



# Sim Chi Yin

## One Day We'll Understand

14 September - 27 November 2021  
Zilberman | Berlin

**Contents | Inhalt**

- 10 The prismatic view of history**  
**Introduction by Lotte Laub**
- 14 Der prismatische Blick auf die Geschichte  
Einleitung von Lotte Laub
- 30 The Past Recollected: *One Day We'll Understand***  
**Sam I-shan**
- 36 Die erinnerte Vergangenheit: *One Day We'll Understand*  
Sam I-shan
- 44 Sim Chi Yin in conversation with Maaza Mengiste**
- 56 Sim Chi Yin im Gespräch mit Maaza Mengiste
- 90 Sim Chi Yin in conversation with Hilary Roberts**
- 96 Sim Chi Yin im Gespräch mit Hilary Roberts
- 124 Biographies of the authors**  
Biographien der Autorinnen
- 128 CV Sim Chi Yin**



*Remnants #9*, from/aus *One Day We'll Understand*, 2016  
 Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck  
 110,5 x 110,5 cm



*Remnants #3*, from/aus *One Day We'll Understand*, 2016  
 Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck  
 61 x 61 cm



*Remnants #22, from/aus One Day We'll Understand, 2017*  
Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck  
110,5 x 110,5 cm

# The prismatic view of history

Introduction by Lotte Laub

Two revolutionary songs – *The Internationale* and *Goodbye Malaya*, the former conveying an aspirational mind set, the latter loss – are included in Sim Chi Yin's video installation *Requiem*. We hear the voices of former deportees and exiles, some of whom are still not allowed to return to Malaysia. The sound of their fragile voices, sometimes forgetting the lyrics, permeates the exhibition *One Day We'll Understand* at Zilberman Gallery. These ethereal voices suffused with a sense of loss echo as we take in the atmospheric landscape photographs the artist has made of sites of memory of this war around present-day Malaysia and southern Thailand. In one scene at dusk, an elephant emerges out of the jungle thicket, a split-second encounter that transforms into an apparition. A table with empty chairs intrigues us into thinking a surreptitious meeting has just been summarily disbanded – or suggests the absence of the former anti-colonial fighters or people displaced and killed in acts that have still not been accounted for today, while British and Commonwealth soldiers are commemorated at heroes' cemeteries.

Sim Chi Yin's exhibition *One Day We'll Understand* questions the colonial and postcolonial histories and historiographies of the 12-year guerrilla war in British Malaya (an area today covered by Malaysia and Singapore), which the British colonial power euphemistically termed the 'Malayan Emergency' (1948-1960). Communists, who had led the resistance against Japan in World War II, now spearheaded the anti-colonial struggle. It was one of the early hot conflicts in the global Cold War, using tactics such as population-control strategies and the defoliant chemical Agent Orange years before the Vietnam War. British authorities tried to break the resistance through detentions, deportations, and the resettlement of civilians from the edges of the jungle to so-called 'New Villages' to starve the communist insurgents of supplies of food, medicine and men.

*One Day We'll Understand* is rooted in Sim's family history, namely the history of her paternal grandfather, a journalist and left-wing intellectual. Like over 30,000 other leftists and sympathisers, he was imprisoned by the British and deported to China, where he was later executed by the ruling Kuomintang government. Starting with this personal story, Sim expands her research into an historical and artistic examination of the official and colonial historiographies of the war and its combatants.

In her most recent series *Interventions*, Sim excavates photos from the colonial archive at the Imperial War Museum in London, photographs the British authorities used for different purposes and target groups, as Hilary Roberts, Senior Curator of Photography

at the Imperial War Museums, explains in her conversation with the artist in this catalogue. Among other things, they were used as media campaigns and psychological warfare to legitimise national military operations against anti-colonial fighters. Sim has photographed these prints on a light table so that the markings and labelling, which would otherwise be concealed on the back, can be seen through the image like a palimpsest. The transparency of the foil prints on glass plates enables viewing from two sides, with either the text or the image appearing back-to-front, a form of presentation that raises questions about the levels of meaning that emerge from viewing two sides simultaneously. Is it the looking at, or the looking through, that's important? Do the power-political constellations and asymmetries change? Who has the power to define? Sim questions the indexicality of material evidence by exposing the mechanisms of colonial interpretation. One photo shows a helicopter dropping a British soldier down a length of rope into the jungle; another shows a rubber plantation with white cloth strips tacked to their trunks, a signal to workers not to put themselves at the service of British rubber exporters. In another picture, freshly captured guerrilla fighters can be seen squatting on the floor of a police station. Their gaze is upwards, and tenseness, maybe bewilderment or fear, is reflected in their expression. One of the young men's shirts is open, exposing his chest as well as his vulnerability, as his hands are evidently tied behind his back, so that he cannot protect himself. Another of the captives is disturbingly young.

Ariella Azoulay sees in photography a technology of imperialism: "Photography developed with imperialism; the camera made visible and acceptable imperial world destruction and legitimated the world's reconstruction on empire's terms."<sup>1</sup> Azoulay describes the camera shutter as a synecdoche, as a part that represents the entire imperial effort. She sees the camera shutter as a dividing line: in time, in space, and within power politics between those wielding power and those subjected to it, between the colonisers and the colonised. Imperialism crops and cuts, like a camera viewfinder. It is a question of the side from which things are viewed.

The imbalance in power is clear in the archive image described above. The marking on the back – "bandits", which is how the insurgents were criminalised – is visible through the photograph. The figures are outlined with a black pencil in places, for the purpose of publication in the press. The anti-colonial fighters are still today not welcome in Malaysia and Singapore; the past has not been processed. They remain a taboo, which echoes the

<sup>1</sup> Ariella Aisha Azoulay, *Potential History. Unlearning Imperialism*, London/New York: Verso, 2019, p. 7.

way the British defamed them as bandits or communist terrorists during Britain's colonial times, archiving them on propaganda pictures, wanted lists, or lists of deportees or exiles. But paradoxically it was that very contact with the colonial power that preserved them in history, creating an uneasy dynamic where the vanquished are only remembered through the victors' eyes, something Sim deconstructs in her work.

In the exhibition, the *Interventions* are mounted on glass plates leant against the wall in a row. The lighting casts shadows on the wall, giving the foil prints a doppelgänger on this second surface. Doubling the prints implies time. Each past event is throwing its shadows onto our times. Two images, one the other's witness. Sim extracts these photos from the archive, observing them not from the front but from different sides with their labelling and markings. The merging of front and back in Sim's *Interventions* has an impact on sharpness; for example, the now unstuck, yellowed text labels on the reverse sides mean that both image and text are partially obscured by the overlaps, as history is contradictory and ambiguous. Maybe it is also an attempt to cover the exposed bodies, to return some of their lost dignity to them.

The author Maaza Mengiste (her conversation with Sim Chi Yin is included in this catalogue) used her own family history and her years of research into it - resulting in the novel *The Shadow King*<sup>2</sup> - as her starting point for collecting, from different private sources photographs of those who lived during the war between Ethiopia and Italy from 1935-41, and for creating a 'counter-archive' to the colonial archives.<sup>3</sup> In her novel, she narrates the story of Ethiopian women who participated and fought in the anti-colonial war against Mussolini's Italian troops. One of the protagonists in *The Shadow King* is called Ettore, an Italian photographer documenting the war, taking photographs of the horror and violence, of detainees, of executions. In the novel, Mengiste describes one such photograph that Ettore takes, in which the photographer's shadow can be seen. Mengiste describes the photograph as a self-portrait - of the Italian photographer, a self-portrait of the colonial power - as well as all other photographs as self-portraits. What is meant is that every photograph displays the photographer's subjective view, their worldview. In this sense, Sim Chi Yin's *Interventions* could also be discussed as self-portraits, as self-portraits of the artist as the person taking a critical look at the situation during the era of colonial power.

Like Maaza Mengiste, Sim Chi Yin has also created a counter-archive to the histories and historiographies in official archives, and for which she interviewed more than 30 deportees and exiles in four countries. The polyphony from historical letters from both sides of the conflict, as well as from oral history accounts by leftist combatants and witnesses, offer an insight into Sim Chi Yin's research. Sim asked her subjects about their experiences of displacement and deportation, and how things turned out for them later. Photographs of objects, such as a mine detector and a prosthetic leg, which the

<sup>2</sup> Maaza Mengiste, *The Shadow King*, New York: W.W. Norton & Company, 2019. The German translation of this Booker Prize-nominated novel was published by Deutscher Taschenbuch Verlag in 2021.

<sup>3</sup> Maaza Mengiste has made the counter-archive "PROJECT3541: A Photographic Archive of the 1935-41 Italo-Ethiopian War" publicly available at <https://www.project3541.com/>. Accessed on 05.10.2021.



*Interventions: Slashed rubber trees, from/aus One Day We'll Understand, 2020*  
Pigment print on foil, glass/Pigmentdruck auf Folie, Glas  
59,4 x 42 cm

survivors showed the artist as memorabilia or evidence during the interviews, form part of her counter-archive. They are material witnesses to history.

The rifle, a 'wujigra', has a special role in Maaza Mengiste's *The Shadow King*. It is the heirloom of the female protagonist Hirut who received it from her father, saying that she should only pull the trigger when she was prepared: "Prepared for what, she asks. He slips the bullet back into his pocket. Prepared to be something you are not."<sup>4</sup> It addresses a responsibility that corresponds with the responsibility of the colonial photographer to operate the shutter release of the camera. As Susan Sontag states in her essay "On Photography": "Just as a camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a subliminal murder."<sup>5</sup> There are no innocent photographs, only the photographs of a perpetrator. It is an expansion of perspective that both artists are instigating: the one-sided view of history given by the colonial powers is counteracted by the views of opponents, victims and descendants on all sides, leading to a prismatic view of history. Sim Chi Yin and Maaza Mengiste overlap in their artistic process: they discuss, decode, deconstruct, reposition, reevaluate and memorise, in doing so achieving a more comprehensive and more just depiction of colonial history.

<sup>4</sup> Mengiste, *The Shadow King*, p. 28.

<sup>5</sup> Susan Sontag, *On Photography*, Picador: London, 2001, p. 15.

# Der prismatische Blick auf die Geschichte

Einleitung von Lotte Laub

Zwei revolutionäre Lieder, *Die Internationale* und *Goodbye Malaya* – das eine vermittelt Aufbruchstimmung, das andere Verlust –, verknüpft die Künstlerin Sim Chi Yin mit der Videoinstallation *Requiem*. Es sind die Stimmen von ehemaligen Deportierten und Exilanten, von denen manche bis heute nicht nach Malaysia zurückkehren dürfen. Der Klang ihrer brüchigen Stimmen, die den Text manchmal vergessen, legt sich über die Ausstellung *One Day We'll Understand* in der Zilberman Galerie. Diese schwebenden Stimmen, die von einem Gefühl des Verlusts überschattet werden, hallen nach, wenn wir die Landschaftsaufnahmen betrachten, die die Künstlerin von Erinnerungsorten und ehemaligen Kriegsschauplätzen im heutigen Malaysia und Süd-Thailand fotografiert hat. In einer nächtlichen Szene erscheint ein Elefant aus dem Dschungeldickicht, die Momentaufnahme eines Wesens, das durch die Bewegungsunschärfe wie eine geisterhafte Erscheinung wirkt. Ein Tisch mit leeren Stühlen lässt vermuten, dass eine heimliche Versammlung soeben aufgelöst wurde – oder deutet auf die Abwesenheit der damaligen antikolonialen Kämpfer respektive Vertriebenen und Getöteten hin, die bis heute nicht gesühnt sind, während man der britischen und Commonwealth-Soldaten auf Heldenfriedhöfen gedenkt.

Sim Chi Yins Ausstellung *One Day We'll Understand* befragt die kolonialen und postkolonialen Darstellungen des zwölfjährigen Guerillakriegs in Britisch-Malaya, dem heutigen Gebiet von Malaysia und Singapur, von der britischen Kolonialmacht euphemistisch als ‚Malayan Emergency‘ (1948–1960) bezeichnet. Die Kommunisten, die im Zweiten Weltkrieg den Widerstand gegen Japan angeführt hatten, standen nun an der Spitze der antikolonialen Kräfte. Es war einer der frühen heißen Konflikte im globalen Kalten Krieg, in denen Strategien zur Bevölkerungskontrolle und das chemische Entlaubungsmittel Agent Orange Jahre vor dem Vietnamkrieg zum Einsatz kamen. Die britischen Behörden versuchten, den Widerstand durch Verhaftungen, Deportationen und die Umsiedlung von Zivilisten aus den Randgebieten des Dschungels in sogenannte ‚Neue Dörfer‘ zu brechen, um den Nachschub an Lebensmitteln, Medikamenten und potenziellen Kämpfern an die kommunistischen Aufständischen abzuschneiden.

*One Day We'll Understand* basiert auf Sim Chi Yins Familiengeschichte, der Geschichte ihres Großvaters, eines Journalisten und linken Intellektuellen. Wie weitere 31.000 Kommunisten und Sympathisanten wurde er von den britischen Behörden inhaftiert und nach China deportiert, wo er später von der nationalistischen Kuomintang-Regierung exekutiert wurde. Von dieser persönlichen Geschichte ausgehend, weitet Sim ihre

Recherche auf eine historische und künstlerische Aufarbeitung der offiziellen und kolonialen Darstellungen des Krieges und seiner Kämpfer aus.

In ihrer jüngsten Serie *Interventions* setzt sich Sim Chi Yin mit Aufnahmen aus dem kolonialen Archiv des Imperial War Museum in London auseinander, die von den britischen Behörden für unterschiedliche Zwecke und Zielgruppen eingesetzt wurden, wie Hilary Roberts, Chefkuratorin für Fotografie am Imperial War Museum (Senior Curator of Photography at Imperial War Museums), im Gespräch mit der Künstlerin in diesem Katalog erläutert. Unter anderem dienten sie Medienkampagnen und psychologischer Kriegsführung, um staatliche Militäroperationen gegen antikoloniale Kämpfer zu legitimieren. Sim hat diese Aufnahmen auf einem Leuchttisch abfotografiert, so dass die sonst auf der Rückseite verborgenen Markierungen und Beschriftungen palimpsestartig durch das Bild auf der Vorderseite scheinen.

Für die Ausstellung in der Zilberman Galerie werden die *Interventions*, die erstmals in der gleichnamigen Soloausstellung von Sim Chi Yin, kuratiert von Sam I-shan (vgl. Essay in diesem Katalog), bei der 51. Ausgabe der *Rencontres de la photographie d'Arles* (2021) ausgestellt wurden, in einer Weiterführung als Foliendrucke, aufgebracht auf Glas gezeigt. Die materiale Transparenz ermöglicht die simultane Betrachtung von zwei Seiten, wobei entweder Text oder Bild spiegelverkehrt erscheinen. Es erhebt sich die Frage, welche Bedeutungsebenen durch diese Art der Präsentation geöffnet werden. Gilt die Aufsicht oder die Durchsicht? Verändern sich die machtpolitischen Konstellationen und Asymmetrien? Wer hat die Definitionsmacht? Sim hinterfragt die Indexikalität materialer Beweise, indem sie die Mechanismen der kolonialen Deutungshoheit offenlegt. Eine Aufnahme zeigt eine Kautschukplantage; dort sind die Zapfstellen mit weißen Tüchern umwickelt – ein Aufruf an die Arbeiter, sich nicht in den Dienst der britischen Kautschuk-Exporteure zu stellen. Eine weitere Aufnahme zeigt Häftlinge auf dem Boden einer Polizeistation hockend, die Blicke sind nach oben gerichtet, in ihrem Ausdruck spiegelt sich Anspannung, vielleicht Verblüffung oder Angst wider. Das Hemd eines der jungen Männer ist offen, die Brust entblößt, seine Verwundbarkeit ausgestellt, denn offensichtlich sind die Hände hinter den Körpern gefesselt, so dass er sich nicht schützen kann, und ein weiterer erschüttert durch sein junges Alter.

Ariella Azoulay sieht in der Fotografie eine Technologie des Imperialismus: „Photography developed with imperialism; the camera made visible and acceptable imperial world



*Interventions: Interrogation*, from/aus *One Day We'll Understand*, 2018  
Pigment print on foil, glass/Pigmentdruck auf Folie, Glas  
59,4 x 42 cm

destruction and legitimated the world's reconstruction on empire's terms."<sup>1</sup> Azoulay beschreibt den Kameraverschluss als Synekdoche, als einen Teil, der für das Ganze des imperialen Unterfangens steht. Den Kameraverschluss sieht sie als Trennlinie zwischen Zeiten, Räumen und innerhalb der Machtpolitik zwischen Herrschenden und Untergebenen, Kolonisierern und Kolonisierten. Imperialismus schneidet aus wie der Sucher einer Kamera. Es geht darum, von welcher Seite die Dinge betrachtet werden.

In dem oben beschriebenen Archivbild wird das Machtgefälle offensichtlich. Erkennbar ist die durchscheinende Beschriftung der Rückseite „Banditen“; so wurden Aufständische kriminalisiert. Die Umriss der Figuren sind zu Veröffentlichungszwecken in der Presse teils nachgezogen. Bis heute sind die antikolonialen Kämpfer in Malaysia und Singapur nicht willkommen, die Vergangenheit ist nicht aufgearbeitet. Sie sind immer noch ein Tabu, das an die Art und Weise erinnert, wie sie zu britischen Kolonialzeiten als Banditen oder kommunistische Terroristen diffamiert und auf Propagandabildern, Fahndungslisten oder Listen von Deportierten oder Exilanten abgestempelt wurden. Doch paradoxerweise war es gerade dieser Kontakt mit der Kolonialmacht, der sie in der Geschichte bewahrte und eine unbehagliche Dynamik schuf, in der die Besiegten nur durch den Blick der Sieger in Erinnerung blieben – ein Zusammenhang, den Sim in ihrer Arbeit dekonstruiert.

In der Ausstellung sind die auf Glasplatten aufgebrauchten *Interventions* in einer Reihe an die Wand gelehnt, und durch die Beleuchtung kommt es zu Schattenwürfen an der Wand. Die auf Glas kaschierten Foliendrucke erhalten ihren Doppelgänger an der Wand. Durch die Verdopplung des Bildes wird die Zeit einbezogen: jedes vergangene Ereignis wirft seinen Schatten bis in unsere Zeit. Zwei Bilder, das eine ist der Zeuge des anderen. Chi Yin holt diese Bilder aus dem Archiv hervor; sie blickt sie nicht aus frontaler Sicht an, sondern betrachtet sie von verschiedenen Seiten mit ihren Beschriftungen und Markierungen. Durch die Verschmelzung von Vorder- und Rückseite entstehen in Sims *Interventions* Tiefenunschärfen, etwa durch vergilbte nicht mehr festklebende Textschilder auf den Rückseiten, sowohl Bild als auch Text werden durch die Überlappungen teils verunklärt, wie auch die Geschichte widersprüchlich und mehrdeutig ist. Vielleicht ist es auch ein Versuch, die entblößten Körper zu bedecken, ihnen nachträglich etwas von ihrer verlorenen Würde zurückzugeben.

Die Schriftstellerin Maaza Mengiste (vgl. ihr Gespräch mit Sim Chi Yin in diesem Katalog) hat ausgehend von ihrer eigenen Familiengeschichte in jahrelangen Recherchen, aus denen ihr Roman *The Shadow King*<sup>2</sup> hervorgegangen ist, aus unterschiedlichen privaten Quellen Fotografien von Familienmitgliedern und Angehörigen derer, die während des Krieges zwischen Äthiopien und Italien 1935–41 lebten, gesammelt, und mit ihnen ein Gegenarchiv zu den kolonialen Archiven angelegt.<sup>3</sup> In ihrem Roman erzählt sie die

<sup>1</sup> Ariella Aisha Azoulay, *Potential History. Unlearning Imperialism*, London/New York: Verso, 2019, S. 7.

<sup>2</sup> Maaza Mengiste, *The Shadow King*, New York: W.W. Norton & Company, 2019. Der für den Booker Preis nominierte Roman erschien in deutscher Übersetzung 2021 im Deutschen Taschenbuch Verlag.

<sup>3</sup> Maaza Mengiste hat das Gegenarchiv „PROJECT3541: A Photographic Archive of the 1935–41 Italo-Ethiopian War“ öffentlich zugänglich gemacht unter: <https://www.project3541.com/>. Abgefragt am 05.10.2021.

Geschichte von äthiopischen Frauen, die im antikolonialen Krieg gegen die italienischen Truppen Mussolinis kämpften. Und sie erzählt von Ettore, einem italienischen Fotografen, der den Krieg dokumentiert, Bilder des Grauens und der Gewalt aufnimmt. Mengiste beschreibt, wie auf diesen Bildern von Inhaftierten und Exekutionen auch der Schatten des Fotografen zu sehen ist. Sie bezeichnet die Fotografie als Selbstportrait, als Selbstportrait des italienischen Fotografen bzw. der Kolonialmacht, wie auch alle anderen Fotografien Selbstportraits seien. Gemeint ist, dass jede Fotografie die subjektive Sicht des Fotografen zeigt, seine Weltsicht. So können auch die *Interventions* von Sim Chi Yin als Selbstportraits bezeichnet werden, es sind Selbstportraits der Künstlerin als derjenigen, die die Situation zu Zeiten der Kolonialmacht kritisch in den Blick nimmt.

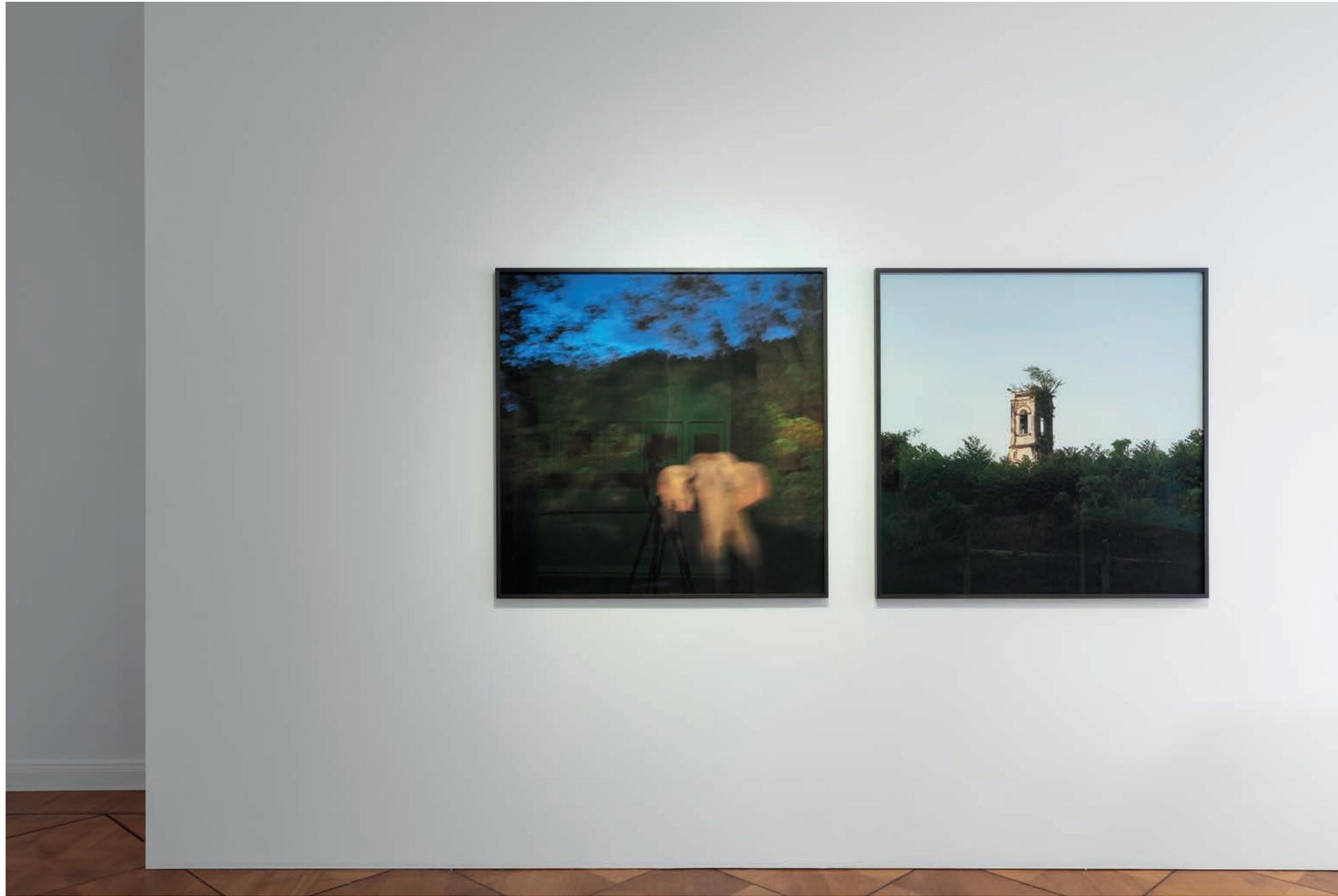
Wie Maaza Mengiste hat auch Sim Chi Yin ein Gegenarchiv zu den Darstellungen der offiziellen Archive angelegt, für die sie über dreißig Deportierte und Exilanten in vier Ländern zu ihren Erfahrungen als Vertriebene und ihrem späteren Ergehen interviewt hat. Die Vielstimmigkeit aus historischen Briefen beider Seiten und der Aussagen von Zeitzeugen geben Einblick in Sim Chi Yins Recherchen. Objekte wie ein Minensuchgerät und eine Beinprothese, die die Überlebenden während der Interviews als Erinnerungstücke mit Beweiskraft der Künstlerin Sim Chi Yin vorlegten, sind fotografisch dokumentiert. Einige davon sind in Museen in Süd-Thailand, errichtet von Überlebenden des Kriegs, ausgestellt, materiale Zeugen der Geschichte, die Sim Chi Yin in ihr Gegenarchiv aufnimmt.

