont vu naître
L'un m'a enseigné
d'être comme le BAOBAB
l'enracinement et l'ouverture
L'autre m'a montré
que l'arbre d'en face c'est le FROMAGER
avec ses épines il est armé
arme-toi de connaissance jusqu'aux dents
pour faire connaître les
biens culturels de l'Afrique
le troisième m'indique les trois CANARIS
J'ai choisi
LES TROIS CALEBASSES
pour voyager léger
les trois calebasses se sont transformées en
TROIS VÉRITÉS
TA VÉRITÉ MA VÉRITÉ
et LA VÉRITÉ
un adage africain nous dit
si tu sais que tu ne sais
pas tu sauras
**si tu ne sais pas que tu ne sais
pas tu ne sauras pas**

la vérité nul ne la détient
c'est la LUMIÈRE
c'est pourquoi NIT
L'HOMME
entre le baobab et le fromager
j'ai choisi L'HOMME
NIT NITAY GARABAM
L'HOMME EST LE REMÈDE DE L'HOMME

Bassirou Sarr

NIT NITAY GARABAM
DER MENSCH IST DAS HEILMITTEL
DES MENSCHEN

Ende der 50er Jahre unter den
Wurzeln des BAOBABS
SENGHOR CHEIKHE ANTA und BIRAGO DIOP
haben mich geboren gesehen
Der eine hat mich gelehrt
wie der BAOBAB zu sein
Die Verwurzelung und die Öffnung
Der andere hat mir gezeigt
dass der Baum gegenüber der FROMAGER ist
mit seinen Dornen ist er bewaffnet
bewaffne dich mit Wissen bis in die Zähne
um die kulturellen Reichtümer
Afrikas bekannt zu machen
der dritte zeigt mir die drei CANARIS
Ich habe gewählt
DIE DREI KALEBASSEN
um leicht zu reisen
die drei Kalebassen haben sich verwandelt in
DREI WAHRHEITEN
DEINE WAHRHEIT, MEINE WAHRHEIT
und DIE WAHRHEIT
ein afrikanisches Sprichwort sagt
wenn du weißt, dass du nicht weißt,
wirst du wissen
**wenn du nicht weißt, dass du nicht weißt,
wirst du nicht wissen**

die Wahrheit, niemand besitzt sie
sie ist das LICHT
deshalb NIT
DER MENSCH
zwischen dem Baobab und dem Fromager
habe ich den MENSCHEN gewählt
NIT NITAY GARABAM
der Mensch ist das Heilmittel des Menschen

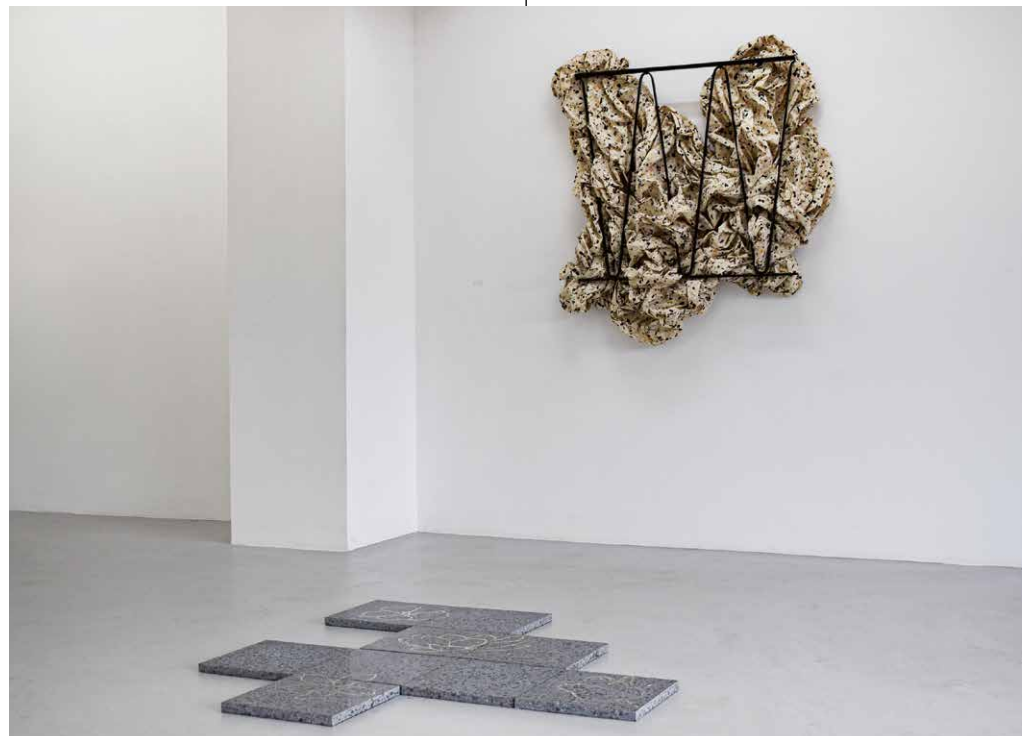
Bassirou Sarr

SU-RAN SICHLING

Wer entscheidet, welche Körper Raum einnehmen dürfen, und welche an seinen Rand verwiesen werden? Die beiden hier präsentierten Arbeiten teilen eine zentrale These: dass Materialien und Strukturen der deutschen Nachkriegszeit keine neutralen Hintergründe der Migrationsgeschichte sind, sondern aktive Medien, in die Einschlüsse und Ausschlüsse eingeschrieben werden, und in die bestimmte Geschichten als scheinbar natürlich aushärten und andere unsichtbar lässt.

Bei der Arbeit *Zäune* (2021, historische Zäune, lackiert) ist das Argument der Zaun selbst. Eine Versammlung historischer Zäune, in leuchtenden Farben lackiert und an der Wand montiert: rot, gelb, blau, weiß. Aus ihren ursprünglichen Kontexten herausgelöst und als Aufmerksamkeitsobjekte neu gerahmt, werden sie zu dem, was sie immer schon waren: keine festen Strukturen, sondern Formationen. Eine Grenze teilt den Raum nicht einfach; sie produziert ihn, da sie kulturellen Konventionen und Wahrnehmungsgewohnheiten unterliegt, geformt durch historische Diskurse, Praktiken und Institutionen, in denen sie zum Erscheinen gebracht wird. Dass die Zäune nun als Betrachtungsobjekte an einer Wand hängen, hebt diese Logik nicht auf, sondern inszeniert sie neu: Dimension und Präsenz auf einer Seite, Flachheit auf der anderen.

Su Ran Sichling
Fluid, Wasserzeichen
2017



Su-Ran Sichling (*1978) absolvierte eine Ausbildung zur Töpferin, bevor sie Bildhauerei an der Hochschule für Bildende Künste Dresden, der École Supérieure d'art et design in Angers und der Akademie der bildenden Künste Wien studierte. Als Meister-schülerin von Martin Honert studierte sie anschließend Journalismus an der Universität der Künste Berlin, wo sie in ihrer Masterarbeit das kulturelle Selbstverständnis migrantischer Künstler_innen in Deutschland untersuchte. Sie lehrte an der TU Berlin und war bis 2024 künstlerische Mitarbeiterin an der HfBK Dresden. Ihre bildhauerische Praxis bewegt sich an der Schnittstelle von Materialkultur, postmigrantischen Geschichten und gebautem Raum und fragt, wie Räume, Oberflächen und Baumaterialien gesellschaftliche Verhältnisse manifestieren und in Folge als natürlich erscheinen lassen.

Fluid und Wasserzeichen (2017, Metall-geländer, Stoff/Terrazzo, Messing) arbeiten in einem anderen Register derselben Frage: nicht die sichtbare Grenze, sondern die Oberfläche, die ihre eigene Herstellung verbirgt. Terrazzo erscheint dem ungeübten Auge als natürlicher Stein. Er ist jedoch künstlich hergestellt: ein nasses Gemisch, das in einem präzisen und gewählten Moment aushärtet. Sichling liest dies als Figur des Sozialen. Die westdeutsche Nachkriegsordnung naturalisierte ihre eigene Konstruktion auf ähnliche Weise und verwandelte eine bestimmte Anordnung von Zugehörigkeit und Ausschluss in Machtverhältnisse, die sich wie eine zweite Natur anfühlten. Die Arbeitsimmigrant_innen, die beim Wiederaufbau der deutschen Innenstädte mit Terrazzoböden halfen, galten nicht als Teil der Geschichte, die sie aufbauten. *Wasserzeichen* macht die Präsenz der Arbeiter_innen wieder sichtbar: In die Terrazzoplatten sind Intarsien in Messing eingegossen. Diese stellen die Nationalblumen der Türkei (Tulpe), Vietnams (Lotus), Koreas (Hibiskus) und Tunesiens (Jasmin) dar – die Länder aus denen Gast- und Vertragsarbeiter_innen nach Deutschland kamen – und lässt in ihnen eine Geschichte der Migration als Wasserzeichen sichtbar werden. In *Fluid* fließt eine mit Terrazzoprint bedruckte Stoffbahn durch ein Geländerelement. Damit wird der Prozess der Aushärtung fiktiv umgedreht und eine Idee der Verflüssigung (von Gesellschaft) formuliert. Gemeinsam installiert, fragen *Fluid und Wasserzeichen*, welche Arten des Schauens eine Gesellschaft für sich strukturiert und wessen Sichtbarkeit verwaltet, vorenthalten oder unter Bedingungen gewährt wird.