In Maaza Mengistes *The Shadow King* spielt das Gewehr eine besondere Rolle. Es ist das Erbstück der Protagonistin Hirut, die es von ihrem Vater mit den Worten erhielt, dass sie den Abzug erst betätigen solle, wenn sie bereit sei: „Bereit, für was? fragt sie. Er steckt die Patrone in seine Tasche zurück. Bereit, etwas zu sein, das du nicht bist.“<sup>4</sup> Es ist eine Verantwortung angesprochen, die jener des kolonialen Fotografen entspricht. Susan Sontag äußert in ihrem Essay „Über Fotografie“: „Wie die Kamera eine Sublimierung des Gewehrs ist, so ist das Abfotografieren eines anderen ein sublimierter Mord“<sup>5</sup>. Es sind keine unschuldigen Bilder, sondern die Bilder eines Täters, der sich verantworten muss. Eine Perspektiverweiterung fordern beide Künstlerinnen. Der einseitige Blick der Kolonialmächte auf die Geschichte ist zu konterkarieren durch die Sicht der Gegner, der Opfer und der Nachfahren aller Seiten, was zu einer prismatischen Sicht auf die Geschichte führt. In ihrem Verfahren ähneln sich die Künstlerinnen Sim Chi Yin und Maaza Mengiste: sie diskutieren, dekodieren, dekonstruieren, repositionieren, reevaluieren und memorieren, um so zu einem umfassenderen und gerechteren Bild der Kolonialgeschichte zu gelangen.

---

<sup>4</sup> Mengiste, *Der Schattenkönig*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2021, S. 42.

<sup>5</sup> Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2020, S. 20.











*Interventions, from/aus One Day We'll Understand, 2018-2020*  
Pigment print on foil, glass/Pigmentdruck auf Folie, Glas  
59,4 x 42 cm

# The Past Recollected: *One Day We'll Understand*

Sam I-shan

Sim Chi Yin's *One Day We'll Understand* is framed by a conflict that took place in Malaya between 1948 and 1960, called the Malayan Emergency by the British colonial powers, and the Anti-British National Liberation War by guerrilla fighters who saw it as an anti-colonial war. Since 2015, she has examined and engaged with the historiographies of this period with photographs, video and sound installations, oral histories, and a practice-based PhD. A personal connection initially drew her to this era: her paternal grandfather, a newspaper editor, was separated from his family in 1949 and extradited to China by the British Special Branch as part of large-scale deportation and detention measures taken against persons suspected of being Communists during that time. There, he met his death at the hands of Chinese Nationalist Party soldiers, a tragedy that was for many years a secret in her family. This led her to seek out, interview and photograph former guerrillas and exiles from her grandfather's generation currently living in China, Hong Kong and Southeast Asia, while also making photographs of landscapes and objects that were significant to this twelve-year conflict. This resulted in the series *Remnants*, and the video installation *Requiem*. Her latest body of work, *Interventions*, represents a new direction in this project. It debuted in a solo exhibition I curated at the Rencontres d'Arles in July 2021, and a fresh take is now presented at Zilberman Gallery, Berlin, curated by Lotte Laub. Working with the Malaya-related holdings of the Imperial War Museum's archives, Sim placed prints and negatives on a light box and photographed them, a process that allowed her to simultaneously capture the verso and recto of each archival image in-camera. Her photographic transformations make transparent the mechanisms of meaning behind these artefacts, and reveal multiple layers of taxonomy in the colonial archive.

The Malayan Emergency is not well-known, and even within the region, not well-remembered, occurring as it did between the larger reverberations of World War II, and Malaysia's and Singapore's independence. The event that triggered the colonial authorities to declare a state of emergency in 1948 was the killing of three British plantation owners in Sungei Siput, Perak, by insurgents from the Malayan National Liberation Army (MNLA), which was the armed wing of the Communist Party of Malaya. Many of the fighters in the MNLA had in fact come from the Malayan People's Anti-Japanese Army (MPAJA), which was trained, armed, and funded by the British after the Japanese invaded Malaya and pushed them into retreat.

The period leading up to the Emergency was marked by socio-economic instability, political volatility, as well as competing claims to influence in the multi-ethnic society that was Malaya. Following the end of World War II, the British brokered the formation of the

Malayan Union in 1946 as a successor to British Malaya, but it was dissolved following opposition by the Malays, and replaced with the Federation of Malaya in 1948, which had restrictive citizenship requirements that the Chinese perceived as disenfranchising.<sup>1</sup> At the same time, the abandonment of rubber plantations and the closure of tin mines during the war - which were the backbone of the Malayan economy - resulted in depressed wages, unemployment and inflation. These conditions were opportune for the Communist Party of Malaya to amass political power by infiltrating trade unions, organising strikes and harnessing the power of restive labour.<sup>2</sup> Their primary aim was overthrow British rule and establish national independence of the Malayan states.<sup>3</sup>

While the Malayan Emergency was sparked by an act of armed violence, and has been characterised in military history as a rare example of a successful counterinsurgency operation, it starts to look like a different kind of conflict when the pro-independence motivations, or the economic incentives of the respective antagonists are foregrounded. The influence of British capitalist interests on the decolonisation process has been historically understated, even though the very reason why the conflict was dubbed an "emergency" was to forestall British insurance companies from avoiding payouts in circumstances of civil war or insurrection, which would cause liability to fall instead on the government.<sup>4</sup> Aside from this, General Gerald Templer's counterinsurgency strategy of securing "hearts and minds" has been re-assessed to be first and foremost "an economic and social policy, laced with political promises that *also* served a military purpose."<sup>5</sup> As a key global supplier of rubber and tin, Malaya's value to the British Empire was well understood by the colonial government, which was facing currency shortages and economic crises on the domestic front in the post-war period.<sup>6</sup> With this in mind, the

<sup>1</sup> Albert Lau, *The Malayan Union Controversy, 1942-48*, Singapore: Oxford University Press, 1991.

<sup>2</sup> J. H. Brimmell, *A Short History of the Malayan Communist Party*, Singapore: Donald Moore, 1956.

<sup>3</sup> In his study of the Malayan Communist Party (MCP) papers, Fujio Hara provides an overview of the various levels of political systems officially proposed by the MCP. While they called for cooperation with the British in 1938 due to their shared aim of fighting Japanese expansionism and invasion, this changed by 1940 to calls for the "Expulsion of the British Imperialists out of Malaya. Acquiring of national independence. Establishment of a Free, Independent and Democratic Republic". Their use of the term "Democratic" is a complex one that goes beyond the scope of this text. However, from the end of World War II until 1989 when their armed struggle came to an end, the MCP's focus was on the socialist revolution for a people's republic. Fujio Hara, "The Malayan Communist Party as Recorded in the Comintern Files", in: *ISEAS Working Papers*, 1 (2016).

<sup>4</sup> Nicholas J. White, "Capitalism and Counter-Insurgency? Business and Government in the Malayan Emergency, 1948-57", in: *Modern Asian Studies*, 32/1 (Feb 1998), pp. 149-177, my emphasis.

<sup>5</sup> Sergio Miller, "The Myth of Hearts and Minds", in: *Small Wars Journal*, 16 April 2012, <https://smallwarsjournal.com/jrnl/art/malayathe-myth-of-hearts-and-minds>, accessed 19 September 2021.

<sup>6</sup> Martin Rudner, "Rubber Strategy for Post-War Malaya, 1945-48", in: *Journal of Southeast Asian Studies*, 1/1 (Mar 1970), pp. 23-36.



recurrence of certain imagery in Sim's photographs from the Imperial War Museum's archival holdings of the Emergency takes on a different resonance: alongside images of British and Commonwealth troops pictured with heavy artillery or military land and air vehicles, there are images of soldiers escorting workers to the plantations, farmers threshing rice, factories and estates destroyed or abandoned in conflict, and tin and gold mines. There are also images of the Briggs Plan in action, that show police and military activity in and around the resettlement camps, or New Villages.<sup>7</sup> All these images are a reminder of the ways that Malaya's labour force, primary resource sectors, and their means of production were defended, but also weaponised, by both sides throughout the war. *Interventions: slashed rubber trees*, a work presented in this exhibition, depicts rubber trees damaged by guerrillas to prevent workers from tapping them. White strips of cloth tied to them flutter in the breeze, appearing like a warning, or perhaps a signal. Meanwhile, *Interventions: factory ruin* reveals the foundational remains of a destroyed structure, the low camera angle making the vertical columns appear almost monumental. The typewritten label affixed to the back, visible in reverse in Sim's image, states that these are the remains of the Aik Hoe rubber factory in Singapore, following an act of arson in July 1950 attributed to the MNLAs guerrillas. These marks and annotations of

<sup>7</sup> A key factor for the success of the authorities' counterinsurgency campaign was attributed to the Briggs Plan, which aimed to cut off the MNLAs food and resource supply by enforcing their separation from the rural population. This entailed the destruction of homes and the forcible relocation of about 500,000 people, primarily of Chinese origin, to more than 500 newly constructed villages or camps. Many of these were surrounded by barbed wire fences and sentry towers, with entries and exits guarded by police. See Riley Sunderland, "Resettlement and Food Control in Malaya", in: *The RAND Corporation Memorandum RM-4173-ISA*, California Rand Corporation, 1964.



officialdom visible through the surface of the image appear to be a reminder of the price (and opportunity costs) of war.

Battles are fought in and over territory, and the archival landscapes depicted in Sim's photographs are as notable for what they hide, as well as show, particularly when juxtaposed against her photographs of contemporary landscapes in Malaysia and Thailand made between 2016 and 2017. The terrain of conflict in the Emergency was primarily the jungle, where the guerrillas camped, but also border areas around plantations, villages, and later, New Villages, where the guerrillas requisitioned supplies. This had the effect of making clashes between guerrillas and troops strangely remote but also routine. The dense impenetrability of the jungle made communication immensely difficult for the British army, and as such, their favoured tactics included long-range tracking patrols made up of small units, and pursuits or ambushes that sometimes extended over many days, with units reporting back as and when they could. Aerial bombardment was also rare and restricted mostly to the fringes of jungle areas as pilots were forbidden to target populated areas, and could not see through the thick tree canopies.<sup>8</sup> Dioxin, a poisonous defoliant better known as "Agent Orange", was in fact developed by British chemical manufacturers and the military for use during the Emergency, and while it was used in Malaya, was eventually deployed much more extensively throughout Indochina during

<sup>8</sup> Miller 2012 (see note 5). See also Henry Jones Coates, *An Operational Analysis of the Emergency in Malaya 1948-1954*, 1976, Australian National University, Master's thesis, <https://openresearch-repository.anu.edu.au/handle/1885/111073>, accessed 19 September 2021.



the Vietnam War.<sup>9</sup> While the scale of skirmishes was relatively small, the duration of the conflict was comparatively long, giving battles a pragmatic, opportunistic quality, where persistence was likely to pay off over ferocity.

As such, while some of the archival photographs tell the story of vigorous direct combat, it should be remembered that they were, after all, a form of military propaganda made by specialist photographers and unit soldiers, to serve as psychological warfare, or shape public opinion in Malaya and Britain. In reality, all military activity was in support of – and subordinate to – civilian authorities. As described by a battalion commander: “In Malaya, the military could never take over from the civilians. Even in the very worst areas control was vested in a committee (under the chairmanship of the civil authority), which at the civil district level included the district officer, the police, local civilians (European planters and representative Chinese and Malaysians), and last of all the soldiers. In declared ‘black’ areas, where the troops had the right to shoot on sight, that right had to be expressly

<sup>9</sup> In 1951, Harold Briggs, director of operations in Malaya, discussed the possibility of chemically destroying roadside vegetation with chemical companies and scientists, in an effort to reduce sites where guerrillas could hide to ambush British military convoys. Even though this was regularly in force by 1952, the project was eventually suspended as the military could not develop a cost-efficient way of spraying the chemicals, and they eventually returned to clearing vegetation by hand. However, the military continued to use chemicals to destroy crops grown by guerrillas in jungle clearings. See Steve Connor and Andy Thomas, “How Britain Sprayed Malaya with Dioxin”, in: *New Scientist*, 101/1393, 19 Jan 1984, pp. 6–7.

granted and could be withdrawn by the appropriate committee.”<sup>10</sup> This cascading array of officialdom, or “war by committee”, is formally echoed by many of the works in the *Interventions* series. The palimpsest of information, with typed captions, differently-coloured wax pencil marks, and other hand-written or hand-drawn annotations and amendments lay bare the peculiarities of the colonial apparatus that shored up the conflict and instituted new forms and institutions of control, even as the country lurched toward self-governance.

A selection of photographs from the series *Remnants* forms a powerful contrast and coda to the systemic taxonomy of the colonial archives. Made between 2015 and 2018, they depict objects belonging to former guerrillas and exiles that Sim came across in the course of her research. Some of them belonged to her interviewees, while others were from community museums in peace villages located in Banlang and Betong in Southern Thailand.<sup>11</sup> Sim’s photographs represent a counter-archive, doubly marginal because the personal objects they depict belong to people that official histories define as the defeated.<sup>12</sup> These include a hand-drawn map of contested terrain, a rusted gun, a home-made prosthetic leg, a smallpox immunisation card, a watercolour painting showing the view from inside a detention camp, a pair of framed photos of a couple posing with their firearms in the jungle, and others. The objects are pictured on a white background, not to scale, but rather with an eye to their shape, colour, form and function; in other words, the details of their objecthood. Unlike *Interventions* and its stratum of cataloguing, bureaucracy and regimentation, the objects in *Remnants* represent a different kind of historical thickness of memory. While they are recognisably articles of war and struggle, they are also objects of daily use, and synecdoches for an individual person: the uniform suggesting a body, the gun a hand, the prosthesis a leg, the minesweeper the ears, and the light the eyes. In the same vein, the elderly former guerrillas in the video installation *Requiem* reclaim memories of their political participation in their own voice through their performances of the revolutionary songs “Goodbye Malaya” and the “Internationale”. Their renditions suffuse the rousing lyrics with a flavour of loss, and their occasionally hesitant singing suggests the transience of the oral tradition, and foregrounds the intimate role of the individual in its transmission. When imagined as an artistic strategy, a counter-archive challenges official histories and allows for a generative response to gaps and absences in master narratives. It expands the definition of source materials in archives to objects, oral or musical traditions, and indeed, the very land itself as repositories of history and conduits for personal and collective memory.

Exhibition views: Sim Chi Yin: *One Day We’ll Understand*, curated by Sam I-shan, Abbaye de Montmajour, Les Rencontres de la photographie d’Arles (04.07.–26.09.2021).

<sup>10</sup> Stephen T. Hosmer and Sibylle O. Crane, *Counterinsurgency: A Symposium*, April 16–20 1962, Santa Monica, CA: RAND Corporation, 2006, p. 61.

<sup>11</sup> The term “Peace Villages” comes in part from the Peace Agreement of Hatyai signed between the Malaysian government and the Communist Party of Malaya on 2 December 1989. Former guerrilla fighters and Party members who were barred from returning to Malaysia or who do not have Malaysian citizenship settled in the Villages on land granted to them by the Thai government.

<sup>12</sup> The role and presence of the Malayan Communist Party in official national histories has been complicated by the geo-politics of the Cold War and post-independence politics in the region. Recovering individual perspectives and personal narratives from this marginalised history is an important aspect of Sim’s project.

# Die erinnerte Vergangenheit: *One Day We'll Understand*

Sam I-shan

Sim Chi Yins *One Day We'll Understand* thematisiert einen Konflikt, der zwischen 1948 und 1960 ausgetragen wurde, der von der britischen Kolonialmacht als „Malayan Emergency“ (Malaiischer Ausnahmezustand) bezeichnet wurde und von den Guerilla-Kämpfern, die ihn als anti-kolonialen Krieg verstanden, „Anti-British National Liberation War“ (Anti-Britischer nationaler Freiheitskrieg). Seit 2015 hat Sim die geschichtswissenschaftliche Aufarbeitung dieser Zeit eingehend rezipiert und sich in Fotografien, Videos und Soundinstallationen, Zeitzeug:innenbefragung und in ihrer Praxis-basierten Doktorarbeit damit auseinandergesetzt. Das Interesse an dieser Epoche entstand ursprünglich durch eine persönliche Verbindung: ihr Großvater väterlicherseits, der Herausgeber einer Zeitung, war im Jahr 1949 von seiner Familie getrennt und im Zuge umfangreicher Maßnahmen – Verhaftungen und Deportationen – des britischen Special Branch (Geheimdienst) gegen Personen, die verdächtigt wurden Kommunist:innen zu sein, nach China abgeschoben worden. Er wurde dort von Soldaten der Chinesischen Nationalpartei getötet; ein Tragödie, die lange Zeit in der Familie geheimgehalten wurde. Dies war der Anlass für sie, ehemalige Guerillas und Exilant:innen aus der Generation ihres Großvaters aufzusuchen, die heute in China, Hongkong und Südostasien leben, sie zu interviewen und zu fotografieren, während sie gleichzeitig auch Fotos von Landschaften und Objekten machte, die für diesen zwölf Jahre dauernden Konflikt von Bedeutung waren. Daraus entstanden die Serie *Remnants* und die Videoinstallation *Requiem*. Eine neue Richtung in diesem Projekt nimmt ihre jüngste Werkserie, *Interventions*. Sie wurde zuerst im Juli 2021 in einer von mir kuratierten Einzelausstellung während der Recontres d'Arles gezeigt und für eine Präsentation in der Zilberman Gallery Berlin, kuratiert von Lotte Laub, weiterentwickelt. Sim arbeitete mit Fotografien aus den auf die Malaiische Halbinsel bezogenen Sammlungsbeständen im Archiv des Imperial War Museum in London in einem Prozess, bei dem sie Abzüge und Negative auf einen Leuchtkasten legte, wodurch sie Vorder- und Rückseite gleichzeitig fotografieren konnte. Ihre fotografischen Transformationen machen die Mechanismen der Bedeutung hinter diesen Artefakten sichtbar und enthüllen die vielen Schichten von Klassifizierungen im Kolonialarchiv.

Die Malayan Emergency ist nicht sehr bekannt und selbst in der Region erinnert man sich nicht sehr deutlich, da sie zwischen den größeren Ereignissen des Zweiten Weltkriegs und der Unabhängigkeit Malaysias und Singapurs stattfand. Die Tötung dreier britischer Plantagenbesitzer in Sungei Siput, Perak, durch Aufständische, Angehörige der Malayan National Liberation Army (MNLA; Malaiische Nationale Befreiungsarmee), dem bewaffneten Flügel der Malaiischen Kommunisten Partei, veranlasste die kolonialen

Autoritäten 1948, den Notstand auszurufen. Viele Kämpfer in der MNLA kamen aus der Malayan People's Anti-Japanese Army (MPAJA; Anti-Japanische Malaiische Volksarmee), die von den Briten ausgebildet, bewaffnet und finanziert worden war, nachdem Japan auf der Malaiischen Halbinsel einmarschiert und die Briten zurückgedrängt hatte.

Die Zeit vor dem Ausnahmezustand war von sozio-ökonomischer und politischer Unsicherheit sowie von konkurrierenden Bestrebungen der Einflussnahme in der multiethnischen malaiischen Gesellschaft geprägt. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs handelten die Briten 1946 die Formierung der Malaiischen Union als Nachfolgerin British Malayas aus, aber sie wurde aufgrund des malaiischen Widerstands wieder aufgelöst und stattdessen 1948 die Malaiische Föderation errichtet, die sehr restriktiv in der Vergabe von Staatsbürgerschaften war, was von den Chinesen als Entrechtung angesehen wurde.<sup>1</sup> Gleichzeitig führte die Aufgabe von Kautschukplantagen und die Schließung von Zinnminen während des Krieges – die das Rückgrat der malaiischen Wirtschaft bildeten – zu niedrigeren Löhnen, Arbeitslosigkeit und Inflation. Diese Rahmenbedingungen begünstigten den Machtzuwachs der Malaiischen Kommunistischen Partei durch Infiltration der Gewerkschaften, indem sie Streiks organisierte und Arbeiterunruhen für sich instrumentalisierte.<sup>2</sup> Ihr oberstes Ziel war, die britische Herrschaft zu stürzen und national unabhängige malaiische Staaten zu errichten.<sup>3</sup>

Zwar wurde der Malaiische Ausnahmezustand von einem Akt bewaffneter Gewalt ausgelöst und ist in die Militärgeschichte als ein seltenes Beispiel für eine erfolgreiche Widerstandsbekämpfung eingegangen, es ergibt sich jedoch ein ganz anderes Bild dieses Konflikts, wenn Unabhängigkeitsbestrebungen oder die wirtschaftlichen Motive der Antagonisten in den Vordergrund gerückt werden. Der Einfluss britischer kapitalistischer Interessen im Dekolonialisierungsprozess ist in der Vergangenheit zu wenig beachtet

<sup>1</sup> Albert Lau, *The Malayan Union Controversy, 1942–48*, Singapur: Oxford University Press, 1991.

<sup>2</sup> J. H. Brimmell, *A Short History of the Malayan Communist Party*, Singapur: Donald Moore, 1956.

<sup>3</sup> In seiner Studie zu den Schriften der Malaiischen Kommunistischen Partei (MCP) zeigt Fujio Hara einen Überblick über die verschiedenen Ebenen politischer Systeme, die von der MCP offiziell vorgeschlagen wurden. Während sie 1938 für eine Kooperation mit der britischen Kolonialmacht plädierte, basierend auf dem gemeinsamen Interesse daran, Expansionsbestrebungen und Einmarsch Japans zurückzuschlagen, änderte sich dies bis 1940, wo sie aufrief zur „Vertreibung der britischen Imperialisten von der Malaiischen Halbinsel. Erlangen nationaler Unabhängigkeit. Errichten einer Freien, unabhängigen und demokratischen Republik“. Ihre Verwendung des Begriffs „demokratisch“ ist sehr komplex und eine genauere Betrachtung würde den Rahmen dieses Textes sprengen. Es soll hier aber angemerkt werden, dass vom Ende des Zweiten Weltkriegs an bis zum Jahr 1989, als der bewaffnete Konflikt zu einem Ende kam, der Schwerpunkt der MCP auf der sozialistischen Revolution mit dem Ziel einer Volksrepublik war. Fujio Hara, „The Malayan Communist Party as Recorded in the Comintern Files“, in: *ISEAS Working Papers*, 1 (2016).



worden, obwohl der eigentliche Grund für die Bezeichnung des Konflikts als „Ausnahmezustand“ war, zu verhindern, dass britische Versicherungsfirmen Entschädigungszahlungen wegen Bürgerkrieg oder Aufständen leisten mussten, sondern stattdessen die Regierung verantwortlich war.<sup>4</sup> Darüber hinaus wird General Gerald Templers Strategie der Widerstandsbekämpfung – eine Strategie der Sicherung von „Herz und Verstand“ – neu bewertet, als ein vor allem „wirtschaftliches und soziales Programm, durchsetzt mit politischen Versprechungen, die *ebenso* einem militärischen Zweck dienen“.<sup>5</sup> Die Kolonialregierung wusste um den Wert der Malaiischen Halbinsel als eines der global wichtigsten Exportländer von Kautschuk und Zinn für das britische Weltreich, hatte doch das britische Empire in seinem Kernland in der Nachkriegszeit mit Währungsengpässen und Wirtschaftskrisen zu kämpfen.<sup>6</sup> Vor diesem Hintergrund erscheinen einige wiederkehrende Bildelemente in Sims Fotografien von den Archivbeständen des Imperial War Museum zum Ausnahmezustand in einem anderen Licht: Neben Bildern von britischen und Commonwealth-Truppen, mit schwerer Artillerie oder militärischen Land- und Luft-

<sup>4</sup> Nicholas J. White, „Capitalism and Counter-Insurgency? Business and Government in the Malayan Emergency, 1948–57“, in: *Modern Asian Studies*, 32/1 (Februar 1998), S. 149–177, meine Hervorhebung.