MURAH SOARES

Soares' Praxis bewegt sich an der Schnittstelle von transmigrantischer spiritueller Tradition und postmigrantischer urbaner Intervention, in der Kunst, Institution und religiöse Praxis keine getrennten Register sind, sondern eine einzige, unteilbare Bewegung. Im Zentrum steht die Tradition der Afoxé-Gruppen aus Brasilien: Historisch in den Candomblé-Gemeinschaften Bahias verwurzelt, verbinden Afoxé-Blocos Musik, Tanz und Prozession mit rituellen Bezügen zu den Orixás, den im Candomblé verehrten spirituellen Kräften, die als vermittelnde Instanzen zwischen der göttlichen und der menschlichen Welt wirksam werden. Afoxés sind nicht lediglich eine Form der Karnevals-beteiligung, sondern Ausdruck afrobrasilianischer Selbstbehauptung unter Bedingungen struktureller Marginalisierung. Diese doppelte Codierung setzt sich in der Diaspora fort.

Afoxé Loní, mitgegründet von Soares, Krista ZeiBig und Dudu Tucci, brachte diese Tradition ab 1996 in den Berliner Kontext und eröffnete sechzehn Jahre lang den Straßenumzug des Karneval der Kulturen mit bis zu zweihundert Tänzer_innen und Perkussionist_innen. Die Prozession begann mit einem performativen Ritual für Exú, die Candomblé-Kraft der Kommunikation und Vermittlung zwischen der geistigen und der materiellen Welt: Ohne Exú findet nichts statt, kein Austausch, keine Begegnung,

Murah Soares (*1962, São Paulo, Brasilien) studierte klassisches Ballett und Modern Dance in São Paulo und Salvador, bevor er 1989 nach Berlin kam, wo er seitdem als Tänzer, Choreograf und Kulturschaffender tätig ist. 2007 gründete er Forum Brasil e.V., ein inter- und transkulturelles Zentrum in Berlin. Als Babalorixá leitet er den Ilê Obá Sileké, das erste Candomblé-Haus in Deutschland, das er im Jahr 2000 gründete. Zu seinen choreografischen Arbeiten zählen Produktionen, die unter anderem

im Martin-Gropius-Bau, im Haus der Kulturen der Welt, im silent green Kulturquartier und im Columbia Theater präsentiert wurden. Von 2009 bis 2024 kuratierte er mehrere Ausgaben der Ausstellung *Altäre der Orixás* in der Werkstatt der Kulturen und im Haus der Kulturen der Welt. Er gehört zu den Gründungsfiguren des Karneval der Kulturen in Berlin und war einer der ersten eingeladenen Künstler, als der Karneval noch als Februarveranstaltung geplant war.



Forum Brasil e.V.
Altar für Yemonjá
2024

keine Bewegung. 2011 veröffentlichte *Afoxé Loní* einen offenen Brief, in dem die Gruppe ihren Rückzug vom Karneval der Kulturen ankündigte und eine grundlegende Kritik an der Berliner Kulturpolitik formulierte: Während der Karneval zu einem wirtschaftlich bedeutsamen Großereignis herangewachsen war, getragen von der unbezahlten Arbeit prekär lebender migrantischer Communities, blieben diese selbst weitgehend ohne institutionelle Unterstützung. Der Rückzug war nicht nur organisatorischer, sondern politischer Natur: eine Verweigerung gegenüber einer Kulturpolitik, die von migrantischer Kulturproduktion profitiert, ohne die Bedingungen ihrer Herstellung nachhaltig zu sichern.

Die hier präsentierten Arbeiten tragen diese Geschichte in den Ausstellungsraum. Zwei kleine *Altäre für Exú*, links und rechts der Einlass Säulen markieren den Eingang als Schwelle: als Ort der Öffnung, der Kommunikation und der Beziehung. Im Hauptraum entfalten *Altar für Oxalá* in Weiß, den Orixá der Weisheit und des Friedens, und *Altar für Oxum* in Gelb, den Orixá der Weiblichkeit, der Liebe und der Fülle, die spirituelle und ästhetische Grammatik von *Afoxé Loní*: Frieden und Liebe. Die erste Standarte der Gruppe steht auf der Empore als historisches und symbolisches Zentrum, umgeben von Arbeiten, die die Prozessionen von *Afoxé Loní* und einige von Soares' Performances über drei Jahrzehnte dokumentieren. Diese Arbeiten sind keine retrospektiven Dokumente, sondern die Fortsetzung einer Praxis, die den öffentlichen Raum als Ort der Erinnerung, des Widerstands und der kulturellen Selbstverortung begreift.