<sup>5</sup> Sergio Miller, „The Myth of Hearts and Minds“, in: *Small Wars Journal*, 16. April 2012, <https://smallwarsjournal.com/jml/art/malaya-the-myth-of-hearts-and-minds>, abgefragt am 19. September 2021.

<sup>6</sup> Martin Rudner, „Rubber Strategy for Post-War Malaya, 1945–48“, in: *Journal of Southeast Asian Studies*, 1/1 (März 1970), S. 23–36.



fahrzeugen gezeigt, sind da auch Bilder von Soldaten, die Arbeiter zu den Plantagen begleiten, Bauern, die Reis dreschen, zerstörte oder im Kampf verlassene Fabriken und Anwesen sowie Zinn- und Goldminen. Es gibt auch Bilder davon, wie der Briggs-Plan umgesetzt wurde, mit Polizei und Militär in und um die Umsiedlungslager oder „New Villages“.<sup>7</sup> All diese Bilder erinnern daran, dass die malaiische Arbeiter:innenschaft, der primäre Sektor und die Produktionsmittel im Verlauf des Krieges von beiden Seiten verteidigt, aber auch als Waffe eingesetzt wurden. *Interventions: slashed rubber trees*, eine Arbeit in dieser Ausstellung, zeigt Gummibäume, die von den Guerillas beschädigt wurden, damit sie nicht mehr angezapft werden konnten. Weiße, an Bäume gebundene Stoffstreifen flattern im Wind und erscheinen wie eine Warnung oder vielleicht ein Signal. *Interventions: factory ruin* macht das nach der Zerstörung einer Fabrikanlage übriggebliebene Fundament; die niedrige Kameraperspektive lässt die vertikalen Pfeiler fast monumental erscheinen. Auf dem maschinengeschriebenen Etikett auf der Rückseite, in Sims Fotografie seitenverkehrt, ist zu lesen, dass dies die Überreste der Aik-Hoe-Gum-

<sup>7</sup> Eine Schlüsselrolle für den Erfolg der Widerstandsbekämpfung durch die Autoritäten wurde dem Briggs-Plan zugeschrieben, dessen Ziel war, der MNL den Zugang zu Nahrungsmitteln und anderen Ressourcen abzuschneiden, indem man eine Trennung von der Landbevölkerung erzwang. Dies wurde durch die Zerstörung von Wohnhäusern und die Zwangsumsiedelung von rund 500 000 Menschen, hauptsächlich chinesischer Abstammung, in mehr als 500 neu errichtete Dörfer oder Lager erreicht. Viele davon waren mit Stacheldraht eingezäunt und von Wachtürmen umgeben, die Ein- und Ausgänge von der Polizei kontrolliert. Vgl. Riley Sunderland, „Resettlement and Food Control in Malaya“, in: *The RAND Corporation Memorandum RM-4173-ISA*, California: Rand Corporation, 1964.

mifabrik in Singapur sind, nach einer Brandstiftung im Juli 1950, die der MNLA-Guerilla zugeschrieben wird. Diese durch die Oberfläche des Bildes hindurch sichtbaren Zeichen und Vermerke der Bürokratie scheinen an den Preis (und die Opportunitätskosten) des Krieges zu erinnern.

Um Gebiete wird gekämpft und Schlachten finden in diesen Gebieten statt – die auf Sim Chi Yins Fotografien abgebildeten archivierten Landschaften sind gleichermaßen bemerkenswert für das, was sie verbergen, wie für das, was sie zeigen, vor allem, wenn sie Sims zwischen 2016 und 2017 entstandenen Fotografien von zeitgenössischen Landschaften in Malaysia und Thailand gegenübergestellt werden. Die Kriegsschauplätze der Emergency lagen hauptsächlich im Dschungel, wo die Guerillas kampierten, aber auch in den Grenzgebieten um Plantagen, Dörfer und später die „New Villages“ herum, wo die Guerillas Vorräte requirierten. Das hatte den Effekt, dass die Zusammenstöße zwischen Guerillas und Militär zwar seltsam entfernt stattfanden, aber gleichzeitig zur Routine wurden. Im undurchdringlichen Dschungel war Kommunikation für die britische Armee außerordentlich schwierig, weshalb sie eine Taktik ausgedehnter Patrouillen und Überraschungsangriffe in kleinen Einheiten anwendeten, die Guerillas oft über mehrere Tage hinweg verfolgten. Die Einheiten erstatteten Bericht, wenn es ihnen möglich war. Die Bombardierung aus der Luft war ebenfalls selten und weitgehend auf die Ränder des Dschungels beschränkt, da den Piloten verboten war bewohnte Gebiete anzugreifen und die Sicht von den dichten Baumkronen versperrt war.<sup>8</sup> Dioxin, ein hochgiftiges Entlaubungsmittel, besser bekannt als ‚Agent Orange‘, wurde tatsächlich von britischen Chemieunternehmen und dem Militär während der Emergency entwickelt, und obwohl es auf der Malaiischen Halbinsel zum Einsatz kam, wurde es im Vietnamkrieg in Indochina wesentlich häufiger eingesetzt.<sup>9</sup> Zwar war der Umfang der kriegerischen Auseinandersetzungen relativ beschränkt, aber die Dauer des Konflikts war vergleichsweise lang; so hatten die Kämpfe eine gleichsam pragmatische, opportunistische Qualität und Ausdauer schien zielführender als heftige Angriffe.

Deshalb muss man angesichts jener Fotos aus dem Archiv, die Geschichten von unmittelbaren aggressiven Kämpfen erzählen, im Kopf behalten, dass sie eine Form militärischer Propaganda waren, die von geschulten Fotografen und Soldaten gemacht wurden, um der psychologischen Kriegsführung zu dienen oder die öffentliche Meinung auf der Malaiischen Halbinsel und in Großbritannien zu formen. In Wirklichkeit unterstützten alle militärischen Aktivitäten zivile Behörden – und waren ihnen unterstellt. „Auf der Malaiischen Halbinsel konnte das Militär nie die Kontrolle über die zivile Verwaltung und Bevölkerung übernehmen. Selbst in den schlimmsten Gebieten lag die Kontrolle bei

<sup>8</sup> Miller 2012 (wie Anm. 5). Siehe auch Henry Jones Coates, *An Operational Analysis of the Emergency in Malaya 1948–1954*, 1976, Australian National University, Masterarbeit, <https://openresearch-repository.anu.edu.au/handle/1885/111073>, abgefragt am 19. September 2021.

<sup>9</sup> Harold Briggs, der militärische Oberbefehlshaber der Malaiischen Halbinsel, besprach 1951 mit Chemieunternehmen und Wissenschaftlern die Möglichkeit, mit chemischen Mitteln die Vegetation an den Wegrändern zu zerstören, um die Stellen zu reduzieren, von denen aus Guerillas britische Militärkonvois aus dem Hinterhalt angreifen konnten. Obwohl dieser Vorschlag seit 1952 umgesetzt wurde, wurde dieses Vorgehen wieder ausgesetzt, da das Militär nicht im Stande war die Chemikalien kosteneffizient zu versprühen, und die Straßenränder wurden wieder von Hand bereinigt. Allerdings verwendete das Militär weiterhin Chemikalien zur Zerstörung der von Guerillas auf Lichtungen im Dschungel bepflanzten Felder. Vgl. Steve Connor und Andy Thomas, „How Britain Sprayed Malaya with Dioxin“, in: *New Scientist*, 101/1393, 19. Januar 1984, S. 6–7.



einem Komitee (unter der Oberhoheit der zivilen Behörden), das auf der Bezirksebene aus dem Distriktbeamten, der Polizei, lokalen Zivilisten (europäische Plantagenbesitzer und Vertreter der chinesischen und malaiischen Bevölkerung) und erst zuletzt aus den Soldaten bestand. In ausgewiesenen ‚schwarzen‘ Gebieten, wo das Militär das Recht hatte, bei Sichtkontakt zu schießen, musste dieses Recht ausdrücklich gewährt werden und konnte vom zuständigen Komitee wieder zurückgenommen werden.<sup>10</sup> Diese kaskadenartigen Ordnungen der Entscheidungsgewalt, oder der „Krieg durch Komitee“, findet eine formale Entsprechung in den Arbeiten der Serie *Interventions*. Das Palimpsest von Informationen, mit maschinengeschriebenen Legenden, verschiedenfarbigen Wachsstift-Markierungen und anderen handgeschriebenen und gezeichneten Anmerkungen und Ergänzungen, legt die Merkwürdigkeiten des kolonialen Verwaltungsapparates bloß, der den Konflikt absicherte und neue Formen und Institutionen der Kontrolle einführte, auch dann noch, als das Land der Selbstverwaltung entgegentaumelte.

Eine Auswahl von Fotografien aus der zwischen 2015 und 2018 entstandenen Serie *Remnants* bildet einen wirkungsvollen Kontrast und einen Abschluss zu der systematischen

<sup>10</sup> Stephen T. Hosmer und Sibylle O. Crane, *Counterinsurgency. A Symposium, April 16–20 1962*, Santa Monica, CA: RAND Corporation, 2006, S. 61.

Taxonomie der kolonialen Archive. Sie bilden persönliche Gegenstände ehemaliger Guerillas und Exilant:innen ab, die Sim im Laufe ihrer Forschung gefunden hat. Einige gehörten den von ihr Interviewten, während andere aus lokalen Museen in ‚Peace Villages‘ in Balang und Betong im Süden Thailands stammen.<sup>11</sup> Sims Fotografien bilden ein Gegen-Archiv, in zweifacher Hinsicht marginal, denn die abgebildeten persönlichen Gegenstände gehören Menschen, die in den Darstellungen der offiziellen Geschichtsschreibung als die Besiegten gelten.<sup>12</sup> Darunter finden sich eine handgezeichnete Karte umstrittenen Terrains, ein verrostetes Gewehr; eine behelfsmäßige Beinprothese, ein Pockenimpfausweis, ein Aquarell, das das Innere eines Internierungslagers zeigt, zwei gerahmte Fotografien eines Paares mit ihren Schusswaffen im Dschungel und andere Dinge. Die Gegenstände sind vor weißem Hintergrund abgebildet, nicht maßstabsgetreu, sondern mehr mit einem Fokus auf ihre Form, Farbe und Funktion; mit anderen Worten: die Details ihrer Dinghaftigkeit. Gegenüber den *Interventions* mit ihren Sedimentsschichten der Katalogisierung, der Bürokratie und Reglementierung repräsentieren die Objekte in *Remnants* eine andere Art historischer Dichte der Erinnerung. Während sie zwar als Gegenstände des Krieges und Kampfes identifizierbar sind, sind sie gleichzeitig Gegenstände des täglichen Gebrauchs und Synekdochen einer individuellen Person: die Uniform impliziert einen Körper, die Schusswaffe eine Hand, die Prothese ein Bein, der Minensucher die Ohren und das Licht die Augen. In ähnlicher Weise versichern sich die ehemaligen Guerillas in der Videoinstallation *Requiem* ihrer Erinnerungen an ihre politische Arbeit, indem sie mit eigener Stimme die Revolutionslieder „Goodbye Malaya“ und die „Internationale“ singen. So, wie sie die Lieder vorsingen, sind die flammenden Texte von einer Ahnung von Verlust durchtränkt; ihr teils zögerlicher Gesang deutet die Vergänglichkeit mündlicher Überlieferung an und unterstreicht die Innigkeit der Wiedergabe durch einen Einzelnen. Die künstlerische Strategie des Gegen-Archivs stellt die offizielle Geschichtsschreibung infrage und öffnet den Raum für heilsame Erwidern auf Lücken und Abwesenheiten. Es erweitert die Definition von Quellenmaterial in Archiven um Gegenstände, mündliche und musikalische Traditionen und sogar das Land selbst, die allesamt Speicher der Geschichte und Träger persönlicher und kollektiver Erinnerung sein können.

*Übersetzung aus dem Englischen von Anna E. Wilkens*

Ausstellungsansichten: Sim Chi Yin: *One Day We'll Understand*, kuratiert von Sam I-shan, Abbaye de Montmajour, Les Rencontres de la photographie d'Arles (04.07.-26.09.2021).

<sup>11</sup> Der Begriff ‚Peace Village‘ (Friedensdorf) stammt teilweise aus dem Friedensvertrag von Hatyai, den die malaysische Regierung und die Malaiische Kommunistische Partei am 2. Dezember 1989 unterzeichneten. Ehemalige Parteimitglieder, denen die Rückkehr nach Malaysia verwehrt wurde oder die keine malaysische Staatsangehörigkeit haben, leben in den Dörfern auf Land, das ihnen von der Regierung Thailands zugesprochen wurde.

<sup>12</sup> Die Rolle und Präsenz der Malaiischen Kommunistischen Partei in den Darstellungen der offiziellen Geschichtsschreibung wurde durch die Geopolitik des Kalten Krieges und die Politik in der Region nach der Unabhängigkeit erschwert. Ein wichtiger Aspekt von Sims Projekt ist es, individuelle Perspektiven und persönliche Erzählungen aus dieser marginalisierten Geschichte wieder sichtbar zu machen.

## Sim Chi Yin in conversation with Maaza Mengiste

**Sim Chi Yin:** Thank you so much, Maaza, for joining me at this opening of my first solo exhibition in Berlin. It was a slightly harebrained idea that I had earlier this year when I phoned up Maaza and I said, “Hey, I read your book, it’s amazing, it blew me away, and you know, I think there are a lot of overlaps in our work, what about doing a conversation or like an e-mail exchange sometime?” And then she said she was going to be in Berlin, and so this is how this event happened.

Also, I want to express my thanks to the gallery – to Moiz, to Lotte, to the gallery team – for putting on this solo. This work is very close to my heart and I’ve been working on it for almost nine years. So it’s really meaningful to do this show here. We’ll get into the details of what the show is about through this conversation.

How we’ll structure the talk today is: I will do a bit of a reading first, and then Maaza will also read extracts from her book, and we’ll use extracts from her book as jumping-off points to talk about some of the themes that overlap between our work. So I’ll just go straight to it, then.

*Dear granddad*

*I never met you and the family – from the time I was a child – never talked about you. Except once. Dad mentioned in passing that you had died in China in the 1940s and, for some reason, had a monument built to you.*

*I thought it was strange that you – having born in Hong Kong but then taken as a baby to Malaya, where you grew up, lived and worked – would have died back in our ancestral village in China. Your father had left the village at the turn of the 20<sup>th</sup> Century, along with a wave of migrant Chinese labourers headed for the Southeast Asia, America, Australia and Africa.*

*And why did the family never talk about you in the 60 years since your death? Why does grandma’s gravestone not bear your name?*

*One Chinese New Year, on my visit home, my mum handed me a black and white photograph. The man in the photograph stood confidently, hands on hip. He was not tall, had a high forehead and thick lips ... and a camera was slung around his neck. Another photographer in the family? I was intrigued.*

*I’ve driven around northern Malaysia and southern Thailand, in the towns where you’d lived and worked, in the so-called “black areas” where the Communists were active. Where they had ambushed Commonwealth soldiers, shot British rubber estate managers, where they hid in limestone caves, lived with tigers and elephants in the jungles. I visited old tin mines founded by the British, and that jail where they had kept you ...*

*I went to the cemeteries of Commonwealth soldiers who were killed by “bandits” and “Communist Terrorists”.*

*One of their graves reads “One Day We’ll Understand”...<sup>1</sup>*

**Maaza Mengiste:** *[...] it is the land that carries our suffering when we die. It is the land that remains the same, no matter what we call ourselves. [...] only soil will remember who we are, nothing but earth is strong enough to withstand the burden of memory.<sup>2</sup>*

When I first walked through this exhibit, I was reminded of this passage, which is from my novel *The Shadow King*. And I was particularly struck by the photograph that opens this exhibit, it’s one of an elephant in a dark forest in the night. And Chi Yin, this leads me to my first question about that photograph and I wondered if you could explain a bit about what is in the image and what that represents to you.

**SCY:** Thank you, Maaza. This project, which is titled *One Day We’ll Understand*, is made up of three main parts. One part is called *Remnants*, another part is called *Requiem* and the last part is called *Interventions*. So what we chose to begin this particular installation with is *Remnants*, and specifically the series of landscape pictures I took around northern Malaysia and southern Thailand, basically, revisiting what I call ‘informal sites of memory’ from this conflict. They’re informal because this war has never been memorialised properly officially. And how I came upon these sights is basically through research into places where something happened in this war. Some have specific cases of history, like a specific ambush, or a specific gunfire fight, or a particular cave that the communists were known to have hidden in before taking a strike against the British and stuff like that.

<sup>1</sup> Sim Chi Yin, *One Day We’ll Understand*, performative reading text, 2018-ongoing.

<sup>2</sup> Maaza Mengiste: *The Shadow King*, New York: Canongate Books, 2020, p. 298.



Rare group self portrait of Malayan leftist detainees, on board a ship, being deported to China, February 1955, image provided by Footprints magazine Hong Kong.

So this series of landscape pictures all work with this idea that the land itself could be an archive, could be an unspoken archive of this war that was never declared a war. This war was always called an 'Emergency' by the British for very pragmatic reasons, for insurance reasons actually. The British extracted a lot of rubber and tin from Malaya. It was a very important colony for them post-World War II, especially when rubber prices were quite high.

And so, for insurance purposes, they could never call this war a war. They always said it was an 'Emergency'. So with the landscapes, what I did was I went seeking traces, I suppose, of this past that has never been officially memorialised. So with the elephant picture, that is from the jungle that was the base of the leftists' army. And that encounter with the elephant was quite magical in my mind, too, because it was my first night in this jungle. I had just gone to, sort of, do a recce, just have a quick look at what I was going to photograph from the next morning onwards. And on my drive back, on the highway - this highway now segments the original habitat of these elephants - as we were coming back in our little hatchback car, I saw a family of elephants by the side of the highway, and I said, "Wait, stop," and I stupidly got out of the car and made several pictures of this family of elephants. And the frame that you see here is the one frame in which the elephant - actually the baby elephant - has kind of locked eyes with me.

I shot many frames that were perfectly sharp, but this particular frame I moved, I think maybe out of fear, or the baby elephant moved as well, so it created this sort of blur. And once I shot the picture, I knew there was something special about this particular frame. There was something in this land that humans did not want to remember, or humans don't articulate anymore, but there's something about how the non-human actually remembers.

And of course, we know all about elephants and memory. And so there was something about this encounter in this picture for me that opened up this quest to try and photograph traces of this conflict in the land, because the land has a memory, I think.

**MM:** One of the things that I noticed immediately from that photograph is the blur of it. It's also a night shot so it's full of shadow and you cannot see things very clearly. I don't know if there is a better metaphor to represent what it is like to look back in history, maybe your own family history, when the only kinds of documentation you might be able to find are those that have been created by colonial powers. So trying to find intimate stories from state-approved documents is a blurry project, quite literally. I wondered about the work that you have done with photographs. You're responding to this impulse that we have seen from colonial powers to document everything that they have done, to take photographs. You're trying to act and intervene in those photographs and documents, I wondered if you could tell us a bit about that process for you.

**SCY:** My base medium is photography, so I, too, have an impulse to document. But of course, when we're looking at archival topics, we are really looking at the documents and photographs that were left behind. Unfortunately they're predominantly colonial sources, because the 'other side', usually the losing side, did not have the same kind of resources to photograph and document and circulate and preserve their own records. So what I've done with the *Interventions* series, which you see in the second room, the work presented on glass, are pictures that I selected from the British colonial archive, primarily the Imperial War Museum archive in the UK.

I have looked at the representations of this particular war and its combatants. And of course, this being the British military archive, it's predominantly showcasing the triumphant white bodies that smashed this local leftist insurgency. So what I've done is, I've reinterpreted them visually by using a very strong backlight to merge the backs and the fronts of the prints into one plane. And in doing that I'm trying to sort of unpack and unveil the layers of indexing and indexicality that go on in the colonial archive. And you see different-coloured wax pencil markings on the backs, you see the punch holes, you see the black outlines, which suggests particular images have been circulated to the press for propaganda use, and things like that. So that's why I've decided to show the prints with verso and recto merged into one plane. For this particular show, we've also then printed them on glass instead of regular paper, because I want to work with this idea of legibility and illegibility and transparency, and it's a kind of seepage across materiality and time. And in printing on a glass, I've done these multiple transfers, and we're reverting them into glass negatives. So I'm starting to think about the medium of photography and what did it mean in colonial times, you know the colonial eye, the colonial camera and the role of the photographer in colonial wars, which is something that you write a lot about in *The Shadow King*.

**MM:** I will read a section from my novel that reminds me of what you are talking about. But another thing that I would like to add to what you just said, is that I think these photographs were made never with the intent of having someone like you or me, decades



Highlands of Ethiopia, 1940. Maaza Mengiste's great-uncle, Haile Yesus, stands in the middle surrounded by family members who served as his bodyguards during war, as is customary in Ethiopia. Her father's eldest brother, Abate Imru, stands to the left of Haile Yesus. In each of these men are fragments of Mengiste's face.

Copyright Pitt Rivers Museum, University of Oxford (2004.130.38134.1).

later, look at them, and I think these images were supposed to be looked at straight-on. And when you come to that image, decades later – and I think it's shown quite graphically in the way that your process works – you're looking at it from a side angle. And you're looking at it from the back. You're taking a prismatic view, whereas these images were made to be looked at only for their straightforward nature. I think that's what makes this exhibit so powerful.

With that in mind, I'm going to read a very, very small section of my novel that is about an Italian colonial officer wanting to document certain scenes, and then I'll just read a very short section of a photograph that was made, but I describe that photograph through words in my novel.

*Go meet my convoy when it arrives. We'll start documenting this new prison from the beginning. We'll record everything. They'll remember what we did to build this empire.*<sup>3</sup>

*He is a body suspended in the mean play of light. A figure deformed by obedient shad-*

<sup>3</sup> Mengiste, *The Shadow King*, p. 261.

*ows. There he hangs in a beam of dying sun, held up by a tree bowing from his weight. See his head and its bloom of curly hair, the shorn ear that appears like a dip on a narrow jaw. What is plain to see: a neck arching horribly, the spine distended, a mother's son pinned against a ripe afternoon sky. Behind him, the valley shrinks from the eager eyes of uniformed men. And what are they, after all, but the other sons of other mothers, and he the glorious proof of their mechanised ambitions? What we see: a boy pulled into manhood, a soaring body held back by gravitational laws. See him stretch against the terrifying rope, note the legs that kick against the downward tug: behold the rebellious silhouette spinning in a burning sun. And there, see him, too, at the edge of the frame, the taker of this photograph, the thief of this moment, there he is, almost out of view, made visible in the shadow stretching toward the elevated feet, a dark figure of a man firmly in focus, the camera pointed toward that defamation.*<sup>4</sup>

I'd like to talk a bit, Chi Yin, about the work that you do in the archives, that counter-archiving that you do. It's something that I have worked towards as well, moving against the grain of what we find documented. Could you talk about some of your experiences in the archives and maybe some of the inaccuracies that you've discovered?