EDMUNDO TORRES

Torres' Schaffen umfasst mehr als fünf Jahrzehnte unabhängiger und grenzüberschreitender Kreativität, die in den Festtraditionen des peruanisch-bolivianischen Altiplano und in der Fülle der vielfältigen Tänze der Region verwurzelt ist. Für Torres ist die Maske keine dem Selbst hinzugefügte Schicht, sondern eine Form, durch die etwas sonst Unausdrückbares sichtbar wird: Kein Verkleiden, sondern Enthüllen; kein Verbergen, sondern die Offenlegung dessen, was der gewöhnliche gesellschaftliche Schein verbirgt. Das Sakrale und das Profane, das Festliche und das Kritische sind in seinem Werk nicht voneinander getrennt, sondern stehen in einer produktiven Spannung zueinander, wobei das Anlegen eines Kostüms oder einer Maske ein Einfordern und kein Aufgeben der Macht der Selbstdefinition bedeutet.

Die hier gezeigten Installationen inszenieren dieses Konzept auf vielfältige Weise. Am Boden begegnen wir zunächst dem *Kusillo*, einer schelmischen und subversiven Figur aus der Region des Titicaca-Sees, deren Respektlosigkeit und karnevaleske Grenzüberschreitungen als eine Form des kritischen Kommentars zu sozialen und symbolischen Hierarchien fungieren. *Frida* tritt in einer Performance auf und bewegt sich mit der Eleganz einer Tänzerin und der Zartheit eines Wesens in Trance. Die *Paucartambina* und der *Borracho* blicken von oben herab als eigenständige Figuren, die den

Edmundo Torres Tresierra wurde in Puno auf der peruanischen Seite des Titicaca-Sees geboren. Er studierte Bildende Kunst in Puno und Lima, bevor er sein Schauspielstudium an der staatlichen Hochschule für Darstellende Kunst in Lima abschloss und am Teatro Nacional Popular arbeitete. Bis heute ist er eng mit dem bekannten Theaterkollektiv Yuyachkani aus Lima verbunden. Als prägend betrachtet Torres seine Mitwirkung in der APAFIT, die Tänze der Altiplano-Region in ganz Peru zeigte.

In Italien studierte er später Maskenbau an der Civica Scuola d'Arte Drammatica in Mailand und vertiefte diese Ausbildung bei Jean Marie Binoche, einem wahren Meister auf diesem Gebiet. Torres verbreitete seine

Max Meier
Die China Diabla posiert vor dem von Christo und Jeanne-Claude verhüllten Reichstag. 1995



Maskenbautechnik in der unabhängigen Theaterbewegung Perus sowie in Spanien, Italien, Kuba, Ungarn, den USA und Deutschland. Nach diversen Einzel- und Gruppenausstellungen zeigte die Retrospektive *Las manos que danzan* (Die tanzenden Hände) 2025 neben Torres' wichtigsten Performances rund fünfzig Skulpturen, Masken und Installationen im Kulturzentrum der Katholischen Universität von Peru in Lima. An seinem Lebensmittelpunkt Berlin hat er Kulturinitiativen wie *La Calaca* und *Ríos Profundos* mitbegründet, nahm aktiv an fast allen Ausgaben des Karneval der Kulturen teil und entwarf Masken u.a. für das Renaissance-Theater, das Hans-Otto-Theater und die Bremer Shakespeare Company.

Festtraditionen der peruanischen Anden entstammen, wo die Chola und der Betrunkene keine Randfiguren, sondern zentrale Protagonist_innen einer kollektiven Inszenierung von Exzess und Umkehrung sind. Die *China Diabla*, das Sinnbild der Transgression schlechthin, trat bei den Vorbereitungen zum allerersten Karneval der Kulturen auf und posierte 1995 vor dem von Christo und Jeanne-Claude verhüllten Reichstag. Heute befindet sie sich in Puno, in der Sammlung des Museums für Gamaliel Churata und die Orkopata-Gruppe. Ihre Abwesenheit hier ist kein Zufall. Ihre Geschichte zeugt von der Anerkennung eines Lebenswerks und von der Ambivalenz der Musealisierung: Denn das Karnevaleske geht nicht unverändert in eine Institution über, und was als Erbe geehrt wird, ist nicht immer identisch mit dem, was einst aufwühlte, provozierte und sich verweigerte.