**SCY:** As I alluded to earlier, this is the British military archive and the pictures were taken for two main purposes, one was propaganda and the second was military intelligence. I went in with the hope of finding more representations of the 'enemy', but of course I was to be disappointed. And where the insurgents appeared, they were always nameless and they were often in postures and gestures of subjugation. They were often arrested, or they were being paraded as trophies of some sort, or they were seated on a police station floor looking quite defiant but also tired at the same time. And yes, always nameless, and of course on the colonial side the names were quite detailed, even the dogs had names. It's not unexpected I suppose.

Inaccuracies, yes, there were place names that were clearly in the local languages that were misspelt. I was told that a lot of the place names were deliberately left vague for military intelligence reasons. It never really fully acknowledged which river and which town and which village, so that's for intelligence reasons apparently.

Place names are often mangled and, as we discussed yesterday in our chat before the talk, even to find my grandfather's name in the archive was very difficult, and it took about six years, because he has a Chinese name, and of course in the British records it was rendered in English, so it was some kind of Romanised Chinese written in letters. And so I had no way of finding his name. I used multiple permutations and I simply couldn't find it. And finally, I used the last photograph that what we have of him, it's his prison photograph and it's actually there on the long table, which you can look at later. It's very faded and torn, that photograph. I could really not tell what letters they were for sure, but over time we managed to piece it together and find out. You had a similar process with your uncle.

<sup>4</sup> Ibid., p. 208.



Addis Ababa, Ethiopia,  
February 1937, from personal  
collection of Maaza Mengiste.

**MM:** I'll tell you the story of my uncle, and as I speak of it I want all of us to try to imagine how many thousands or millions of lives, of existences, are completely erased simply by spelling errors in museums and in archives. I was at Oxford University several years ago on something completely separate from my research, but I knew that in one of these museums, there was a photographer who had travelled through Ethiopia during the time of the war with Italy and that he had bequeathed his archives to this museum. I knew that he had passed through a section of Ethiopia where my family lived, and I knew that my great uncle had been his guide, to protect this photographer against Italian fire while he was going through this area. My great uncle's son, whom I consider my uncle, asked me, "Could you look to see if my father's picture could be in the archives?" So I contacted the museum curators and asked them if I could look at everything that this photographer had taken. They asked me for my great uncle's name, and when I gave it to them, Haile Yesus, they said that there was nothing in the archives with that name but they were happy to let me look at what they had. When I got to the museum, they brought out all of the photographer's negatives and all of his albums and I started going through those images. At some point I started getting to locations that are very close to my family home. I turned the page and I saw a row of men with faces just like mine, and I looked at the name and my great uncle's name had been misspelt. It was something else altogether, but I knew it was him. He looked just like my uncle. The young men around him looked like my father, they looked like me. I called the curators over and said, "That's my face." And I told them this photographer had misspelt my great uncle's name. The photographer also said that the war in Ethiopia, which began in 1935, had begun in 1940, which is also completely incorrect. 1940 is just when the British got there. That's when the war started, according to this photographer, despite the fact that the conflict had been ongoing in one form or another since 1935. I got a copy of that photograph, they were kind enough to give me a copy. I took it to my uncle and he was incredibly emotional. "This is the first photograph I have seen of my father at this age," he said. In that photograph also were my father's older brothers, which is where the striking resemblance to me came from. I didn't know that they'd all participated in this war.

So that's just one story from one album of one photographer from one year. And hearing you speak of your own experience, it makes me wonder, how many spelling errors could there be in these archives? How many names and locations do we have that don't translate so easily to English or into the Latin alphabet? And how many family stories have completely been erased or lost, even now, because of something that simple? This might not even be that wilful erasure that we tend to think of with colonial archives.

I was really struck by the care also that you have taken in recording your family's stories because that is, I think, the only way, not only that your family story can be known, but if there's anyone else in this room that might have any connection to this history, there is a possibility that you might find a path that leads you to your own family story, which is why these kinds of exhibits I think are so important, and these conversations.

**SCY:** Which brings me to one of the things in your book as well, which is that you try, I mean obviously both of us engage in history from the ground up, that goes without saying, but one of the things you also engage in is trying to give names to people. You know, the battalion of women who fought in this war, you name them one by one, even if one is just called 'the cook', but all of them have specific names. And it just makes me think about how, if there are no names and there are no photographs, how do we mourn and how do we remember? And it makes me think about Judith Butler's writing appropriately about 9/11 on this day, the hierarchy of bodies worth mourning and grieving.<sup>5</sup> How do we grieve if there is no trace of this person?

**MM:** I've written about the way that disappearances have been used by different regimes, not only as a way to quite literally get rid of a problem if a person is rebelling against the system, but as a mechanism that disrupts the process of grief that could bring healing, and then might create more anger and more action, you know from the side of the oppressed. And what do you do in the absence of a body when the absence is felt but you still don't have anything to fit into that moment? You have a pocket of a space where grief should be, but it's incomplete. And I thought about these stories that have come to me ever since my novel was published. Ethiopians have emailed me, Italians have emailed me, people from different parts of the world who have a connection to this history in one way or another have said to me, "My relative was disappeared by the Italians. Can you help me locate them somehow?" Or, "My grandmother was in some kind of British camp for Italians with my mother. My mother refused to talk about it, but I'd like to know more."

These stories still come, and I've created an online website that features some of the colonial-era photographs made by Italian that I've been collecting for a number of years. But there's a gap here because, like you have said, we - Ethiopians, I mean - didn't have the camera, we had no access to making our own images.

For this reason, I have a page that's called *Memories without Faces*, so that people can share their own family stories in the absence of photographs. And this is an archive that's

<sup>5</sup> Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, New York: Verso, 2004, preface.

continuing to grow, an online presence. Also, I'm getting other fascinating stories from all over the world, from descendants of British colonial soldiers from Kenya, from India. So many have a connection to this history, and I wonder about the ways that we might be able to trace all of these stories. I am realizing that these stories are everywhere and I think that the overlapping nature of the histories that we're talking about might surprise us.

**SCY:** And sometimes the only faces that we have of these people are them as dead people. So sometimes I've been interested to find actually post-mortem photography from this particular war. There's this one image, again on the long table in the middle of that second room, which I'm sure was at some point removed from the official colonial archive because that picture I did not find in the colonial archive, I found it on eBay, and a friend bought it, so that gets into questions of the multiple violences that occur in such wars and subsequently in the circulation of images, in the commodification of some of these images, and where they end up. So this particular image of a guerrilla fighter who was obviously killed in the jungle and carried out of the jungle on a wooden stretcher or ladder, he's clearly dead, but he's propped up against a wall and photographed, and I've seen multiple images like this from this conflict alone. So I've become interested in this practice of post-mortem photography. I understand that it probably was for intelligence purposes, but it really opens up questions of the violences that visit these bodies.

**MM:** It makes me wonder about how you avoid falling into those traps of looking at a colonial photograph. These post-mortem photographs, how do you reinvent that image into something else?

**SCY:** Well, with this particular body of post-mortem photos, I've chosen not to do anything with them so far. I've just shown them very sparingly, usually just one in each exhibition, just to register the fact that there were these violences in this war, but I show them unembellished. I do not do the interventions that I did with the colonial, the other pictures that are of military action, because I just don't know that it's right to do so. With the rest of the colonial archive you can say I've cast a sort of disobedient gaze and reinterpreted things, and I'm trying to use that material to re-narrate this war and tell the other side of the story, a bit frustrating for me because I'm still using the master's tools to try and dismantle the master's house,<sup>6</sup> which is probably impossible, but it is all we have and then, to balance that, I have these other elements of the counter-archive that I've made on my own by going and doing 35 oral history interviews with the former leftist fighters spread out over five countries over the past several years.

The objects you see here are things that they kept from the war and some of them are individual people's things, some of them come from certain platoons in the guerrilla army. And here is a two-channel video installation of the songs that they remember from this war. The intention is that the songs actually flood the entire gallery, even as you look at the colonial representation of it. So, this is where I'm at currently, this is all I can do as a

<sup>6</sup> Audre Lorde, "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House", pp. 94-101, in: Cherrie Moraga and Gloria Anzaldua (eds), *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, New York: Kitchen Table Press, 1983.

researcher/artist which is to try and re-narrate using the material that either I make, or re-make, from the colonial archive and then other stuff that I've counter-collected, I mean, that's all I can do at this point, that's my little effort in re-narrating, and that brings us to the big theme of memory and remembering, and restitution of some sort. There's one part at the start of your book, and I'll just read a little bit.

*She can hear the dead growing louder: We must be heard. We must be remembered. We must be known. We will not rest until we have been mourned. She opens the box.*<sup>7</sup>

I wonder if you can speak a bit about the constructions of public memory and how they are informed by these archives.

**MM:** I've thought a lot about what these colonial photographs are supposed to actually be representing. I've begun lately to think of these images and also even maybe those post-mortem images as self-portraits of the photographer. That these images are not really depicting the person in the image, they're a photograph of power, and that power is held in the hand of the photographer. That photograph is a reflection. It is a photograph of British Empire and British power. The human being in that photograph is supposed to be irrelevant, but it's when someone like you looks at it that the relevance starts to really emerge.

The images of Ethiopians that were taken by Italians in the war were supposed to represent Italian might. Even if those photographs depict someone who is a warrior and who may have a rifle or a spear, what that photo is actually transmitting is: I am an Italian, I am in this person's land, he has a rifle and he cannot kill me.

Every picture trumpets that kind of power, and I think about the ways that memory begins to act against that narrative. The photographs don't, or rather, will not counteract the narrative necessarily. Their story is not finished until someone else who knows better stands in front of them and begins to speak against what's been done.

My novel begins with a woman trying not to remember something and yet memories still continue to come up. What is it that we remember and what are those things that we cannot forget, even if we try to forget? I think the book is about memory, but the flipside of memory is not forgetting, it's the inability to forget. And I was struck by that with your beautiful photo book. This is a story of your grandmother, *She Never Rode that Trishaw Again*. The structure of this book, with its pockets and the pages that are not divided, the way that inside the attached pages is writing and also some postcards have been slipped inside with writing on the back like reproductions of family postcards. All of it struck me as a reflection on memory and secrets and what it is that your grandmother could not forget. And I wondered, Chi Yin, if you could talk about your grandmother's story but also about the way that you constructed the book, because it functions very much in a way that I think memory works and family secrets work, which is to say that there is always a story beneath a story, covered up by something else.

<sup>7</sup> Mengiste, *The Shadow King*, p. 6.

**SCY:** I worked with a designer in Amsterdam, Teun van der Heijden, and he and I worked on this over the course of a couple of years, and we were actually trying to produce another book about my grandfather and then it emerged that my grandmother has her own story to tell, so we decided to use that as the first of three books and this is intended as a prologue to the series of three books.

The book is constructed such that there's a sense of discovery through the book and there is a sense of a hidden story, literally between the pages. I've used the visual device of vacation photographs, so the pictures are mostly cheerful and happy vacation photographs, and they work against pieces of text which are much heavier and more moving in a way. They are pieces of oral history interviews that I did with her oldest son, recalling the lifelong trauma that she lived with after she was widowed during the Cold War when her husband was executed for his politics. There are so many gaps in the narrative for her story, because, like I said earlier, I never knew her and I couldn't figure out how else to fill in those gaps, but with artistic licence you can make a book like that and sort of let the silences almost stand on their own.

It's an attempt to pay tribute to all the women who lost their partners and spouses in the decolonisation wars.

I do think that we're at the tail end of being able to bottle these histories from all the decolonisation wars that happened across the so-called 'Third World'. And yeah, this is my one little attempt at doing it through the prism of my family history, but I think it really should resonate more widely with different people with their own histories. I mean I think we all have skeletons in our family histories wherever we are from. So this is my little effort.

**MM:** We are slowly running out of time but maybe you could close us out by talking about the other two books, as this one is the first of three? I think they are connected to the other parts of this exhibition that you're developing.

**SCY:** I went to the designer to make one book but then over the years collected more and more material, and he said, "Stop, stop, we can't make one book now, we're going to make four books." I think we're going to stop at three, if we can. So the other two books haven't been made yet, because I'm so slow. But the idea is that the second book will take in the main pieces of this project, a wider look at the Malayan war, but through the prism of my grandfather and what happened to him. And the third book is meant to deal more with the archive, the colonial archive, and the counter-archive that I've made with these 35 individuals that I've gone and photographed and interviewed and filmed. So that's the structure of the three books. I don't really have a timeline for you I'm afraid, so as to bring the second book out next year and then subsequently maybe in another couple of years. But this first book has been self-published, because I wanted to keep artistic control of the production, and these books are costly to produce, so, you know, there's a lot of fundraising and seeking out support and stuff like that in addition to doing the creative work.

So I think maybe we should close up by just giving some thought to history and historiog-

raphy and memory and how there are these small attempts by individuals like you and me to try and re-narrate pieces of what has been prescribed to us in a way by Britain, by the colonial archive, and there are more and more artists and writers and other practitioners chipping away at this meta-narrative of what happened.

**MM:** Absolutely, I think there are some fascinating conversations that are happening. And maybe we can close out with a quote that I've been thinking about lately by Walter Benjamin who said something along the lines of, "If the enemy is victorious, then not even our dead will be safe." I thought a lot about that when Trump was president, about what would it mean, not only to the future but to the past, if he won another election. I think that we are going through a very interesting time in the world right now with the rise of the right-wing and ultra-conservative parties and there's a responsibility that I really believe writers and artists and all of us have, not only to the future, not only to those who are not yet born, but also those that have passed, to the dead and how we speak of them. And so I'm really grateful to Chi Yin for inviting me to be part of this conversation, to all of you for joining us in this, and to the gallery for hosting these incredible works.

## Sim Chi Yin im Gespräch mit Maaza Mengiste

**Sim Chi Yin:** Vielen herzlichen Dank, Maaza, dass du hier bist, bei der Eröffnung meiner ersten Einzelausstellung in Berlin. Es war eine vielleicht etwas verrückte Idee, die ich irgendwann dieses Jahr hatte, als ich Maaza anrief und sagte: „Hey, ich habe dein Buch gelesen, es ist fantastisch, es hat mich umgehauen, und, weißt du, ich finde, dass es einige Überschneidungen in unserem Werk gibt, was hältst du von einem Gespräch oder einem E-Mail-Wechsel irgendwann?“ Und sie sagte, dass sie nach Berlin kommen wollte, und so kam es zu dieser Veranstaltung.

Ich möchte mich auch bei der Galerie – bei Moiz und Lotte, beim Galerieteam – für diese Einzelausstellung bedanken. Dieses Werk liegt mir sehr am Herzen und ich habe fast neun Jahre lang daran gearbeitet. Deshalb bedeutet mir diese Ausstellung hier sehr viel. Wir werden im Gespräch näher darauf eingehen, worum es dabei geht.

Der Plan für das Gespräch sieht so aus: Zunächst werde ich etwas lesen, dann wird Maaza Auszüge aus ihrem Buch lesen und wir werden Stellen in ihrem Buch als Ausgangspunkte nehmen, um über einige der Themen zu sprechen, bei denen es Überschneidungen in unseren Werken gibt. Ich fange dann jetzt an.

*Lieber Großvater,  
ich habe Dich nie getroffen und die Familie hat – seit ich klein war – nie über Dich gesprochen. Außer ein Mal. Papa hat nebenbei erwähnt, dass Du in den 1940ern in China gestorben warst und dass, aus irgendeinem Grund, ein Monument zu Deinen Ehren errichtet worden war.*

*Ich fand es merkwürdig, dass Du – da Du in Hongkong geboren worden und als Baby auf die Malaiische Halbinsel gekommen warst, wo Du aufgewachsen bist und gearbeitet hast – in dem Dorf in China gestorben sein solltest, aus dem unsere Familie ursprünglich stammte. Dein Vater hatte das Dorf um 1900 verlassen, zusammen mit einer ganzen Welle von chinesischen Arbeitsmigrantinnen und migranten, die nach Südostasien, Amerika, Australien und Afrika auswanderten.*

*Und warum hat die Familie in den 60 Jahren seit Deinem Tod nie über Dich gesprochen? Warum steht Dein Name nicht auf Großmutter's Grabstein?*

*An einem Chinesischen Neujahr, als ich meine Eltern besuchte, hat mir meine Mutter eine Schwarz-Weiß-Fotografie gezeigt. Der Mann auf dem Foto sah selbstsicher aus,*

*die Hände in die Hüften gestemmt. Er war nicht groß, hatte eine hohe Stirn und volle Lippen ... und eine Kamera hing ihm um den Hals. Noch ein Fotograf in der Familie? Das interessierte mich sehr.*

*Ich bin in den Norden Malaysias und nach Südthailand gereist und habe mir die Orte angesehen, an denen Du gelebt und gearbeitet hast, in den sogenannten ‚schwarzen Gebieten‘, wo die Kommunisten aktiv waren. Wo sie Commonwealth-Soldaten aus dem Hinterhalt angriffen, britische Kautschukplantagenmanager erschossen hatten, wo sie sich in Kalksteinhöhlen versteckten, mit Tigern und Elefanten im Dschungel lebten. Ich habe alte Zinnminen besichtigt, die von den Briten angelegt worden waren, und das Gefängnis, in dem sich Dich festgehalten haben ...*

*Ich bin zu den Friedhöfen gefahren, auf denen die Commonwealth-Soldaten liegen, die von ‚Banditen‘ und ‚kommunistischen Terroristen‘ getötet worden waren.*

*Auf einem der Grabsteine stand: „One Day We'll Understand“<sup>1</sup>*

**Maaza Mengiste:** *[...] der Boden [nimmt] unser Leid [auf], wenn wir sterben. Der Boden bleibt immer derselbe, egal, wie wir uns nennen. [...] Die Erde allein wird erinnern, wer wir sind, nur sie ist stark genug, um der Last der Erinnerung standzuhalten.<sup>2</sup>*

Als ich das erste Mal durch diese Ausstellung gegangen bin, musste ich an diese Passage aus meinem Roman *Der Schattenkönig* denken. Und mir ist besonders diese Fotografie ins Auge gefallen, die die Ausstellung eröffnet, es ist ein Bild von einem Elefanten in einem dunklen Wald bei Nacht. Chi Yin, das bringt mich zu meiner ersten Frage zu diesem Foto: Kannst du etwas dazu sagen, was das Bild darstellt und was es für dich bedeutet?

**SCY:** Danke, Maaza. Dieses Projekt, das *One Day We'll Understand* heißt, hat drei Teile. Einer trägt den Titel *Remnants*, ein anderer heißt *Requiem* und der dritte *Interventions*. Wir haben uns entschieden, *Remnants* an den Anfang zu stellen, im Besonderen die Serie mit Landschaftsfotografien, die ich im Norden Malaysias und in Südthailand gemacht habe, als ich Orte aufgesucht habe, die ich ‚informelle Erinnerungsorte‘ dieses Konflikts

<sup>1</sup> Sim Chi Yin, *One Day We'll Understand* [Eines Tages werden wir verstehen], performative Lesung, seit 2018.

<sup>2</sup> Maaza Mengiste: *Der Schattenkönig*, aus dem amerikanischen Englisch von Brigitte Jakobeit und Patricia Klobusiczky, München: dtv, 2021, S. 402.



Detention photograph of the artist's paternal grandfather Shen Huansheng, ca. February 1949, last photograph taken of him, from personal collection of Sim Chi Yin.

nenne. Sie sind insofern informell, als dieser Krieg von offizieller Seite nie wirklich erinnert worden ist. Ich habe diese Stätten gefunden, als ich recherchierte, wo in diesem Krieg etwas passiert ist. An einigen haben eindeutig identifizierbare Ereignisse stattgefunden, wie etwa ein bestimmter Angriff aus dem Hinterhalt oder eine bestimmte Schießerei oder auch eine Höhle, von der man weiß, dass die Kommunisten sich in ihr versteckten, bevor sie die Briten angriffen, und dergleichen.

Diese Serie mit Landschaftsbildern beruht auf der Idee, dass das Land selbst ein Archiv sein könnte, ein wortloses Archiv dieses Krieges, in dem es nie eine Kriegserklärung gegeben hat. Dieser Krieg wurde von den Briten ‚Emergency‘ (Ausnahmestand) genannt, aus sehr pragmatischen Gründen, nämlich aus Versicherungsgründen. Die Briten bekamen sehr viel Gummi und Zinn von der Malaiischen Halbinsel. Es war für sie eine sehr wichtige Kolonie nach dem Zweiten Weltkrieg, besonders, als die Gummipreise hoch waren.

Also, aus Versicherungsgründen konnten sie das nie einen Krieg nennen. Sie haben immer das Wort ‚Emergency‘ verwendet. Ich habe in diesen Landschaften nach Spuren gesucht, Spuren dieser Vergangenheit, die nie offiziell erinnert worden ist. Dieses Bild mit dem Elefanten, das ist aus dem Dschungel, der die Basis der linken Armee war. Meine Begegnung mit dem Elefanten hatte etwas Magisches, so habe ich es empfunden, weil es meine allererste Nacht in diesem Dschungel war. Ich wollte mich da eigentlich bloß erst mal umsehen, sondieren, was ich fotografieren wollte, womit ich aber erst am nächsten Tag beginnen wollte. Und auf der Rückfahrt, auf der Schnellstraße – diese Schnellstraße durchschneidet heute das Gebiet, das ursprünglich das Habitat der Elefanten war – in unserem kleinen Auto, habe ich eine Elefantenfamilie am Straßenrand gesehen und sagte: „Halt, stopp“ und stieg bescheuerterweise aus dem Auto und machte einige Bilder

von dieser Elefantenfamilie. Und das Foto hier ist das eine Foto, in dem der Elefant – das Elefantenbaby – mich direkt ansieht.

Ich habe etliche Fotos gemacht, die ganz scharf waren, aber bei diesem einen Foto habe ich mich bewegt, vielleicht aus Angst, oder das Elefantenbaby hat sich auch bewegt, sodass diese Unschärfe entstanden ist. Und schon in dem Moment, als ich es fotografierte, wusste ich, dass etwas Besonderes an dem Bild war. Da war etwas in diesem Land, an das die Menschen sich nicht erinnern wollten oder über das sie nicht mehr reden, aber da ist etwas, wie das Nicht-Menschliche sich tatsächlich erinnert. Und so war da für mich etwas in dieser Begegnung auf diesem Bild, das mir diese Suche, diesen Versuch, die Spuren dieses Konflikts im Land zu fotografieren, geöffnet hat, weil das Land ein Gedächtnis hat, wie ich glaube.

**MM:** Das Verschwommene auf dem Foto habe ich unmittelbar wahrgenommen auf diesem Bild. Es ist außerdem ein Nachtbild, also ist es voll von Schatten und man kann die Dinge nicht sehr klar sehen. Ich weiß nicht, ob es eine bessere Metapher dafür geben kann, wie es ist, in die Geschichte zurückzublicken, etwa die eigene Familiengeschichte, wenn die einzigen Unterlagen, die man finden kann, die von der Kolonialmacht hinterlassenen sind. Wenn man also versucht, aus den staatlich genehmigten Dokumenten persönliche Geschichten wirklicher Menschen zu rekonstruieren, ist das im wahrsten Sinne des Wortes ein verschwommenes Unterfangen. Ich habe mich gefragt, wie du mit den Fotografien gearbeitet hast. Du reagierst auf diesen Impuls, den wir von der Kolonialmacht kennen, alles zu dokumentieren, was sie getan haben, und Fotos zu machen. Du versuchst, aktiv in diese Fotografien und Dokumente zu intervenieren. Kannst du uns etwas über diesen Prozess erzählen, was du da gemacht hast?

**SCY:** Mein Medium ist die Fotografie, also habe auch ich den Impuls zu dokumentieren. Allerdings, wenn wir Archivbestände ansehen, dann sehen wir die Dokumente und Fotografien an, die hinterlassen wurden. Leider stammen sie hauptsächlich aus kolonialen Quellen, weil die ‚andere Seite‘, normalerweise die Seite der Verlierer, nicht die gleichen Möglichkeiten hatte, ihre eigene Geschichte zu fotografieren und zu dokumentieren und zu verbreiten und zu bewahren. Für die Serie *Interventions*, die im zweiten Raum zu sehen ist, die Arbeiten auf Glas, habe ich Bilder in den britischen Kolonialarchiven ausgewählt, hauptsächlich im Imperial War Museum in Großbritannien.

Ich habe mir die Darstellungen dieses Krieges und seiner Kombattanten angesehen. Und weil es ein britisches Militärarchiv ist, zeigt es natürlich überwiegend die triumphierenden Weißen, die diesen linken Aufstand niedergeschlagen haben. Was ich also gemacht habe, war, diese Bilder visuell neu zu interpretieren, indem ich sie mit sehr hellem Licht von hinten durchleuchtet habe, um die Vorder- und Rückseiten der Abzüge in eine einzige Ebene zu verschmelzen. Damit versuche ich sozusagen die Schichten von Indizes und Indexikalität in den Kolonialarchiven auseinanderzunehmen und offenzulegen. Man sieht verschiedenfarbige Wachsstiftmarkierungen auf der Rückseite, man sieht die Lochstanzungen und die schwarzen Umrisslinien, aus denen man schließen kann, dass bestimmte Fotos zu Propagandazwecken von der Presse verbreitet wurden,



Postmortem photograph showing slain guerrilla fighter holding clipboard bearing the name of a Malayan town and a serial number, provenance unclear, photographic print purchased on ebay.

und solche Sachen. Das ist der Grund, warum ich mich entschieden habe, die Bilder mit Verso und Recto in einer Ebene verschmolzen zu zeigen. Für die Ausstellung hier haben wir sie dann auch noch auf Glas anstatt auf Papier gedruckt, weil ich mit dieser Idee von Lesbarkeit und Unlesbarkeit und Durchsichtigkeit arbeiten will, und es ist eine Art Durchsickern durch Materialität und Zeit. Indem ich sie auf Glas drucke, habe ich diese vielfältigen Übertragungen in Glasnegative zurücktransformiert. Es ist ein Nachdenken über das Medium Fotografie und welche Bedeutung es für die Kolonialzeit hatte, also, das koloniale Auge, die koloniale Kamera und die Rolle von Fotograf:innen in kolonialen Kriegen, was ein wichtiges Thema in deinem Buch *Der Schattenkönig* ist.

**MM:** Ich lese eine Stelle aus meinem Roman, die mich an das erinnert, worüber du redest. Aber was ich noch ergänzen möchte zu dem, was du gerade gesagt hast, ist, dass ich glaube, dass diese Fotografien nie mit der Absicht gemacht worden sind, dass Leute wie du und ich, Jahrzehnte später, sie ansehen, und ich glaube, sie sollten direkt, geradezu angesehen werden. Und wenn wir das Bild ansehen, Jahrzehnte später – und ich finde, das zeigt sich sehr deutlich in der Art, wie dein Vorgehen funktioniert –, sehen wir es aus einem seitlichen Winkel. Und du siehst es von der Rückseite an. Du erzeugst eine prismatische Ansicht, während die Bilder nur für ein sehr direktes Ansehen gemacht worden sind. Ich denke, das ist es, was diese Ausstellung so eindrucksvoll macht.

Dazu passend lese ich jetzt eine ganz kurze Passage aus meinem Roman über einen italienischen Kolonialbeamten, der etwas dokumentieren will, und dann lese ich noch eine kurze Stelle über ein Foto, das es wirklich gibt, aber ich beschreibe dieses Foto durch Worte in meinem Roman.

*Seien Sie zur Stelle, wenn mein Konvoi eintrifft. Wir werden dieses neue Gefängnis von Anfang an dokumentieren. Wir werden alles aufzeichnen. Sie sollen nicht vergessen, was wir getan haben, um dieses Imperium aufzubauen.*<sup>3</sup>

*Der Körper hängt im ungnädig flirrenden Licht. Eine Gestalt, deformiert von gefügigen Schatten. Da hängt er in einem Strahl der ersterbenden Sonne, gehalten von einem Baum, der sich unter seinem Gewicht krümmt. Seht seinen Kopf mit der dunklen Lockenpracht, das verstümmelte Ohr, das an eine Vertiefung in einem schmalen Kiefer erinnert. Klar zu sehen ist: ein grässlich verrenkter Hals, die Wirbelsäule überdehnt, der vor eine späte Nachmittagssonne geheftete Sohn einer Mutter. Hinter ihm schreckt das Tal vor den gierigen Blicken der uniformierten Männer zurück. Aber sind sie nicht auch nur die Söhne anderer Mütter, und er der glorreiche Beweis ihrer dumpfen Ambitionen? Wir sehen: einen vorzeitig zum Mann gemachten Jungen, einen nach oben schwebenden Körper, zurückgehalten von den Gesetzen der Schwerkraft. Seht, wie er sich an dem entsetzlichen Seil streckt, beachtet die Beine, die gegen den Abwärtssog ankämpfen, betrachtet die rebellische Silhouette, die sich in der glühenden Sonne dreht. Und da, seht auch ihn, ganz außen am Rand, den Fotografen dieser Aufnahme, den Dieb des Augenblicks, da ist er, fast aus dem Blickfeld, sichtbar nur im Schatten, der sich zu den hochgezogenen Füßen streckt, eine dunkle, scharf umrissene Gestalt, die die Kamera auf diese Entehrung richtet.*<sup>4</sup>

Chi Yin, ich würde gern über deine Arbeit in den Archiven sprechen, diese Gegen-Archivierung, die du machst. Das ist etwas, was ich auch versucht habe, sich konträr zu dem bewegen, was wir dokumentiert finden. Kannst du uns etwas von deinen Erfahrungen erzählen und vielleicht von den Ungenauigkeiten, die du gefunden hast?

**SCY:** Wie ich vorhin schon angedeutet habe, handelt es sich hier ja um das britische Militärarchiv, und die Bilder wurden hauptsächlich aus zwei Gründen gemacht, der eine war Propaganda und der zweite militärische Aufklärung. Ich hatte gehofft, mehr Darstellungen des ‚Feindes‘ finden zu können, aber natürlich wurde diese Hoffnung enttäuscht. Und wenn doch Aufständische auftauchten, dann waren sie immer namenlos und oft in Unterwerfungshaltungen. Etliche Fotos zeigten Verhaftungen oder die Gefangenen wurden wie Trophäen vorgeführt oder sie saßen in Polizeistationen auf dem Fußboden, mit herausforderndem Blick, aber gleichzeitig sahen sie auch müde aus. Und, ja, immer namenlos, während auf der Seite der Kolonialmacht die Namen sehr detailliert waren, sogar die Hunde hatten Namen. Das hätte man erwarten können, denke ich.

Ungenauigkeiten, ja – es gab Ortsnamen, die eindeutig in der Sprache der Einheimischen waren, die falsch geschrieben waren. Mir wurde gesagt, dass viele der Ortsnamen absichtlich unklar gelassen wurden, aus Gründen der militärischen Geheimhaltung. Es wurde nie vollkommen klar gesagt, welcher Fluss und welche Stadt und welches Dorf, offensichtlich wegen der militärischen Geheimhaltung.

<sup>3</sup> Mengiste, *Der Schattenkönig*, S. 350.

<sup>4</sup> Ebd., S. 279.

Ortsnamen sind oft entstellt und, wie wir gestern in unserem Vorbereitungsgespräch schon besprochen haben, selbst den Namen meines Großvaters in den Archiven zu finden war sehr schwierig, ich habe ungefähr sechs Jahre gebraucht, weil er einen chinesischen Namen hatte, und in den britischen Dokumenten erschien der Name auf Englisch, also eine Art latinisiertes Chinesisch. Deshalb konnte ich seinen Namen nicht finden. Ich habe alle möglichen Varianten ausprobiert und konnte ihn einfach nicht finden. Schließlich habe ich das letzte Foto, das wir von ihm haben, genommen, sein Gefängnisfoto, es liegt übrigens dort drüben auf dem langen Tisch und wir können es später ansehen. Es ist sehr verblasst und eingerissen, das Foto. Man kann die Buchstaben kaum erkennen und ich konnte sie nicht entziffern, aber mit der Zeit haben wir es doch geschafft. Du hast etwas Ähnliches im Hinblick auf deinen Onkel erlebt.

**MM:** Ich erzähle die Geschichte meines Onkels, und während ich davon spreche, möchte ich, dass wir alle versuchen uns vorzustellen, wie viele Tausende oder Millionen von Leben, von Schicksalen, vollkommen ausgelöscht sind, einfach nur durch die Rechtschreibfehler in Museen und Archiven. Vor ein paar Jahren war ich an der Universität in Oxford, nicht wegen meiner Forschung, sondern aus einem ganz anderen Grund, aber ich wusste, dass in einem der Museen ein Fotograf war, der während der Zeit des Krieges mit Italien durch Äthiopien gereist war und der seine Archive diesem Museum hinterlassen hatte. Ich wusste, dass er einen Teil Äthiopiens durchquert hatte, in dem meine Familie lebte, und ich wusste, dass mein Großonkel sein Führer gewesen war, um den Fotografen vor italienischem Beschuss zu bewahren, während er durch diese Gegend reiste. Der Sohn meines Großonkels, also mein Onkel, hat mich gefragt: „Kannst du versuchen herauszufinden, ob es ein Foto von meinem Vater in den Archiven gibt?“ Ich habe also das Museum kontaktiert und gefragt, ob ich alle Bilder sehen könnte, die dieser Fotograf gemacht hat. Sie haben mich nach dem Namen meines Großonkels gefragt, und als ich ihn nannte, Haile Yesus, sagten sie, dass sie in den Archiven nichts mit diesem Namen finden könnten, dass ich aber gerne selbst nachsehen dürfe. Als ich zum Museum kam, brachten sie mir alle Negative des Fotografen und alle seine Alben, und ich begann, sie durchzusehen. Irgendwann stieß ich auf Orte, die ganz in der Nähe von dort waren, wo meine Familie lebte. Ich blätterte die Seite um und sah eine Reihe von Männern, die mir unheimlich ähnlich sahen, und ich habe den Namen angesehen und der Name meines Großonkels war falsch geschrieben. Es war etwas komplett anderes, aber ich wusste, dass er es war. Er sah genauso aus wie mein Onkel. Die jungen Männer um ihn herum sahen aus wie mein Vater, sie sahen aus wie ich. Ich habe die Kuratoren gerufen und gesagt: „Das ist mein Gesicht.“ Ich sagte, dass der Fotograf den Namen meines Großonkels falsch geschrieben hatte. Der Fotograf behauptete auch, dass der Krieg in Äthiopien, der 1935 begonnen hatte, 1940 begonnen habe, das ist also auch komplett falsch. 1940 ist bloß das Jahr, in dem die Briten dorthin kamen. Dem Fotografen zufolge begann der Krieg dann erst, obwohl der Konflikt in der einen oder anderen Weise schon seit 1935 virulent war. Ich bekam eine Kopie des Fotos, sie waren so nett, mir eine Kopie zu geben. Ich habe das Bild meinem Onkel mitgebracht und er war unglaublich bewegt. „Das ist das erste Foto von meinem Vater in diesem Alter“, sagte er. Auf dem Foto waren auch die älteren Brüder meines Vaters, deshalb die auffällige Ähnlichkeit mit mir. Ich hatte nicht gewusst, dass sie alle an dem Krieg teilgenommen hatten.

Das ist nur eine Geschichte aus einem Album von einem Fotografen aus einem Jahr. Und wenn ich dich von deinen eigenen Erfahrungen sprechen höre, frage ich mich, wie viele Schreibfehler es in den Archiven gibt. Wie viele Namen und Orte haben wir, die sich nicht so einfach ins Englische übersetzen lassen oder ins lateinische Alphabet? Und wie viele Familiengeschichten sind komplett ausgelöscht worden oder verloren gegangen, selbst jetzt noch, wegen etwas so Simples? Sie brauchen es noch nicht mal mit Absicht getan zu sein, wie wir meistens von den Kolonialarchiven glauben.

Es hat mich wirklich beeindruckt, mit wie viel Sorgfalt du die Geschichte deiner Familie aufgezeichnet hast. Ich glaube, der einzige Weg, nicht nur die eigene Familiengeschichte herauszufinden, sondern auch, wenn irgendjemand in diesem Raum sitzt, der irgendeine Verbindung zu dieser Geschichte hat, dann könnte sich ein neuer Weg öffnen, der zu deiner Familiengeschichte führt, weshalb diese Art von Ausstellung und diese Gespräche so wichtig sind.

**SCY:** Das bringt mich jetzt auch auf einen der Punkte in deinem Buch, nämlich, dass du versuchst – wir beide beschäftigen uns mit Geschichte von Grund auf, das braucht man nicht zu erwähnen –, aber eine Sache, mit der du dich beschäftigst, ist, dass du versuchst den Menschen Namen zu geben. Das Frauenbattalion, das in diesem Krieg gekämpft hat, du gibst jeder einzelnen ihren Namen, selbst wenn eine nur „die Köchin“ genannt wird, aber alle haben bestimmte Namen. Und ich frage mich, wie, wenn es keine Namen gibt und keine Fotos, wie trauern wir dann und wie erinnern wir uns? Dazu fällt mir ein, wie Judith Butler so passend über 9/11 geschrieben hat, die Hierarchien von Opfern, wer wert ist erinnert und betrauert zu werden.<sup>5</sup> Wie trauern wir, wenn es gar keine Spur von einer Person gibt?

**MM:** Ich habe darüber geschrieben, wie das Verschwinden von verschiedenen Regimen instrumentalisiert worden ist, nicht nur um, ganz wörtlich verstanden, ein Problem zu beseitigen, wenn eine Person gegen das System rebelliert, sondern auch als einen Mechanismus, der den Prozess des Trauerns zerstört, der Heilung hätte bringen können, was dann noch mehr Wut und mehr Widerstand erzeugen kann, vonseiten der Unterdrückten. Und was tut man, wenn es keine Leiche gibt, wenn man fühlt, dass sie fehlt, aber man dennoch nichts hat, was in den Moment passen würde? Man hat ein Stück Raum, wo die Trauer sein sollte, aber sie ist unvollständig. Ich habe über diese Geschichten nachgedacht, die mir erzählt worden sind, seit ich mein Buch veröffentlicht habe. Ich habe E-Mails aus Äthiopien und aus Italien bekommen, Menschen aus verschiedenen Teilen der Welt, die auf die eine oder andere Weise einen Bezug zu dieser Geschichte haben, haben mir erzählt: „Die Italiener haben meine Verwandte verschwinden lassen. Können Sie mir helfen, sie irgendwie zu finden?“ Oder: „Meine Großmutter war mit meiner Mutter in einer Art Lager der Briten für Italiener. Meine Mutter will nicht darüber sprechen, aber ich möchte mehr darüber wissen.“

Diese Geschichten kommen zu mir, und ich habe eine Website eingerichtet, auf der ich einige von den Italienern gemachte Fotos der Kolonialzeit veröffentlicht habe, die ich

<sup>5</sup> Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso: New York, 2004, Vorwort.

über lange Jahre gesammelt habe. Aber da ist eine Lücke, wie du gesagt hast, wir – die Äthiopier:innen, meine ich – hatten keine Kameras, wir hatten keine Möglichkeit, unsere eigenen Bilder zu machen.

Deshalb habe ich eine Seite, die *Memories without Faces* heißt, auf der Leute ihre eigenen Familiengeschichten teilen können, von denen es keine Fotos gibt. Das ist ein Archiv, das stetig wächst, eine Onlinepräsenz. Ich bekomme außerdem auch faszinierende Geschichten aus aller Welt, von Nachkommen britischer kolonialer Soldaten aus Kenia, aus Indien. Viele haben eine Verbindung zu dieser Geschichte, und ich frage mich, wie wir es möglich machen können, all die Geschichten nachzuzeichnen. Mir wird bewusst, dass diese Geschichten überall sind, und ich glaube, wir wären überrascht von den Überschneidungen dieser Geschichten, über die wir sprechen.

**SCY:** Und manchmal sind die einzigen Gesichter, die wir von diesen Menschen haben, solche von ihnen als Tote. Deshalb habe ich mich auch für wirkliche Post-mortem-Fotografie dieses Krieges interessiert. Es gibt ein Bild, das ist auch auf dem langen Tisch in der Mitte des zweiten Raumes, bei dem ich mir sicher bin, dass es irgendwann aus dem offiziellen Kolonialarchiv entfernt wurde, weil ich das Bild nicht im Archiv gefunden habe, sondern auf eBay, und jemand hat es für mich gekauft. Daraus ergeben sich Fragen nach der vielschichtigen Gewalt solcher Kriege und der anschließenden Verbreitung von Bildern, danach, wie die Bilder zur Ware werden und wo sie am Ende landen. Dieses eine Bild also, von einem Guerilla-Kämpfer, der offensichtlich im Dschungel getötet und auf einer Bahre aus Holz oder einer Leiter aus dem Dschungel getragen worden war, er ist eindeutig tot, aber er ist an eine Wand gelehnt und fotografiert worden. Ich habe sehr viele Bilder wie dieses allein aus diesem Krieg gesehen. Deshalb interessiere ich mich für Post-mortem-Fotografien. Ich weiß, dass sie wahrscheinlich für den Geheimdienst gemacht wurden, aber sie werfen Fragen auf nach der Gewalt, die diesen Körpern widerfahren ist.

**MM:** Ich frage mich, wie man die Fallen vermeiden kann, wenn man ein koloniales Foto ansieht. Diese Post-mortem-Fotos, wie interpretierst du dieses Bild, sodass es zu etwas Neuem wird?

**SCY:** Also, mit diesem speziellen Konvolut von Post-mortem-Fotos habe ich bisher noch nichts gemacht. Ich habe sie nur hin und wieder mal, selten, gezeigt, normalerweise nur eins in jeder Ausstellung, um auf das Faktum hinzuweisen, dass es diese verschiedenen Arten von Gewalt in diesem Krieg gab, aber ich zeige sie unverändert. Ich interveniere bei ihnen nicht, wie ich das bei den anderen Fotos, den kolonialen Bildern, den Fotos vom militärischen Kampf gemacht habe, weil ich mir nicht sicher bin, ob das richtig wäre.

Beim Rest des Kolonialarchivs habe ich sozusagen einen ungehorsamen Blick geworfen und Dinge neu interpretiert, und ich versuche, dieses Material zu verwenden, um die Geschichte dieses Krieges neu zu erzählen und die andere Seite der Geschichte zu erzählen, was ein bisschen frustrierend ist, weil ich immer noch mit den Werkzeugen der Herrschenden versuche, das Haus des Herrn niederzureißen, was vermutlich unmöglich ist, aber andere Mittel haben wir nicht, und dann, um das auszugleichen, habe

ich diese anderen Elemente des Gegen-Archivs, das ich selbst erstellt habe, indem ich in fünf verschiedenen Ländern im Verlauf der letzten Jahre 35 narrative Interviews mit ehemaligen Mitgliedern des linken Widerstands gemacht habe.

Die Gegenstände, die du hier siehst, sind Dinge, die sie vom Krieg behalten haben. Einige stammen von einzelnen Personen, andere sind von bestimmten Einheiten in der Guerillaarmee. Und hier ist eine Zwei-Kanal-Videoinstallation mit Liedern, die sie aus dem Krieg erinnern. Ich wollte, dass die Lieder die ganze Galerie ausfüllen, sodass man sie hört, wenn man sieht, wie die Kolonialmacht den Krieg dargestellt hat. Das ist der gegenwärtige Stand der Dinge meiner Arbeit, das ist alles, was ich als Forscherin/Künstlerin tun kann, nämlich zu versuchen, die Geschichte neu zu erzählen mit dem Material, das ich selbst mache oder das ich aus anderem verwandle, aus dem Kolonialarchiv oder aus Dingen, die ich gesammelt habe. Das ist alles, was ich im Moment tun kann, das ist mein kleiner Beitrag, diese Geschichte neu zu erzählen, was uns zu dem großen Thema des Gedächtnisses und der Erinnerung bringt und zu einer Art Wiederherstellung. Es gibt da eine Stelle am Anfang deines Buches, die lese ich jetzt mal vor:

*Die Toten werden lauter: Wir wollen, dass man uns hört. Wir wollen, dass man uns nicht vergisst. Wir wollen, dass man unsere Namen kennt. Wir geben erst Ruhe, wenn man um uns trauert. Hirut öffnet die Kiste.<sup>6</sup>*

Kannst du vielleicht etwas über die Konstruktion des öffentlichen Gedächtnisses sagen und wie es von den Archiven beeinflusst wird?

**MM:** Ich habe viel darüber nachgedacht, was diese kolonialen Fotos eigentlich darstellen sollen. Seit einer Weile glaube ich, dass diese Bilder und vielleicht auch die Post-mortem-Bilder eigentlich Selbstporträts des Fotografen sind. Dass sie nicht wirklich die Person auf dem Foto abbilden, sondern Bilder der Macht sind, und dass der Fotograf die Macht hat. Die Fotografie ist eine Spiegelung. Es ist ein Foto des britischen Weltreichs und der britischen Macht. Der Mensch auf dem Foto war nicht von Bedeutung, aber in dem Moment, in dem jemand wie du das Bild ansieht, beginnt die wirkliche Bedeutung zum Vorschein zu kommen.

Die Bilder von Äthiopier:innen, die die Italiener gemacht haben, sollten die italienische Macht darstellen. Auch dann, wenn die Fotos jemanden abbilden, der oder die ein/e Krieger/in ist oder ein Gewehr oder einen Speer hat; was das Foto vermittelt, ist: Ich bin Italiener, ich bin im Land dieses Menschen, er hat zwar ein Gewehr, kann mich aber nicht töten.

Jedes Bild trompetet diese Art von Macht hinaus, und ich denke darüber nach, wie die Erinnerung solchen Erzählungen entgegenzuwirken beginnt. Ihre Geschichte ist nicht abgeschlossen, bis andere kommen, die es besser wissen und die sich vor sie hinstellen und dem, was getan worden ist, widersprechen.

Am Anfang meines Romans versucht eine Frau sich an etwas nicht zu erinnern, aber die

<sup>6</sup> Maaza Mengiste, *Der Schattenkönig*, S. 15.

Erinnerungen kommen trotzdem hoch. Was ist es, woran wir uns erinnern, und was sind die Dinge, die wir nicht vergessen können, selbst wenn wir versuchen zu vergessen? Im Buch geht es um Erinnerung, aber die Kehrseite der Erinnerung ist, nicht zu vergessen, es ist die Unfähigkeit zu vergessen.

Ich war sehr beeindruckt von deinem wunderschönen Fotobuch. Es ist die Geschichte deiner Großmutter, *She Never Rode that Trishaw Again*. Die Konstruktion dieses Buches, mit den ungeteilten Seiten, die eine Art Tasche bilden, oben und unten offen, in die einige Postkarten geschoben sind, mit dem Text auf der Rückseite, wie Reproduktionen von Ansichtskarten in der Familie. Das alles erschien mir wie eine Reflexion der Erinnerung und von Geheimnissen und was es ist, das deine Großmutter nicht vergessen konnte. Ich habe mich gefragt, Chi Yin, ob du dazu etwas sagen möchtest, über die Geschichte deiner Großmutter, aber auch über die Konstruktion des Buches, denn ich finde, es funktioniert genauso, wie Erinnerung funktioniert und wie Familiengeheimnisse funktionieren, dass also, wie ich finde, immer eine Geschichte unter der Geschichte liegt, die von etwas anderem verdeckt wird.

**SCY:** Ich habe mit einem Designer in Amsterdam, Teun van der Heijden, zusammengearbeitet, und wir haben zwei Jahre lang daran gearbeitet. Wir wollten eigentlich ein Buch über meinen Großvater machen und dabei ergab sich, dass meine Großmutter ihre eigene Geschichte zu erzählen hat. Wir haben dann beschlossen, die Geschichte meiner Großmutter als das erste von drei Büchern herauszugeben, als eine Art Prolog der Serie.