NANCY TORRES

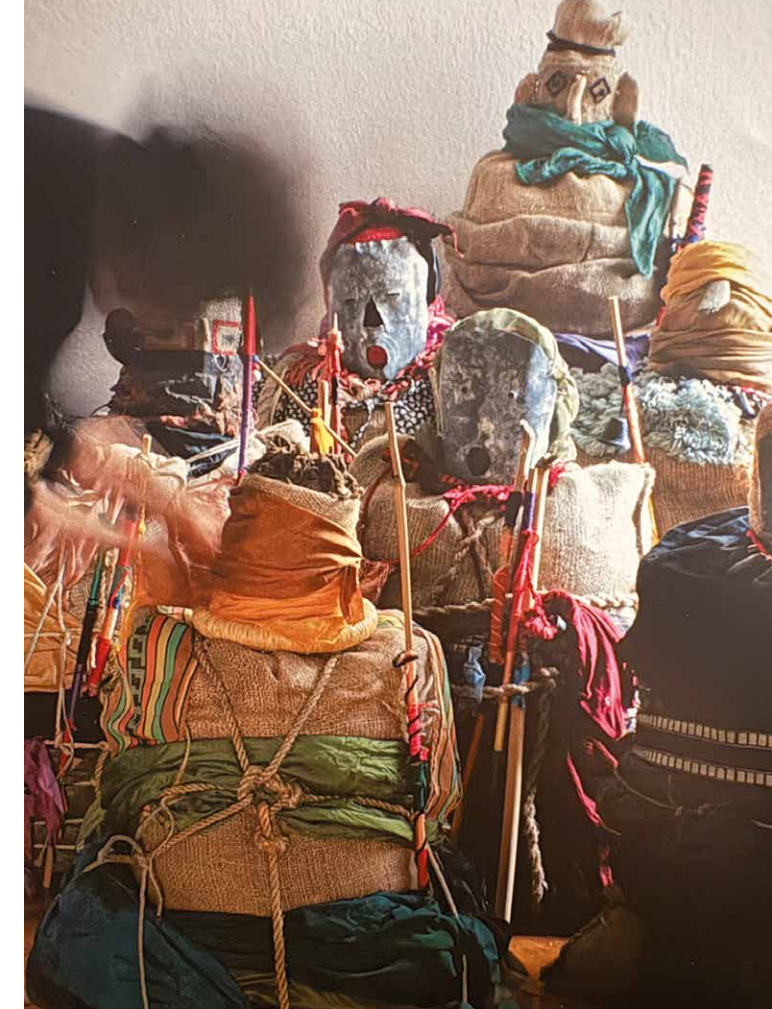
Nancy Torres wurde in Kuba geboren und wuchs in einem Barrio Havannas auf. Nach der Revolution arbeitete sie als Cutterin beim kubanischen Filminstitut ICAIC, bevor sie nach Berlin übersiedelte, wo sie in der Werkstatt des Berliner Ensembles als Theaterplastikerin ihre erste intensive Begegnung mit dem professionellen Kunstschaffen erlebte. Von 1975 bis 1979 studierte sie Szenographie an der Kunsthochschule in Berlin Weißensee und war dann von 1979 bis 1981 als Bühnen- und Kostümbildnerin an der Komischen Oper Berlin tätig. Danach arbeitete sie freischaffend und schuf Ausstattungen für die Staatsoper, die Volksbühne Berlin, das Berliner Ensemble, die Semperoper und das Staatsschauspiel Dresden, den Palast der Republik sowie für Theater in Gelsenkirchen, Graz, Hanoi und Stockholm und anderenorts. 1988 erhielt sie den Sonderpreis Bühnenbild des Ministeriums für Kultur der DDR. In den 1990er Jahren begann sie mit Objektkunst zu arbeiten. Die Ausstellung *Mumienglanz*, aus der hier einige Arbeiten gezeigt werden, feierte 2013 Premiere in der Botschaft Perus und wurde inzwischen auch in Havanna und in Lima gezeigt.

Nancy Torres beschreibt künstlerisches Schaffen als das Stellen von Fragen. Sie ist Kubanerin mit afrikanischen, chinesischen und spanischen Wurzeln. Was sie zu den hier gezeigten Arbeiten inspirierte, war die Frage nach verbliebenen Spuren der vierten, der indigenen Wurzel lateinamerikanischer Identität. Nach einer Kultur, welche auf ihrer Heimatinsel durch die frühe Ausrottung der Urbevölkerung ausgelöscht wurde.