Das Buch ist so aufgebaut, dass man durch das Buch hindurch ein Gefühl von Entdeckung hat, das Empfinden, dass da eine versteckte Geschichte ist, buchstäblich zwischen den Seiten. Ich habe Urlaubsfotos als visuelles Medium genutzt, deshalb sind die Bilder überwiegend fröhliche und glückliche Urlaubsfotos, die Textpassagen gegenüberstehen, die viel düsterer und in gewisser Weise viel bewegender sind. Es gibt Textabschnitte mit Gesprächen, die ich mit ihrem ältesten Sohn geführt habe, in denen es um das lebenslange Trauma geht, mit dem sie gelebt hat, nachdem sie während des Kalten Krieges Witwe wurde, als ihr Ehemann wegen seiner politischen Haltung hingerichtet wurde. Es gibt so viele Lücken in ihrer Lebensgeschichte, weil, wie ich vorhin schon gesagt habe, ich sie nie kennengelernt habe, und ich wusste nicht, wie ich diese Lücken füllen sollte, aber mit künstlerischer Freiheit kann man so ein Buch machen und sozusagen das Schweigen fast für sich selbst stehen lassen. Es ist ein Versuch, all die Frauen zu würdigen, die ihre Männer in den Dekolonisationskriegen verloren haben. Ich glaube, wir stehen am Ende der Phase, in der es möglich war, all diese Geschichten von all den Dekolonisationskriegen überall in der sogenannten ‚Dritten Welt‘ zu verdrängen. Und, ja, dies ist mein eigener bescheidener Versuch, durch das Prisma meiner Familiengeschichte gesehen, aber ich glaube, dass es bei vielen Menschen mit ihren eigenen Geschichten auch etwas anklingen lassen wird. Ich glaube, wir haben alle Leichen in den Kellern unserer Familiengeschichten, egal, wo wir herkommen. Dies ist mein kleiner Beitrag.

**MM:** Wir sind fast am Ende der Zeit angekommen, aber vielleicht kannst du zum Abschluss noch etwas über die anderen zwei Bücher sagen, da dieses das erste von

dreien ist? Ich habe den Eindruck, dass sie mit den anderen Teilen dieser Ausstellung, die du entwickelst, verbunden sind.

**SCY:** Ich bin zu dem Designer hingegangen, um ein Buch zu machen, aber im Laufe der Jahre habe ich dann mehr und mehr Material gesammelt, und er sagte: „Halt, halt, wir können jetzt nicht mehr ein Buch machen, wir müssen vier machen.“ Ich denke, wir werden es bei dreien belassen, wenn das geht. Die anderen beiden Bücher habe ich noch nicht gemacht, weil ich so langsam bin. Die Idee ist, dass das zweite Buch die wichtigsten Teile dieses Projekts aufgreifen wird, mit einer umfassenderen Darstellung des Krieges auf der Malaiischen Halbinsel, aber aus der Perspektive meines Großvaters und was ihm passiert ist. Das dritte Buch soll sich mehr mit dem Archiv beschäftigen, dem kolonialen Archiv und dem Gegen-Archiv, das ich mit diesen 35 Personen zusammen erschaffen habe, die ich fotografiert und interviewt und gefilmt habe. Das ist die Struktur der drei Bücher. Ich habe leider keinen genauen Zeitplan, aber ich wollte das zweite Buch nächstes Jahr herausgeben und das letzte vielleicht in drei Jahren. Aber dieses erste Buch ist im Selbstverlag erschienen, weil ich die künstlerische Kontrolle über den Produktionsprozess behalten wollte. Die Bücher sind sehr teuer in der Herstellung, deshalb muss ich neben der eigentlichen künstlerischen Arbeit auch noch Gelder beantragen und Unterstützung suchen und dergleichen.

So, ich denke, wir sollten zum Abschluss noch einmal an Geschichte denken und an Geschichtsschreibung und Erinnerung und daran, dass es all diese kleinen Versuche von einzelnen Menschen wie dich und mich gibt, die Teile dessen, was uns von Großbritannien gewissermaßen vorgeschrieben wurde, vom Kolonialarchiv, neu zu erzählen versuchen, und dass es mehr und mehr Künstler:innen und Schriftsteller:innen und andere gibt, die diese Meta-Erzählung von dem, was geschehen ist, ins Wanken zu bringen versuchen.

**MM:** Unbedingt! Ich glaube, es finden heute einige sehr interessante Gespräche darüber statt. Vielleicht können wir mit einem Zitat schließen, über das ich in letzter Zeit nachgedacht habe, von Walter Benjamin, der gesagt hat, „auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein“.<sup>7</sup> Ich habe oft daran gedacht, als Trump Präsident war, was es bedeuten würde, nicht nur für die Vergangenheit, sondern auch für die Zukunft, wenn er noch mal eine Wahl gewinnen würde. Wir machen gerade weltweit eine sehr interessante Zeit durch, wie ich finde, mit dem Erstarken von rechten und ultrarechten Parteien, und ich glaube wirklich, dass Künstler:innen und Schriftsteller:innen und wir alle eine Verantwortung haben, nicht nur gegenüber der Zukunft, denen gegenüber, die noch nicht geboren sind, sondern auch denen gegenüber, die schon verstorben sind, den Toten gegenüber und wie wir über sie sprechen. Deshalb bin ich Chi Yin wirklich dankbar, dafür, dass sie mich zu diesem Gespräch eingeladen hat, Ihnen allen, dass Sie teilgenommen haben, und der Galerie, dass wir diese unglaublichen Arbeiten hier sehen können.

*Übersetzung aus dem Englischen von Anna E. Wilkens*

<sup>7</sup> Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders., *Ausgewählte Schriften I. Illuminationen*, hrsg. von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, online unter <https://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html>, abgefragt am 21. Oktober 2021.



*Interventions: Helicopter, from/aus One Day We'll Understand, 2020*

'Colonialism' is a term which suggests a state of affairs in respect of non-self-governing territories which is derogatory and ought to be superseded as soon as possible.

It implies tutelage of one people by another; it suggests the right of one people to govern another: it means a condition of indignity imposed on a subject people; it often involves exploitation for the material advantage of the controlling nation and a political and economic domination which is not only inconsistent with freedom but also destructive of self-respect.

The term 'colonialism' as applied to those territories in the British Commonwealth where the United Kingdom Government has a direct responsibility for defence and internal security, and for the maintenance of the rule of law and a sound administration, is altogether misplaced and out of date. "

Arthur Creech Jones, former secretary of state for the Colonies, "Britain's Policy is Not Colonialism", The Straits Times, 20 November 1950, p. 7.

Of course the British hated the Malayan Communist Party at the time. We exposed the domination of British colonialism in its colonies; it permeated even the culture and education. At the time the British Imperialists had the largest number of colonies in the world, right? From earlier on, even America was their colony. Dyed in the wool imperialism was very cunning.

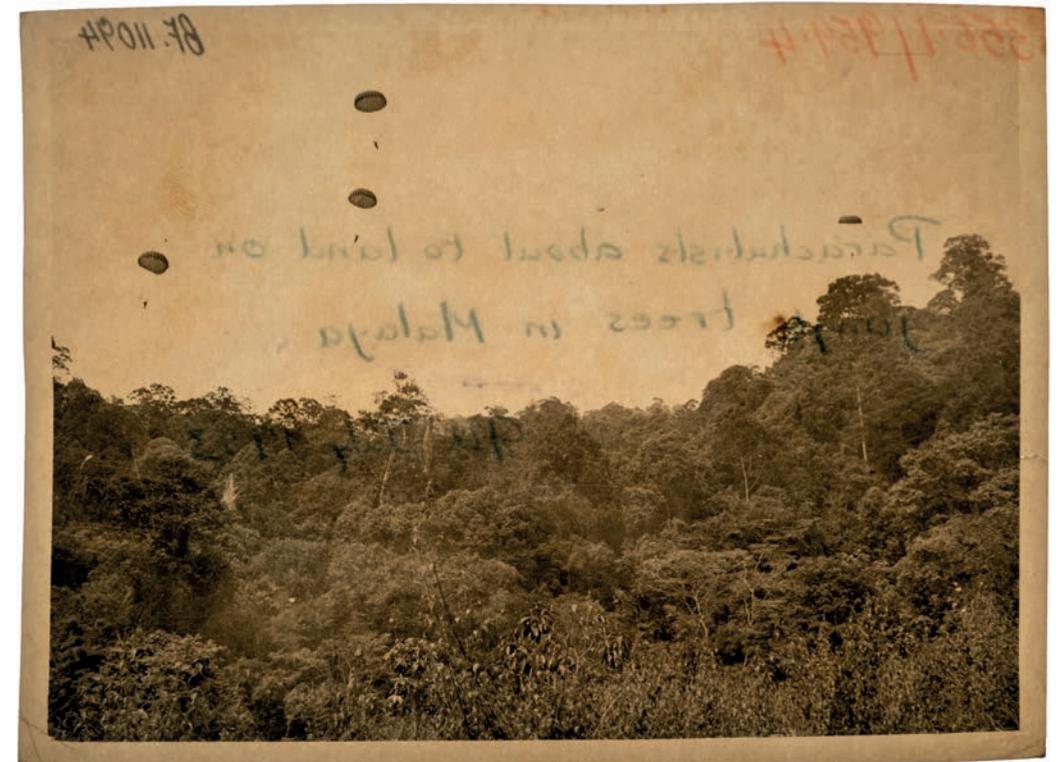
Kuang Chang, b. 1929, Perak, Malaya, deported 1952, oral history interview by artist Sim Chi Yin, May 2016, Guangzhou, China.

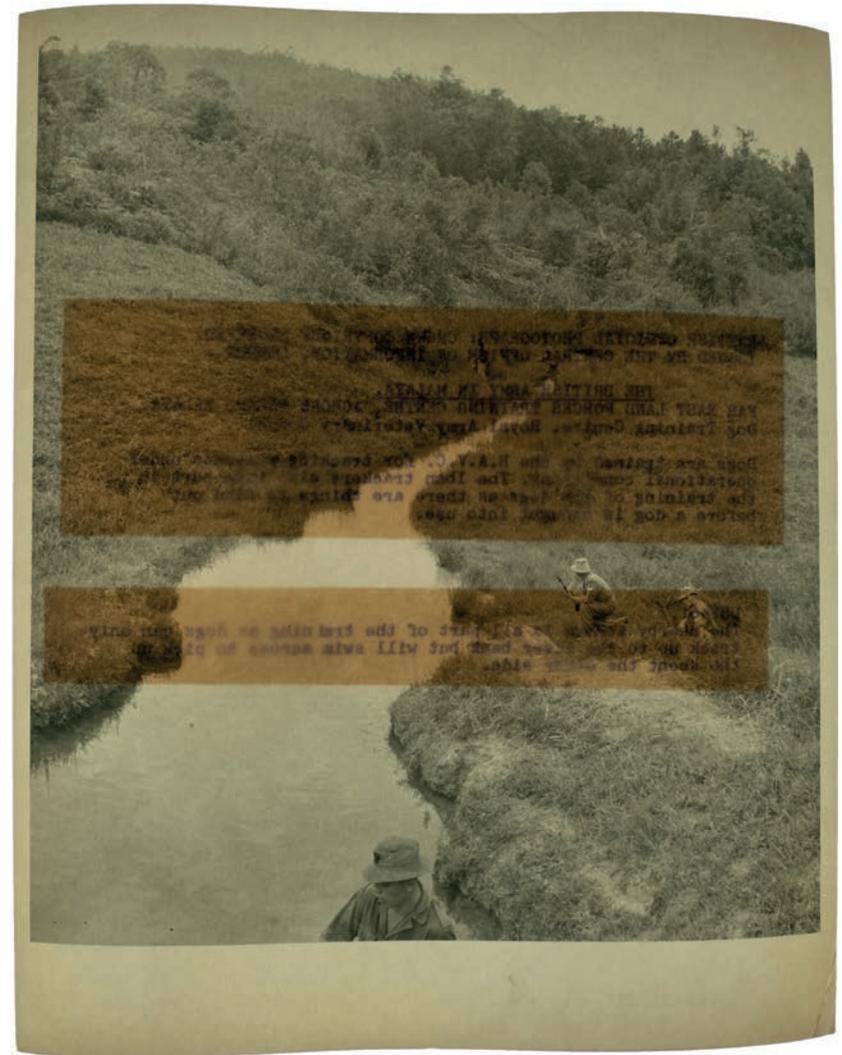


In early 1952, at the anniversary of our night school, I made a speech and shouted the slogan "Down with British Imperialism." At the time, I just thought this place was colonised by the British and so we should overthrow them. In this sort of place, we overseas Chinese were not treated as equals; we were treated like children.

This place was you British people's colony, so you should go back to your Britain. This is not your place. At the time, people of my age still did not know what was independence, we did not have that concept. We knew only that this place did not belong to you British; this place was developed by us overseas Chinese. So, the owners of the place should be us and not you.

Chen Yiming, b. 1935, Singapore, arrested in 1952, deported 1953, oral history interview by artist, August 2018, Xiamen, China.

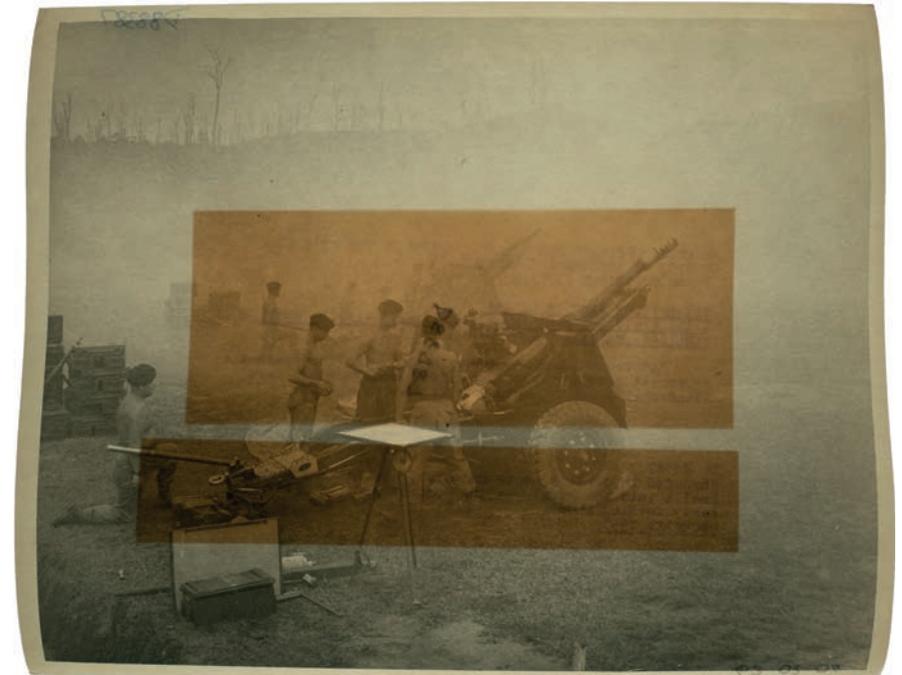




Interventions: River, from/aus One Day We'll Understand, 2020

Ever on the alert are the British Tommies and special constables in Malaya as the battle against the Communist terrorists continues. Civilian cars are stopped and searched for arms, medicine, food etc. that might be left along the Malayan roads for the communists to pick up. The rubber industry - the staple industry of Malaya - is continually threatened by terrorist actions. Thousands and thousands of young rubber trees are every week slashed and ruined. Many by the guerillas who pin strips of paper to the trees warning estate labourers to stop working - or take the consequences.

KY.48054H., Imperial War Museum archive, Malaya Collection.



I was a rubber tapper. After the Japanese surrendered, we came out into the open and started organising strikes demanding higher pay. At the time, I didn't really understand what Communism was. I was muddle-headed. [laughs] I was just tagging along to meetings. That was how it was. There wasn't a systematic understanding [of ideology]. Our aim was just not to be caught by the enemy.

Fu Rongmei, b. 1928, Kuala Lumpur, Malaya, arrested in June 1950, deported 1951, oral history interview by artist, October 2016.



The hunt for Communist bandits continues relentlessly in the Malayan jungle. British, Gurkha and Malay forces are out on patrol every day of the week, every month of the year, ferreting out the elusive enemy, capturing him sometimes and putting him to flight at others. These unspectacular routine patrols are one aspects of Britain's continuous contribution to the maintenance of peace and freedom in South-east Asia.

This picture of men of the King's Own Yorkshire Light Infantry wading waist-deep across a Malayan river into the jungle gives a little idea of the toughness of the task involved in keeping this part of the world free from Communist bandits. In the thick jungle at the back, every other banana leaf may hide one of the enemy.

BG.10403. British Official Photograph (War Office) Crown Copyright Reserved. Issued by the Central Office of Information, London. Imperial War Museum archive, Malaya Collection.



I loved the thrill of being at war. I felt very uncomfortable if I didn't get to fire a gun. I was a hunter. How many people did I shoot? Now I can't count it all clearly anymore... I did three ambushes and had three or four direct encounters [with the enemy], then I've been pursued by them. I think I must have done battle more than 10 times. I don't know how many people I've shot dead... There is no way to count. Every day I just thought about how to fight, how to find food... Death was not scary to me. "Ta", a single shot, and within a second you won't know anything anymore. The worst fear is hunger.

Yang Gui, b. 1933 in Kedah, Malaya, exiled in southern Thailand peace village, oral history interview by artist, September 2016, Betong Thailand.



I just knew that Communism was about liberating humanity and poor people. The Communist Party was not like other parties, it was about liberating labourers. I knew that much. The red haired devils were very cunning, not like the Japanese we fought earlier. Participating in revolution was to try to liberate poor people. What's not good about that? If it wasn't good, I wouldn't have joined it. I have no regrets.

Sun Zengkui, b. 1919, Kelantan, Malaya, exiled to southern Thailand peace village, oral history interview by artist, September 2016, Betong, Thailand.



Captured bandits waiting for interrogation.

HU 111845, Imperial War Museum archive, Malaya Collection.



We went into the mountains at 17, and came out at 56. After we took to the mountains [to continue fighting], we never saw our parents again. We were dedicated to revolution, to overthrowing British Imperialism, to take revenge for the hard-toiling populace. Many, many people suffered devastation, not just our family.

Chen Kunyan, b. 1933, Chen Xiuzhu, b. 1932 in Kedah, Malaya, oral history interview by the artist, September 2016, Banlang, Thailand.



*Remnants #4, from/aus One Day We'll Understand, 2017*  
Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck  
110,5 x 110,5 cm

## Sim Chi Yin in conversation with Hilary Roberts

**Sim Chi Yin:** Hilary, thanks so much for helping me get access to the Imperial War Museum archives. It's been very interesting to comb through the entire collection of British military photographs on Malaya – something you tell me no one else has done before.

**Hilary Roberts:** I am so glad you have found it rewarding. Ever since we first met in 2017, I have followed the evolution of your project with great interest. I was delighted that you were able to spend time researching our collections in London during 2018–2019 and very much enjoyed the exchange of ideas and knowledge.

Prior to the introduction of digital technology, it was very difficult for scholars based in South-East Asia to work in depth with our collections. Unfortunately, this limited awareness of their potential to scholars in the UK and Europe. In 2017, we were planning a major project (now underway) to digitise the collections, thereby opening them up to a broader audience online. I hoped that your expertise and research would help us raise awareness and enhance international understanding of the collection.

**SCY:** I've gone through the thousands of images. Perhaps I was a little naive to hope to find more representations of the 'enemy' – the Malayan leftist insurgents. Most of the archive, naturally, showed triumphant British and Commonwealth soldiers winning this war that was always called an 'Emergency'. There are a few images of the so-called 'bandits' and 'Communist Terrorists' – almost always in the postures of being captured, interrogated or paraded.

**HR:** It is worth noting two points in this context. Firstly, the origin of the term "Emergency" derives from the declaration of a State of Emergency by the British Governor, Edward Gent, on 17 June 1948. Three British plantation owners had been killed during MNLA attacks on plantations which were themselves a retaliation for the killing of left-wing activists by colonial forces. Events then escalated into a 12-year conflict, the conduct of which was influenced strongly by Cold War ideologies and tensions. The fighting in Malaya was simultaneously a local quest for independence from colonial rule and a proxy war which formed part of the Cold War global struggle for geopolitical influence. The two elements are often conflated in the minds of international historians.

Secondly, combatants in 20th century conflicts rarely saw their opponents – and therefore had no opportunity to photograph them – unless the opponents were dead, injured or captured. During the two World Wars, all the combatants produced photographs like these, enabling the IWM to build collections which present a rounded, more nuanced

visual account of those conflicts. In Malaya, the insurgency's access to photography was very limited, compared to that of the colonial authorities. It lacked the wherewithal to create, manage and disseminate photographs to an international audience. As a result, IWM's collection is currently very one-sided. But we are keen to do what we can to correct this imbalance. The opportunity to collect photographs taken from the perspective of the insurgency is something that the museum would welcome.

**SCY:** I mostly looked at vintage press prints but was given exceptional permission to examine vintage negatives using a light box. I started placing some of the prints on the light box too and some magic happened. Illuminated, the material on the backs of the prints seeped through to the front. The wax pencil markings, serial numbers, typewritten caption papers, dried glue and handwriting on the backs could be seen in front, in reverse. Some legible, some not. This seepage across materiality and time is interesting to me.

**HR:** And is equally interesting to me! Photographs which had been created and preserved for one purpose – historical evidence – have assumed a new aesthetic and purpose which resonates and inspires one to reflect anew. IWM sees this as a new and exciting way of helping audiences consider the conflict in Malaya.

**SCY:** I decided to reinterpret these images taken by British military and civilian colonial photographers that way – by merging verso and recto into one plane and revealing the layers of indexing and indexicality in the collection. I wanted to find ways to re-interpret these photographs which informed the British historiography of this conflict, broaden its public memory and in general knowledge production around it – in both former metropole and former colonies (present-day Malaysia and Singapore). I titled this series *Interventions* for the multiple meanings of that word. For this latest iteration, I decided to print my interventions on glass, completing another transfer or reversal of the materiality of these images – returning them to a glass negative state, as it were, asking questions of the transparency/opacity, legibility/illegibility, seepages of colonial archives.

To help us reflect more on the nature of the IWM's collections of photographs from Malaya, I wonder if you could help us with some context of the original prints and the purpose for which they were made, how they would have been shot, how they were circulated and how they came to be in the archive?

**HR:** The IWM Photograph Archive holds thousands of photographs, acquired from official, commercial and private sources, relating to the conflict in Malaya. The majority are in

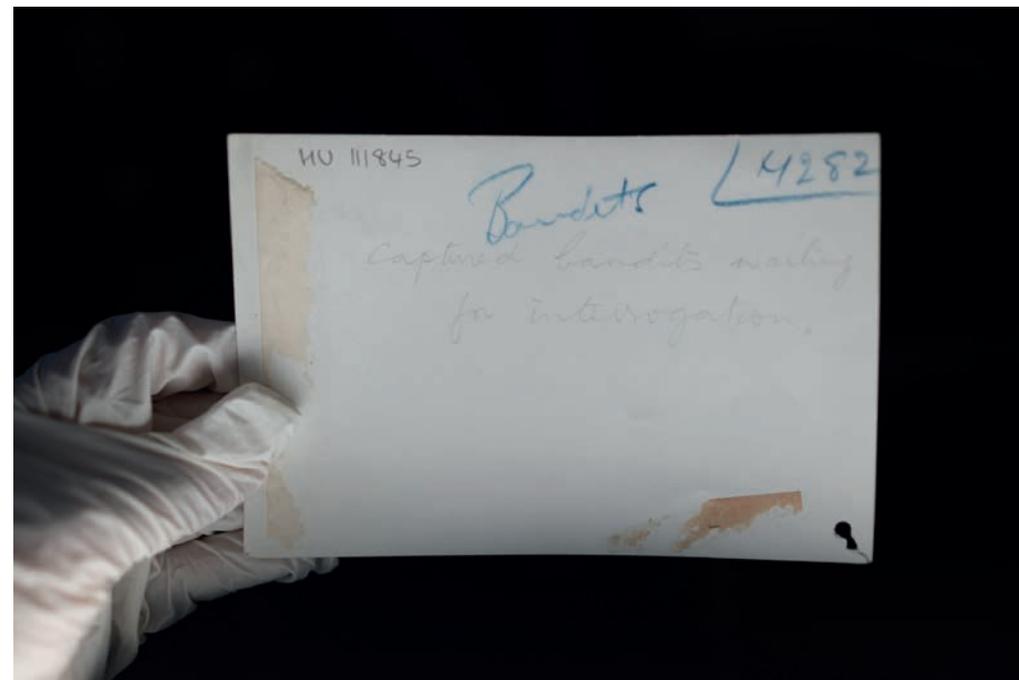


black and white, although a significant number are in colour. They include work by professional and amateur photographers, some military, some civilian, and were created for very diverse purposes. What all the photographs have in common is that someone, somewhere, sometime, decided each picture offered an important insight into some aspect of the conflict, which justified its preservation for posterity in the British national collection of conflict photography.

The photographs which you feature in the exhibition reflect this diversity of origin and purpose. Military intelligence, propaganda, public information, training, recruitment and personal memory are the main reasons behind their inception. Some photographs were taken in the clear expectation that they would be published widely in magazines and newspapers. Others were intended for limited circulation in the family or a regimental photograph album. The annotations on the photographs offer some insight to this diversity.

**SCY:** Could you help us decipher what's on the backs of the prints - what was the blue or red wax pencil markings, who would have written those typewritten captions, what were the different running index numbers, why do some of the prints have black outline marks around some of the human figures?

**HR:** Blue and red pencils were used by military censors, most probably located in Kuala Lumpur, to indicate what could or could not be released to the public. It is worth noting that, unlike Malaya, there was no active government censorship of the press in Britain at



this time. Censors were concerned to prevent the release of any information which might provide the enemy with a military advantage (locations or unit names, for example). Annotations in blue could be published. Annotations in red could not. Censorship decisions might change as events unfolded. The backs of prints and negative enclosures have a fascinating story to tell, which is a piece of history in itself.

The typed captions were written for the benefit of publishers by public information officers at the Department of Information in Malaya or in government departments in Britain (such as the Central Office of Information, the Colonial Office or the ministries which served the British armed forces). The text was developed from information recorded by the photographers and censorship specifications. The stamps and typed captions provide evidence that, regardless of the photographers' intentions, most of these vintage prints were used for propaganda purposes and were probably published somewhere.

The numbers generally refer to the number of the original negative or a duplicate made by another agency (the more numbers, the more agencies were involved in disseminating the photograph). The more complex references (e.g. 959.4/323.2) relate to the print library classification system of the British Central Office of Information. Prints were filed by subject, which was itself identified by a library classification system.

The black outlines are instances of retouching prior to publication which are an attempt to improve how the image appears on the printed page (in this case, the intention is to overcome the technical flaws of the photograph by making the figures stand out more

clearly). Retouching could also alter the content of an image and change its meaning. However, this does not appear to be the intention here. Such retouching was standard practice in the twentieth century but has now been replaced by digital image processing software.

**SCY:** How have these images been used/not used within the Imperial War Museum's telling of the story of the conflict in Malaya?

**HR:** IWM has always featured the story of the conflict in Malaya in its narrative of 20th century conflict in its public exhibition galleries. The photographs have underpinned and enhanced these displays. They have featured in temporary exhibitions as well as countless books and films. More recently, they have increasingly featured in online projects and social media. The collections have always been available to researchers at IWM. However, it is fair to say that a considerable portion of the collection has not yet been published.

**SCY:** How do you think these pictures came to shape/define the public memory of this war in Britain?

**HR:** They are an inherent part of the narrative, but public memory is not solely dependent on them. They are contextualized and complemented by many other collections in the UK and elsewhere, Australia and Singapore for example. We hope to learn as much about our own collections from other sources as they can learn from us.

**SCY:** I've learnt so much from you about the original context of these images. It makes me think more about what my interventions into them reveals and questions. Thanks so much.

## Sim Chi Yin im Gespräch mit Hilary Roberts

**Sim Chi Yin:** Hilary, vielen herzlichen Dank, dass du mir geholfen hast, Zugang zum Archiv des Imperial War Museum zu erhalten. Es war sehr interessant, die gesamte Sammlung britischer Militärfotografien von der Malaiischen Halbinsel durchzusehen – etwas, was noch nie jemand gemacht hat, wie du sagst.

**Hilary Roberts:** Ich freue mich, dass dir das weitergeholfen hat. Seit wir uns 2017 zum ersten Mal getroffen haben, habe ich die Entwicklung deines Projekts mit großem Interesse verfolgt. Und ich freue mich auch sehr darüber, dass du in den Jahren 2018 und 2019 Zeit für die Forschung in unseren Sammlungen in London hattest, und ich habe unseren Informations- und Ideenaustausch sehr genossen.

Bevor die digitale Technologie eingeführt wurde, war es sehr schwierig für Forscher:innen aus Südostasien, wirklich intensiv mit unseren Sammlungen zu arbeiten. Leider war deshalb auch in Großbritannien und Europa das Potenzial der Sammlungen für die Forschung nur wenig bekannt. Im Jahr 2017 haben wir ein Großprojekt zur Digitalisierung der Bestände geplant (das jetzt umgesetzt wird), womit wir sie online einem größeren Publikum zugänglich machen können. Ich habe die Hoffnung, dass deine umfassenden Kenntnisse und deine Forschung dazu beiträgt, mehr Aufmerksamkeit zu generieren und international ein Bewusstsein für die Sammlung zu stärken.

**SCY:** Ich habe Tausende von Bildern gesichtet. Vielleicht war es etwas naiv von mir zu hoffen, mehr Darstellungen des ‚Feindes‘ zu finden – von den malaiischen linken Aufständischen. Aber der größte Teil des Archivs zeigt natürlich triumphierende britische oder Commonwealth-Soldaten, die diesen ‚Emergency‘ genannten Krieg gewinnen.

Es gibt ein paar wenige Bilder von den sogenannten ‚Banditen‘ und ‚kommunistischen Terroristen‘ – fast immer als Gefangene, bei einem Verhör oder einer Vorführung.

**HR:** In diesem Zusammenhang sind zwei Punkte erwähnenswert: Erstens stammt die Bezeichnung ‚Emergency‘ aus der Erklärung des Ausnahmezustands durch den britischen Gouverneur, Edward Gent, am 17. Juni 1948. Drei britische Plantagenbesitzer waren bei Angriffen der MNLA (Malayan National Liberation Army, Malaiische Nationale Befreiungsarmee) auf Plantagen getötet worden, wobei diese Angriffe ihrerseits ein Vergeltungsschlag für die Tötung linker Aktivisten durch Truppen des Kolonialregimes waren. Die Ereignisse eskalierten dann zu einem zwölf Jahre dauernden Konflikt, der ziemlich stark von den Ideologien und Spannungen des Kalten Krieges geprägt war. Die Kämpfe auf der Malaiischen Halbinsel waren gleichermaßen lokales Streben nach Unabhängig-

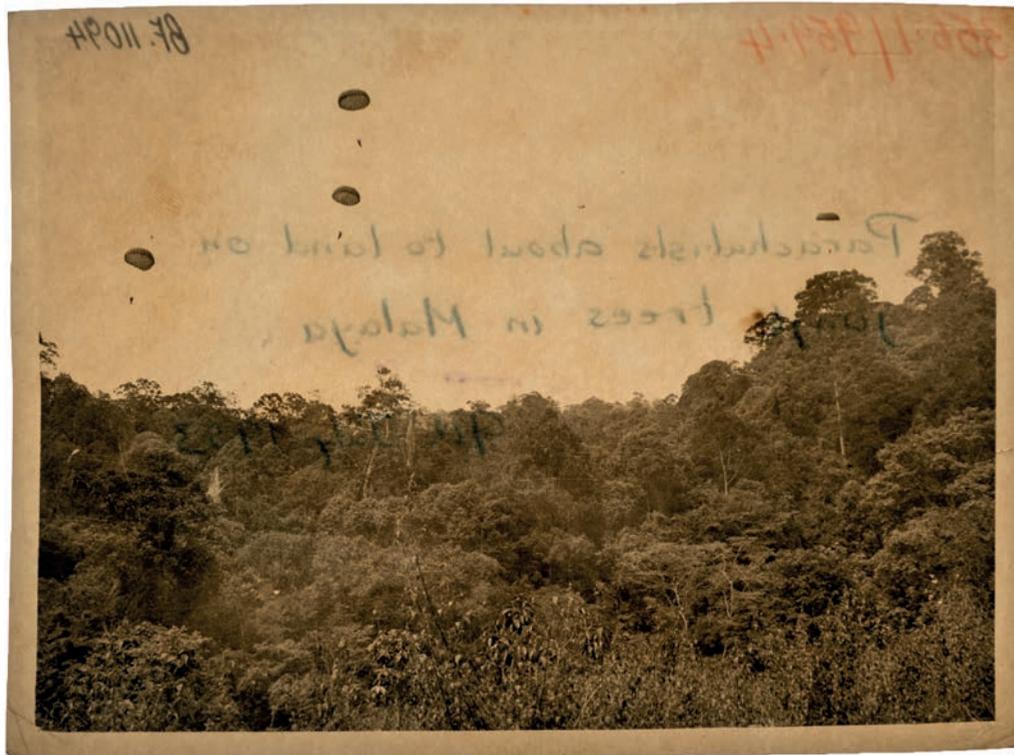
keit von der Kolonialherrschaft und innerhalb des Kalten Krieges ein Stellvertreterkrieg um globalen geopolitischen Einfluss. Diese zwei Aspekte werden von internationalen Historiker:innen oft vermischt.

Zweitens war es so, dass Kämpfende in den Kriegen des 20. Jahrhunderts selten ihre Gegner zu sehen bekamen – weshalb sie sie auch nicht fotografieren konnten –, es sei denn, sie waren tot, verwundet oder gefangen genommen worden. Während der zwei Weltkriege produzierten alle Kriegsteilnehmer solche Fotos, was es dem Imperial War Museum ermöglicht hat, eine Sammlung mit einem vollständigeren, nuancierteren Gesamtbild von diesen Kriegen aufzubauen. Im malaiischen Konflikt hingegen hatten die Aufständischen nur sehr beschränkt Zugang zur Fotografie, verglichen mit den kolonialen Organen. Die hatten nicht die erforderlichen Mittel, um Fotos zu machen, zu entwickeln und international zu verbreiten. Das ist der Grund, warum die Sammlung des IWM zurzeit noch sehr einseitig ist. Aber wir sind sehr darum bemüht, dieses Ungleichgewicht zu beheben. Das Museum würde die Möglichkeit sehr begrüßen, Fotos aus der Perspektive der Aufständischen sammeln zu können.

**SCY:** Ich habe hauptsächlich Originalabzüge für Zeitungen durchgesehen, aber ich hatte darüber hinaus die ganz besondere Erlaubnis, mir Originalnegative auf einem Leuchtkasten anzuschauen. Ich habe dann auch Abzüge auf den Leuchtkasten gelegt und etwas Magisches passierte. Wenn sie von unten beleuchtet wurden, schien das Material auf den Rückseiten der Fotos durch. Die Wachsstiftmarkierungen, Seriennummern, maschinengeschriebenen Legenden, getrockneter Kleber und handschriftliche Vermerke auf den Rückseiten wurden sichtbar, spiegelverkehrt. Einige lesbar, andere nicht. Ich finde dieses Durchsickern durch Material und Zeit sehr interessant.

**HR:** Das finde ich auch sehr interessant! Fotos, die für einen bestimmten Zweck geschaffen und aufbewahrt wurden – historisches Zeugnis –, bekommen eine neue Ästhetik und Verwendung, die uns anspricht und zu neuer Reflexion anregt. Das eröffnet dem Publikum einen neuen und faszinierenden Weg, sich mit dem Konflikt auf der Malaiischen Halbinsel auseinanderzusetzen, finden wir im IWM.

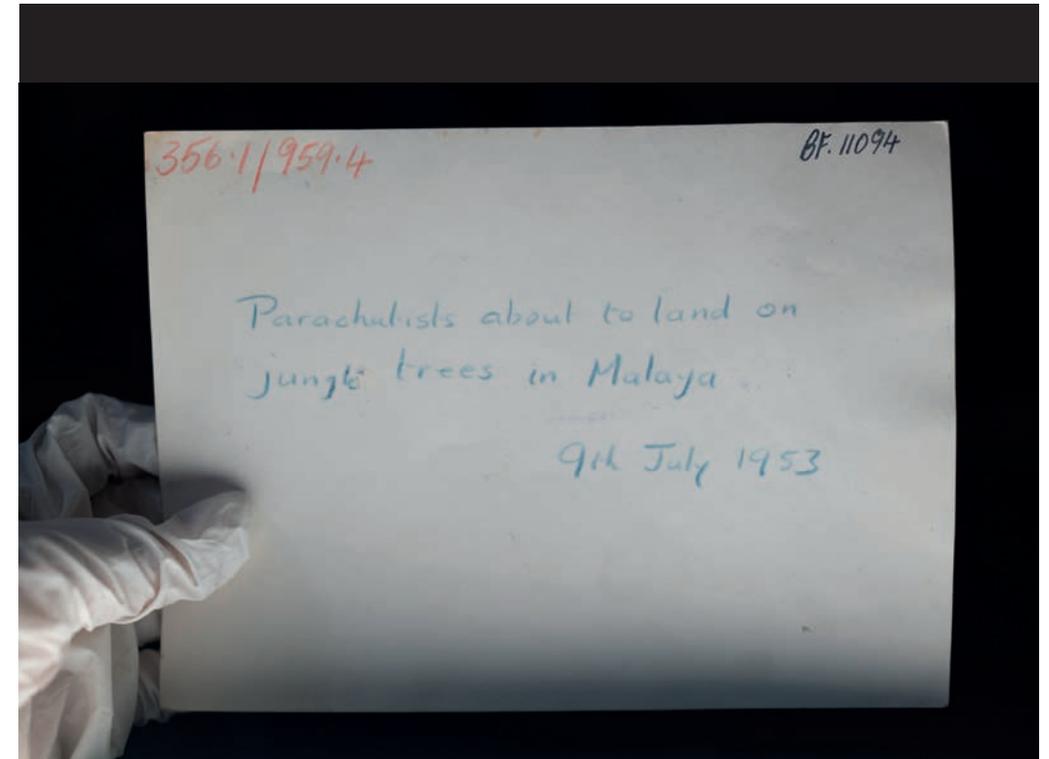
**SCY:** Ich habe mich entschieden, diese von britischen Militärfotografen und der zivilen Kolonialverwaltung gemachten Bilder auf diese Weise neu zu interpretieren – indem ich Vorder- und Rückseite auf einer Ebene verschmolzen habe, was die Schichten von Indizes und Indexikalität in der Sammlung zum Vorschein bringt. Ich wollte Wege für eine Neuinterpretation dieser Fotografien finden, die die britische Geschichtsschreibung



dieses Konflikts geprägt haben, das öffentliche Gedächtnis und auch die allgemeine Wissensproduktion darüber erweitern – sowohl im ehemaligen Mutterland als auch in den ehemaligen Kolonien (heute Malaysia und Singapur). Ich habe die Serie *Interventions* genannt, wegen der vielschichtigen Bedeutungen dieses Wortes. In dieser jüngsten Iteration der Serie habe ich meine Interventionen auf Glas gedruckt, eine weitere Übertragung oder Umkehrung der Materialität dieser Bilder – wodurch sie sozusagen zurückkehren zur Form des Glasnegativs, was Fragen nach der Transparenz/Undurchsichtigkeit, Lesbarkeit/Unlesbarkeit und nach den ‚Sickerprozessen‘ in kolonialen Archiven aufwirft.

Damit wir etwas gezielter über das Wesen der Sammlungen von Fotografien von der Malaiischen Halbinsel im IWM reflektieren können, kannst du vielleicht etwas über den Kontext der Originalabzüge sagen, darüber, wofür und wie sie gemacht wurden, wie sie verbreitet wurden und wie sie schließlich ins Archiv kamen?

**HR:** Das Fotoarchiv des International War Museum enthält Tausende von Fotografien zum Konflikt auf der Malaiischen Halbinsel, die aus offiziellen, kommerziellen und privaten Quellen stammen. Der überwiegende Teil davon ist in Schwarz-Weiß, aber es sind auch viele Farbfotografien dabei. Darunter sind Arbeiten von professionellen und von Amateurfotografen, einige militärisch, andere Zivilisten, und sie wurden für sehr unterschiedliche Zwecke erstellt. Allen Fotografien gemein ist, dass jemand irgendwo, irgend-



wann beschlossen hat, dass jedes dieser Bilder einen wichtigen Einblick in einen bestimmten Aspekt des Konflikts gewährt, was seine Bewahrung für die Nachwelt in der britischen nationalen Sammlung von Konfliktfotografie rechtfertigt.

Die Fotos, die du in der Ausstellung zeigst, spiegeln diese Vielfalt von Herkunft und Zweck wider. Militärischer Geheimdienst, Propaganda, öffentliche Bekanntmachungen, Rekrutierung und persönliche Erinnerung sind die häufigsten Anlässe für ihre Entstehung. Einige Bilder sind eindeutig für die Veröffentlichung und weite Verbreitung in Magazinen und Zeitungen gemacht. Andere waren für einen engeren Kreis in der Familie oder für ein Fotoalbum des Regiments bestimmt. Die Anmerkungen auf den Fotos geben uns Einblick in diese Vielfalt.

**SCY:** Kannst du uns helfen zu entziffern, was auf der Rückseite der Abzüge ist – was bedeuten die blauen oder roten Wachsstiftmarkierungen, wer könnte die maschinenschriftlichen Legenden verfasst haben, was bedeuteten die verschiedenen laufenden Indexnummern, warum sind auf einigen Bildern menschliche Figuren schwarz umrandet?

**HR:** Blaue und rote Stifte wurden von der militärischen Zensur verwendet, die sehr wahrscheinlich in Kuala Lumpur saß, um anzuzeigen, was uneingeschränkt veröffentlicht werden konnte und was nicht. Es ist bemerkenswert, dass es in Großbritannien

damals keine Zensur durch die Regierung gab, anders als auf der Malaiischen Halbinsel. Die Zensur achtete darauf, keine Informationen zu veröffentlichen, die dem Feind einen militärischen Vorteil verschafft hätte (Namen von Orten oder Einheiten, zum Beispiel). Anmerkungen in Blau konnten veröffentlicht werden. Solche in Rot nicht. Die Entscheidungsparameter für die Zensur konnten sich im Verlauf des Konflikts ändern. Die Rückseiten der Abzüge und die Negativhüllen erzählen eine faszinierende Geschichte, die für sich genommen schon ein Stück Geschichtsschreibung ist.

Die maschinenschriftlichen Legenden wurden für die Zeitschriften- und Zeitungsverlage verfasst, von Informationsbeamten, die im Department of Information (Informationsministerium) auf der Malaiischen Halbinsel saßen oder in Regierungsabteilungen in Großbritannien (zum Beispiel im Central Office of Information, im Kolonialbüro oder in den Ministerien, die für die britische Armee zuständig waren). Der Text wurde aus den von den Fotografen aufgezeichneten Informationen und den Vorgaben der Zensur entwickelt. Die Stempel und maschinenschriftlichen Legenden legen Zeugnis davon ab, dass die meisten dieser Originalabzüge, unabhängig von den Absichten derjenigen, die die Fotos gemacht hatten, zu Propagandazwecken verwendet und wahrscheinlich irgendwo veröffentlicht worden sind. Die Zahlen beziehen sich auf die Nummer des Originalnegativs oder einer von einer anderen Behörde gemachten Kopie davon (je mehr Zahlen, desto mehr Ämter waren an der Verbreitung des Bildes beteiligt). Die komplexeren Nummernfolgen (zum Beispiel 959.4/323.2) entsprechen dem Bibliotheksklassifizierungssystem des British Central Office of Information. Die Bilder wurden nach Themen geordnet, die vom Klassifikationssystem vorgegeben waren.

Die schwarzen Umrisslinien sind Retuschierungen vor der Veröffentlichung, um die Qualität der Vorlage für den Druck zu verbessern (technische Mängel der Fotografie wurden ausgeglichen, indem man die Figuren deutlicher hervorhob). Eine Retusche kann auch den Inhalt eines Bildes und seine Bedeutung verändern. Das scheint hier jedoch nicht die Absicht gewesen zu sein. Solche Retuschen waren im 20. Jahrhundert gängige Praxis, sind inzwischen aber von digitaler Bildbearbeitung ersetzt worden.

**SCY:** Wie hat denn das Imperial War Museum diese Bilder in der Darstellung des malaischen Konflikts verwendet – oder nicht verwendet?

**HR:** Der malaische Konflikt war immer Teil der Geschichte der Konflikte des 20. Jahrhunderts in den öffentlichen Ausstellungsräumen des IWM. Die Fotografien haben diese Ausstellungen ergänzt und bereichert. Sie wurden in Wechselausstellungen und unzähligen Büchern und Filmen verwendet. In letzter Zeit sind sie auch zunehmend in Onlineprojekten und Sozialen Medien zu sehen. Die Sammlungen des IWM waren immer der Forschung zugänglich, allerdings muss man sagen, dass ein beträchtlicher Teil der Sammlung bisher noch nicht veröffentlicht wurde.

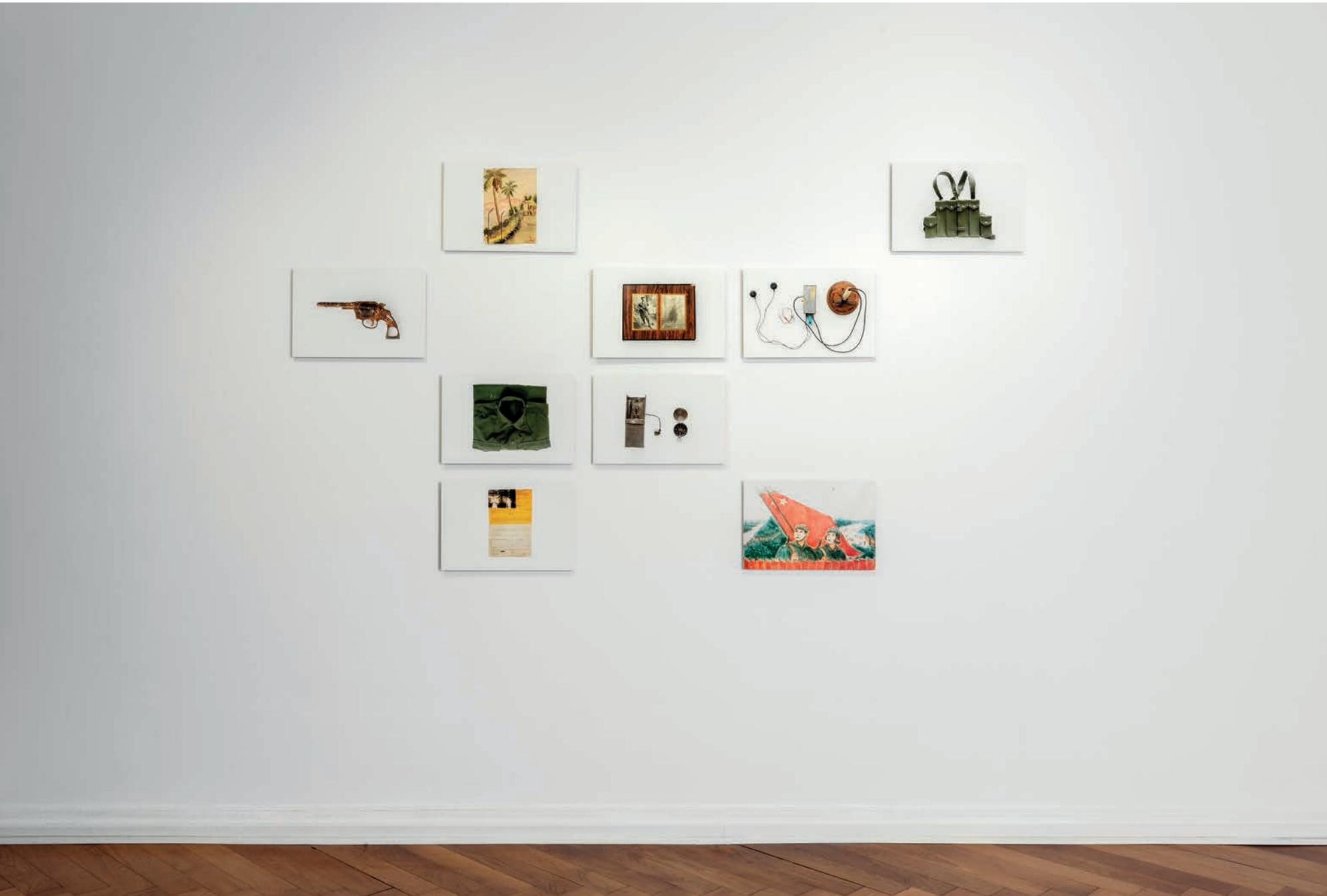
**SCY:** Wie haben deiner Meinung nach die Bilder die öffentliche Erinnerung an diesen Krieg in Großbritannien geformt und geprägt?