Dabei fällt ihr künstlerischer Blick auf das materielle und spirituelle Erbe des Inkareiches in Südamerika. Nicht nur nimmt sie Bezug auf den Frevel, den goldgierige Eroberer aus Europa einst anrichteten, als sie die mit Grabbeigaben versehenen Toten schamlos ausplünderten und mit missionarischem Eifer eine große Kultur in den Staub traten. Aus den aufgeschlitzten Bäuchen geschändeter Mumien quellen vergoldete Objekte unseres Alltags und inszenieren die Frage, wie viel das, was eine selbstgefällige Zivilisation ihr Eigenes nennt, solchen Kulturen verdankt, die von ihr zerstört worden sind. So richtet sich die Botschaft auch gegen Ignorantentum unter uns Heutigen.

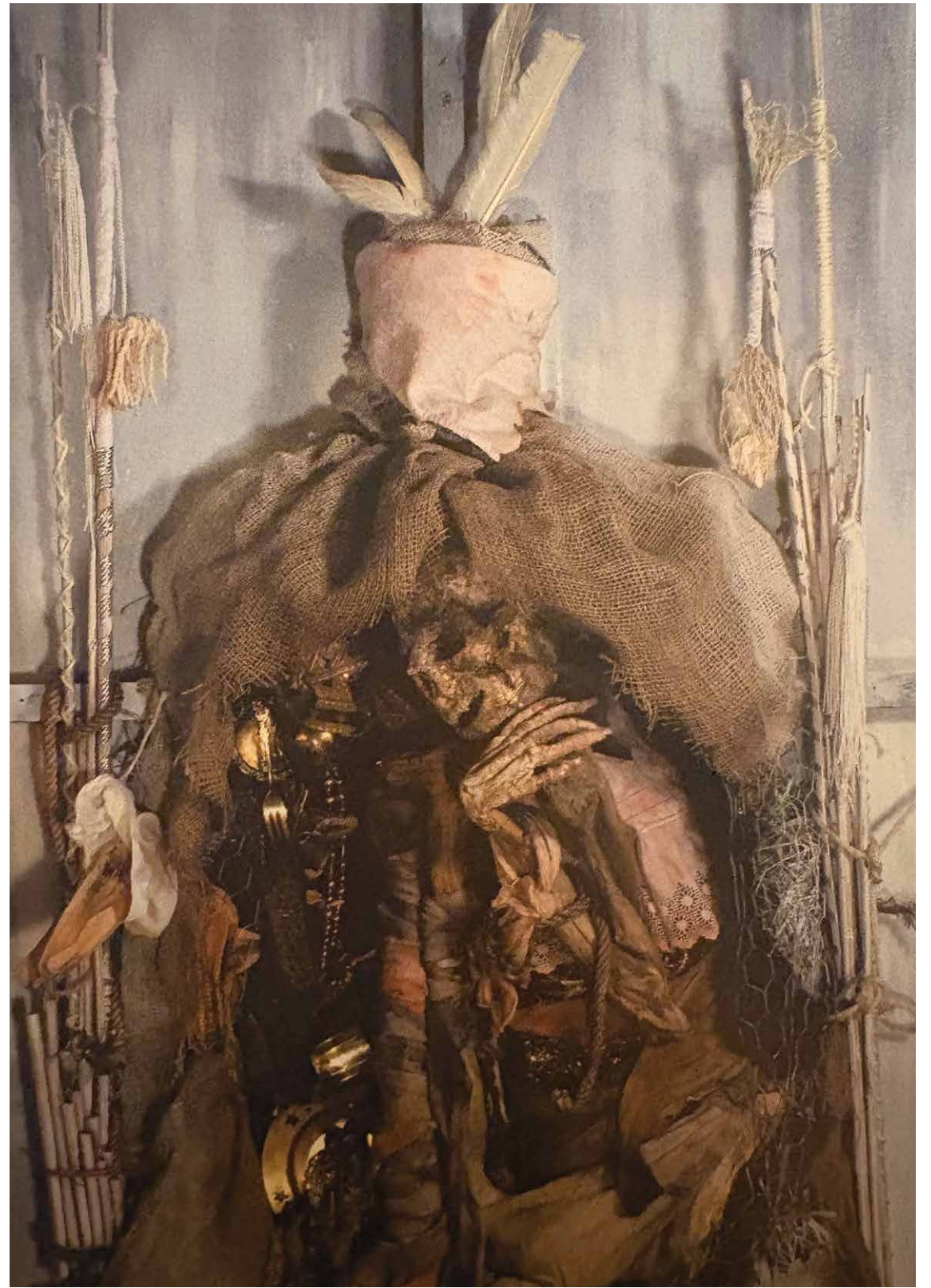
Die Assemblagen aus der Serie *Mumienglanz* (Mischtechnik auf Leinwand, Textilien, Glas, Gips, Holz, Stroh, Drahtgeflecht) adaptieren den Totenkult der Inkawelt in der Sprache der Objektkunst. Die dreidimensionalen Konstruktionen auf Leinwand mit dicht geschichteten

Andreas Fack
Nancy Torres
beim arbeiten an
den Puppen
aus der Serie
Mumienglanz
2014



Materialien zeugen von formaler Erfindungslust, worin der bildhauerische Impuls auf die theatrale Vorstellungskraft trifft, die Torres' Praxis über Jahrzehnte geprägt hat. Im Umgang mit Assemblage und Materialität dialogisieren ihre Arbeiten mit anderen Positionen in dieser Ausstellung, die eine zentrale Frage teilen: Wie existiert weiter, was zerstört, vertrieben oder bewusst ausgelöscht wurde? Welche Formen fiktionaler Erinnerung, des Rituals und materieller Neuerfindung machen es möglich, über Vertreibung und Zeit hinweg fortzubestehen, sich zu verwandeln und auf Präsenz zu bestehen?

Doppelseite:
Nancy Torres
links:
Iyarina,
die Unvergleichliche
rechts:
Hastu, der Kondor
aus der Serie
Mumienglanz
2014



LUISA UNGAR

Ungars Praxis gründet in einer scharfen Aufmerksamkeit für die Gewalt des Blicks: die Mechanismen, durch die bestimmte Körper, Praktiken und Wissensformen zur Konsumption bereitgestellt werden, während andere aus dem Bild gleiten. Ihre Arbeit inszeniert die Komplikationen dieser Dynamik und setzt Opazität, Entzug und die Verweigerung der Lesbarkeit als kritische Werkzeuge ein. Ihr Werk untersucht die »Inszenierung des Anderen« kritisch und adressiert, wie bestimmte soziale Räume Körper und Identitäten objektivieren und wie solche Machtdynamiken durch performative Strategien vollzogen werden.

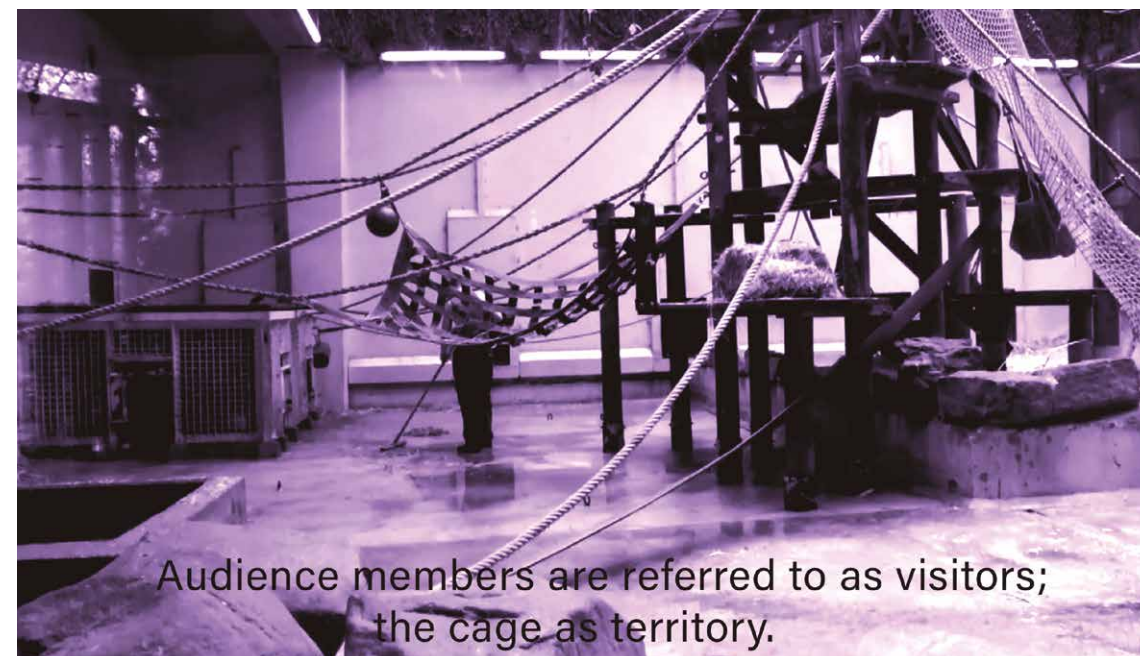
Die beiden hier präsentierten Arbeiten nähern sich dieser Frage aus verschiedenen Winkeln. *Clapping Backwards* wird in einer Version seiner Skripte präsentiert, in einem Raum, der vom Publikum aktiviert werden kann. In der Performance beauftragt eine Expertin für Tierverhalten in eingeschlossenen Räumen eine lokale Künstlerin, das Ausmaß ihrer Forschung einem Publikum zu demonstrieren. Was existiert zwischen den Sprachen des Einschlusses und der Kontrolle und der Politik der Enunziati- on im öffentlichen Raum? *Clapping Backwards* bewohnt die Spannung zwischen öffentlichem

Luisa Ungar (Bogotá) ist Künstlerin und Pädagogin. Sie erforscht die Verschiebung dominanter Narrative durch performative Strategien. Ihre multidisziplinäre und oft kollaborative Praxis experimentiert mit der Macht von Mehrdeutigkeit und Opazität in der Kommunikation und entwickelt Strategien, um koloniale Strukturen aufzudecken, die in Lern- und Kommunikationsweisen eingeschrieben sind. Dabei verwebt sie lokale Mikrogeschichten mit breiteren historischen Narrativen, um neue Bedeutungsebenen zu schaffen. Ihre performative Arbeit ist ortsspezifisch, oft auf Gesprächen aufgebaut und aufmerksam gegenüber Formen des Wissens, die historisch verdrängt oder disqualifiziert wurden. Ihre Arbeiten wurden unter anderem auf der Liverpool Biennale, der Mercosul Biennale in Porto Alegre, der Tensta Konsthall in Stockholm, der Ar/Ge Kunst in Bozen, der Spring Workshop Hong Kong und der Bienal Sur Argentina präsentiert. Für die kolumbianische Biennale 45SNA 2019 entwickelte sie das Programm Slanderous Languages, ein kombiniertes Programm aus Performance und pädagogischen Praktiken. Von 2022 bis 2025 lehrte sie an der HBK Braunschweig, wo sie ihr Seminar *Rehearsed Spontaneity* entwickelte und die Verwaltung der Professur in Kollaborativer Praxis (IPKB) innehatte.

Raum und Animalität, Spontaneität und Täuschung, zwischen Text und Performance, zwischen Partitur und ihrer Aufführung und lädt Besucher_innen in eine partizipative Beziehung zu Material ein, das gleichzeitig bewusst zurückgehalten wird. Was geschieht mit dem Blick, wenn das Objekt, nach dem er greift, die Bedingungen der Begegnung still verweigert und es schafft, der Kontrolle zu entkommen?

No Regrets for Illusion tastet die Grenzen und Durchlässigkeiten zwischen Spektakel und zeitgenössischer Kunstpraxis ab. Ausgehend von Archivfotografien aus Zirkussen des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts befragt die Arbeit den Zirkus als performatives Dispositiv, das den Trick der Institution enthüllt: die Inszenierung liminaler Aspekte der menschlichen Kondition, die Offenlegung von Unterwerfungsformen und die Destabilisierung von Narrativen der Erlösung und des Schreckens.

Luisa Ungar
Clapping Backwards
am Amsterdam Zoo
2016



Agnes Varda

**Ok, they're
looking at
me.
But I'm
looking at
them.**

Team

Kuratorin
Juana Awad

Kuratorische Assistenz
Mehtap Avci

Produktion
Piranha Arts AG

Für den Karneval der Kulturen
Aissatou Binger
Anna-Maria Seifert
Julia Meißner

Spiegelinstallation
Van Bo Le-Mentzel
mit freundlicher Unterstützung
von **Werkstatt für alles GmbH**
Fabio Orea
Saadia Touil
Lucie Riemer

Grafik
Charlotte Driessen

Presse- & Öffentlichkeitsarbeit
fabrikpublik
Danae Yolanda Diettrich

Ausstellungsaufbau
Janis Eckhardt

Technik
mit freundlicher Unterstützung
von **mediapool**. Berlin

Veranstalter

(((piranha)))

piranha-arts.com

Die Ausstellung wird gefördert
durch die **Senatsverwaltung
für Kultur und Gesellschaftlichen
Zusammenhalt**



Mit freundlicher
Unterstützung von



mediapool.

Veranstaltungsgesellschaft mbH

WERKSTATT FÜR ALLES



Ausstellung

13.—26.05.2026

Come As You Are:

Ein Tag offener Praktiken

17.05.2026

Adresse

Studio 1

Kunstquartier Bethanien

Mariannenplatz 2

10997 Berlin

Öffnungszeiten

Mo—Fr, 14—20 Uhr

Sa—So, 12—20 Uhr

18.05.2026 Ruhetag

Kontakt

Piranha Arts AG

+49 30 318 614 43

info@karneval.berlin

karneval.berlin/events