**HR:** Sie sind ein integraler Bestandteil des Narrativs, aber das öffentliche Gedächtnis ist nicht allein von ihnen abhängig. Sie werden von vielen anderen Sammlungen in Groß-

britannien und anderswo, in Australien und Singapur zum Beispiel, in einen Kontext gesetzt und ergänzt. Wir können ebenso viel über unsere eigenen Sammlungen von anderen Quellen lernen wie diese von uns.

**SCY:** Ich habe so viel von dir über die ursprünglichen Zusammenhänge dieser Bilder erfahren. Das bringt mich zum Nachdenken darüber, was meine Interventionen in sie offenbaren und infrage stellen. Vielen herzlichen Dank.

*Übersetzung aus dem Englischen von Anna E. Wilkens*





*Remnants: Gun, from/aus One Day We'll Understand, 2015–2018*  
 Archival pigment print/ Archiv-Pigmentdruck  
 29,7 x 42 cm



*Remnants: Watercolour of detention camp, from/aus One Day We'll Understand, 2015–2018*  
 Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck  
 29,7 x 42 cm



*Remnants: Minesweeper*, from/aus *One Day We'll Understand*, 2015–2018  
 Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck  
 29,7 x 42 cm



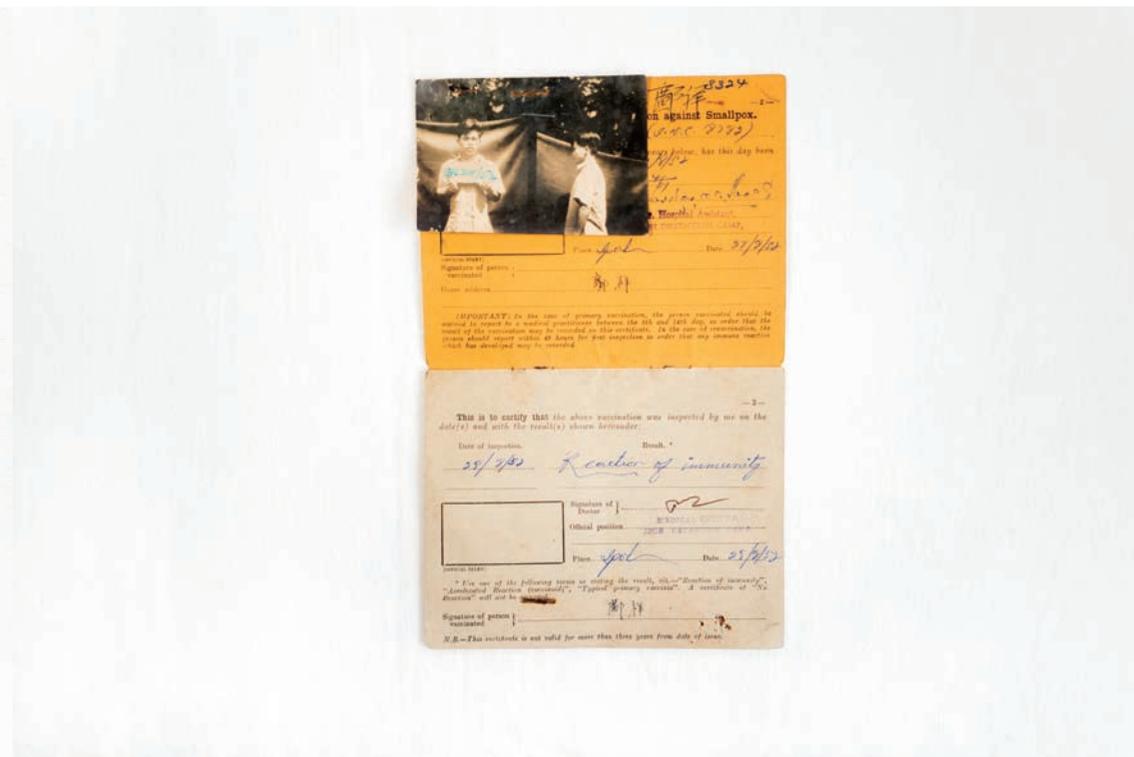
*Remnants: Couple*, from/aus *One Day We'll Understand*, 2015–2018  
 Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck  
 29,7 x 42 cm



*Remnants: Belt, from/aus One Day We'll Understand, 2015–2018*  
Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck  
29,7 x 42 cm



Remnants: Light and compass, from/aus One Day We'll Understand, 2015-2018  
Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck  
29,7 x 42 cm



Remnants: Immunisation booklet from/aus One Day We'll Understand, 2015-2018  
Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck  
29,7 x 42 cm



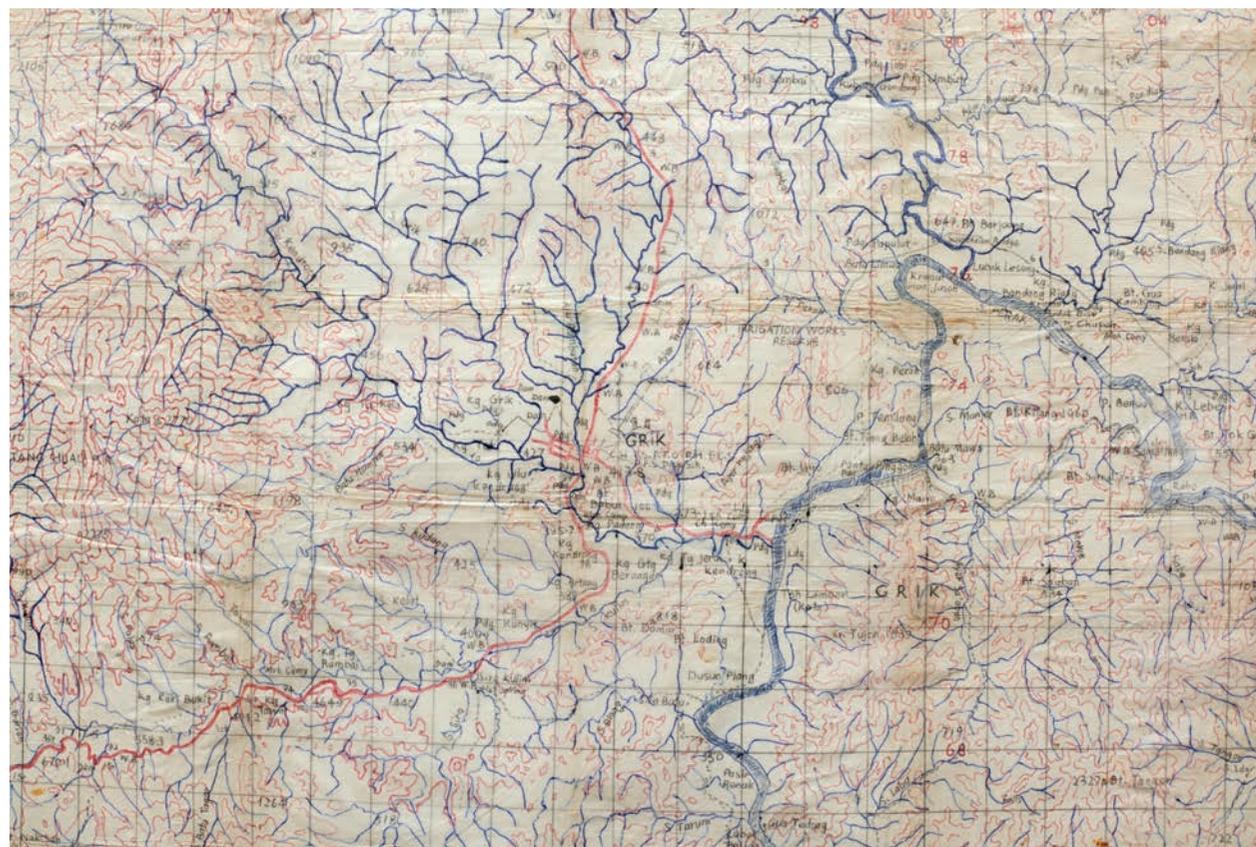
*Remnants: Uniform*, from/aus *One Day We'll Understand*, 2015–2018  
 Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck  
 29,7 x 42 cm



*Remnants: Handkerchief*, from/aus *One Day We'll Understand*, 2015–2018  
 Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck  
 29,7 x 42 cm

*Remnants #19*, from *aus One Day We'll Understand*, 2015-2018  
Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck  
107 x 71 cm





Remnants #20, from/aus *One Day We'll Understand*, 2015-2018  
Archival pigment print/Archiv-Pigmentdruck  
81 x 122 cm







*Requiem (Goodbye Malaya)*, 2017  
Two-channel video installation with sound/Zweikanal-Videoinstallation mit Ton  
6'56"



*Requiem (Internationale)*, 2017  
Two-channel video installation with sound/Zweikanal-Videoinstallation mit Ton  
6'56"

**Lotte Laub** is a Berlin-based curator and arts writer. She obtained her PhD at the Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies at the Freie Universität, Berlin with her dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhab's melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung* (Revealing by Concealing. Ghassan Salhab's Melancholic Glimpse at Beirut in Film, Video and Poetry), published by Reichert Verlag in 2016. In 2010, she was a Visiting Doctoral Fellow at the Orient-Institut Beirut and in 2015, after completing her PhD, an Honours Postdoc Fellowship from the Dahlem Research School at the FU Berlin. She worked previously at the Gropius Bau in Berlin and had lectureships at the FU Berlin. She worked previously at the Gropius Bau in Berlin. She joined Zilberman, Istanbul/Berlin in 2016 and is currently the gallery director of the Berlin location.

**Lotte Laub** lebt als Kuratorin und Autorin in Berlin. Sie promovierte an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien der Freien Universität Berlin mit der Dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhab's melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung*, 2016 beim Reichert Verlag erschienen. 2010 war sie Visiting Doctoral Fellow am Orient-Institut Beirut und erhielt nach ihrer Promotion ein Honors Postdoc Fellowship an der Dahlem Research School, FU Berlin. Zuvor war sie für den Gropius Bau in Berlin tätig und hatte Lehraufträge an der FU Berlin. Seit 2016 ist sie für Zilberman, Istanbul/Berlin tätig und ist derzeit Galeriedirektorin des Berliner Standortes.

**Maaza Mengiste** is a novelist and essayist. She is the author of the novel, *The Shadow King*, which was shortlisted for the 2020 Booker Prize, and was a 2020 *LA Times* Book Prize Fiction finalist. It was named best book of the year by the *New York Times*, NPR, *Elle*, *Time*, and more. *The Shadow King* is now available in paperback and was called "a brilliant novel...compulsively readable" by Salman Rushdie. Her debut novel, *Beneath the Lion's Gaze*, was selected by *The Guardian* as one of the ten best contemporary African books and named one of the best books of 2010 by *Christian Science Monitor*, *Boston Globe*, and other publications. Mengiste is the recipient of an American Academy of Arts and Letters Award in Literature, the Premio il ponte, and fellowships from the Fulbright Scholar Program, the National Endowment for the Arts, and Creative Capital. Her work can be found in *The New Yorker*, *The New York Review of Books*, *Granta*, *The Guardian*, *The New York Times*, *Rolling Stone*, and BBC, among other places.

**Maaza Mengiste** ist Schriftstellerin und schreibt Romane und Essays. Sie ist die Autorin des Romans *Der Schattenkönig*, der 2020 auf der Shortlist für den Booker Prize stand und beim LA Times Book Prize zu den Finalisten zählte. Die *New York Times*, der US-Sender NPR, *Elle*, *Time* und andere kürten den Roman zum „Besten Buch des Jahres“. Der Roman erschien 2021 in deutscher Übersetzung. Salman Rushdie sagte über den *Schattenkönig*, es sei „ein brillanter Roman ... fesselnde Lektüre“. Ihr Debütroman wurde von *The Guardian* als eines der zehn besten zeitgenössischen afrikanischen Bücher ausgewählt, und *Christian Science Monitor*, *Boston Globe* und andere Publikationen ernannten es zu einem der besten Bücher des Jahres 2010. Der Roman erschien 2012 unter dem Titel *Unter den Augen des Löwen* auch auf Deutsch. Mengiste hat eine Reihe von Prei-

sen und Stipendien erhalten, darunter der Literaturpreis der American Academy of Arts and Letters, der Premio il ponte, Stipendien des Fulbright Scholar Program, des National Endowment for the Arts sowie Creative Capital. Ihr Werk wurde in *The New Yorker*, *The New York Review of Books*, *Granta*, *The Guardian*, *The New York Times*, *Rolling Stone*, von der BBC und an anderen Orten veröffentlicht.

**Hilary Roberts** is Senior Curator of Photography at Imperial War Museums (IWM), Britain's national museum of modern conflict. She is a specialist in the history and practice of conflict photography, working with leading photographers and collections of conflict photography world-wide. Roberts studied at universities in England and Germany before joining IWM as a junior curator in 1980. As Head Curator of the Photograph Archive (1996-2013), she oversaw the development of IWM's photographic collections in the aftermath of the Cold War and its transition to digital collecting. In 2013, she moved to a research role, concentrating on improving international understanding of the genre through exhibitions, publications, broadcasts, teaching and online publishing projects. Recent projects include IWM's highly praised trilogy of exhibitions, *Don McCullin: Shaped by War* (2010-2012), *Cecil Beaton: Theatre of War* (2012), and *Lee Miller: A Woman's War* (2015-2016). Exhibitions of contemporary photography include *Edmund Clark: War of Terror* (2016-2017) and *Sergey Ponomarev: A Lens on Syria* (2017). Hilary Roberts was awarded the Royal Photographic Society's prestigious award for curatorship in 2017. Her affiliations include the Canon Ambassadors programme (with a remit to mentor young photographers), the Oracle International Network of Photocurators and the VII Foundation.

**Hilary Roberts** ist Chefkuratorin für Fotografie am Imperial War Museum (IWM), des britischen Nationalmuseums für Kriege in der Moderne. Sie ist Spezialistin für die Geschichte und Praxis der Konfliktfotografie und arbeitet mit führenden Fotograf:innen und Sammlungen für Konfliktfotografie weltweit zusammen. Sie studierte an Universitäten in England und Deutschland, bevor sie 1980 als Juniorcuratorin ans IWM kam. Sie betreute die Entwicklung und später die Digitalisierung der fotografischen Sammlungen des IWM nach dem Ende des Kalten Krieges als kuratorische Leitung des Fotoarchivs (1996-2013). Mit einem Schwerpunkt auf Verbesserung des internationalen Verständnisses des Genres durch Ausstellungen, Veröffentlichungen, Sendungen, Lehre und Online-Projekte ist sie seit 2013 in der Forschung tätig. Unter den Projekten der letzten Jahre ist die hochgelobte Ausstellungstrilogie *Don McCullin: Shaped by War* (2010-2012), *Cecil Beaton: Theatre of War* (2012) und *Lee Miller: A Woman's War* (2015-2016). Zu den von ihr kuratierten Ausstellungen zeitgenössischer Fotografie zählen *Edmund Clark: War of Terror* (2016-2017) und *Sergey Ponomarev: A Lens on Syria* (2017). 2017 wurde Hilary Roberts der renommierte Preis für kuratorische Leistungen der Royal Photographic Society verliehen. Sie ist unter anderem Mitglied des Canon Ambassadors-Programms (in dem sie junge Fotograf:innen betreut), des Oracle International Network of Photocurators und der VII Foundation.

**Sam I-shan** is a curator with an interest in time-based media, photography, and art and politics. With fifteen years' experience in art institutional settings, she was previously curator at National Gallery Singapore, Singapore Art Museum and Esplanade Visual Arts. Her monographic, research-focused exhibitions at the National Gallery Singapore include the *Ng Teng Fong Roof Garden Commission: Cao Fei*, and *Georgette Chen: At Home in the World*. At Esplanade, she curated and managed new commissions and site-specific exhibitions, working with a range of regional artists. Her exhibitions at Singapore Art Museum include *Afterimage: Contemporary Photography in Southeast Asia*. She also headed film and moving image initiatives there, specialising in artist films, and co-programming the annual Southeast Asian Film Festival. Presently based in Cambodia and Singapore, she curated Sim Chi Yin's solo show *One Day We'll Understand* at Rencontres d'Arles 2021.

**Sam I-shan** ist eine Kuratorin mit einem besonderen Interesse an zeitbasierten Medien, Fotografie sowie Kunst und Politik. Sie war über fünfzehn Jahre lang Kuratorin in staatlichen Kunsteinrichtungen: an der Nationalgalerie Singapur, am Singapur Kunstmuseum und am Esplanade Visual Arts. Zu ihren monografischen, forschungsorientierten Ausstellungen gehören *Ng Teng Fong Roof Garden Commission: Cao Fei* und *Georgette Chen: At Home in the World*. Bei Esplanade kuratierte und organisierte sie neue Auftragsarbeiten und ortsspezifische Ausstellungen mit einer Vielzahl regionaler Künstler:innen. Am Singapur Kunstmuseum kuratierte sie unter anderem die Ausstellung *Afterimage: Contemporary Photography in Southeast Asia*. Sie hat dort auch Initiativen zu Film und bewegten Bildern geleitet, mit einem Schwerpunkt auf Künstler:innenfilm, und das Programm des jährlichen Südostasiatischen Filmfestivals mitgestaltet. Zurzeit lebt sie in Kambodscha und Singapur und hat Sim Chi Yins Einzelausstellung *One Day We'll Understand* bei den Rencontres d'Arles 2021 kuratiert.

# Sim Chi Yin

b.1978, Singapore

Lives and works in Berlin and New York

## Education

- Since 2018 PhD researcher, practice-based PhD, War Studies, King's College London  
 2001 MSc in History of International Relations (distinction), London School of Economics and Political Science, University of London  
 2000 BA in History (first class honours), London School of Economics and Political Science

## Solo exhibitions

- 2021 *One Day We'll Understand*, Zilberman Gallery Berlin, Germany  
*Shifting Sands*, Thailand Biennale, Korat  
*One Day We'll Understand, Interventions*, Les Rencontres d'Arles, France  
*One Day We'll Understand*, Guangzhou Triennial, China  
*Most People Were Silent*, Le Space Gallery, Melbourne Australia  
 2020 *Shifting Sands & Most People Were Silent*, Jimei X Arles International Photo Festival, Xiamen, China  
*One Day We'll Understand*, Landskrona Konsthall, Sweden  
 2019 *One Day We'll Understand*, Hanart TZ Gallery, Hong Kong  
 2018 *Most People Were Silent*, Institute of Contemporary Arts Singapore  
*Fallout*, Cortona On The Move Photo Festival, Italy  
 2017 *Fallout*, Nobel Peace Centre, Oslo, Norway

## Selected group exhibitions

- 2021 *Cast But One Shadow: Afro-Southeast Asian Affinities*, Jorge B. Vargas Museum, the Philippines  
*Devour the Land*, Harvard Art Museums, United States  
*Rediscovery*, MAB Modern Studio, Shanghai  
*The Lie Of The Land*, FOST Gallery, Singapore  
*What Happened Here?*, Appetite, Singapore  
 2020 *Correspondences - 70 years: Magnum and Picto 1950 - 2020*, Richard Taittinger Gallery, New York  
 2019 *Most People Were Silent*, Aesthetica Art Prize, York Art Gallery  
 2018 *One Day We'll Understand*, Framer Framed, Amsterdam  
*One Day We'll Understand*, Jendela gallery, Esplanade, Singapore  
 2017 *The Rat Tribe*, Istanbul Biennale

- The Rat Tribe*, Gyeonggi Museum of Modern Art, Seoul  
 2016 *Dying To Breathe*, Southeastern Center for Contemporary Art, North Carolina  
*Dying To Breathe*, Objectifs, Singapore  
*The Rat Tribe*, Arko Art Center, Seoul  
 2015 *Burmese Spring*, Annenberg Space for Photography, Los Angeles  
 2012 *The Rat Tribe*, PhotoVille, New York  
*Burmese Spring*, Nobel Peace Center, Oslo  
 2008 *The Workers From Samsui*, The Necessary Stage Fringe Festival, Singapore

## Selected performative readings

- 2019 *One Day We'll Understand*, Singapore International Festival of the Arts  
*One Day We'll Understand*, Attenborough Centre for the Creative Arts, Brighton  
 2018 *One Day We'll Understand*, The New School, New York

## Selected awards

- 2020 Discovery Award, Jimei X Arles International Photo Festival, Xiamen, China  
 Nominee, Jane Lombard Prize for Art and Social Justice, Vera List Center, The New School, New York  
 Finalist, Tim Hetherington Visionary award  
 2019 Aesthetica Art Prize, shortlist  
 2018 Chris Hondros Award  
 2017 Asia 21 Young Leader  
 2016 Prix Pictet, nominated  
 2015 CINE Golden Eagle Awards, short documentary  
 Prix Pictet, nominated  
 2014 Her World "Young Woman Achiever of the Year"  
 British Journal of Photography, "Ones to Watch"  
 2013 W. Eugene Smith Grant for Humanistic Photography, finalist  
 ICON de Martell Cordon Bleu Awards, Discernment Award and People's Choice award  
 Photo District News, PDN 30  
 2011 Santa Fe Prize, nominated

### Selected collections

Harvard Art Museums  
The Getty  
National Museum Singapore  
Open Society Foundations  
Private collections

### Commissions

2018 Land Transport Authority Singapore, Art in Transit public art commission  
2017 Nobel Peace Prize exhibition commission, Oslo

### Selected residencies, fellowships, scholarships, lectureships

2021 Zilberman Artist-in-Residence programme  
2020 Centre for Contemporary Art Singapore residency  
Since 2018 Associate lecturer, University of the Arts London, London College Of Communication, teaching on MA Photography and the “Contemporary Documentary” unit on the BA programme  
Practice-based doctoral research scholarship, King’s College London  
2017 Docking Station residency, Amsterdam  
2010 Magnum Foundation Human Rights and Photography fellowship, New York University

### Selected talks

2019 *Shifting Sands*, Barbican Centre / Magnum Photos, London  
*Ethics and Contemporary Image-making*, Tate Britain, study day lead, London  
2018 *Fallout*, Magnum Foundation, New York  
*Fallout*, New York University Shanghai  
2015 Facebook Asia-Pacific, Women’s Leadership Day, closing speaker

### Selected bibliography

Houghton, Max: *Emerging in Fragments: Sim Chi Yin’s ‘One Day We’ll Understand’*, magnumphotos.com, July 2021, <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/emerging-fragments-sim-chi-yin-one-day-well-understand/>

Chakanetsa, Kim: *My Family’s Hidden History*, BBC World Service, The Conversation, 1 April 2019, <https://www.bbc.co.uk/programmes/w3csynhz>

Tribillon, Justinien: *A Mirage of Luxury Built on Sand*. Magnum Photos, March 2019, <https://www.magnumphotos.com/newsroom/environment/sim-chi-yin-a-mirage-of-luxury-built-on-sand/>

Tribillon, Justinien: *Shifting Sands*, Migrant Journal, issue 5, November 2018, <https://migrantjournal.com/products/pre-order-migrant-journal-no-5-micro-odysseys>

Kay Min, Soh: *Most People Were Silent*, Asian Nobel Peace Prize photographer Sim Chi Yin at ICA Singapore, Art Radar Journal, 3 October 2018, <http://artradarjournal.com/2018/10/03/asian-nobel-peace-prize-photographer-sim-chi-yin-at-ica-singapore/>

Kiu, Joella Qingyi: *Sim Chi Yin on the place of facts in making art, experimentation and the power of stories*, Object Lessons Space, September 2018, <https://objectlessons.space/posts/2018/sim-chi-yin>

Bayley, Bruno: *Magnum Nominee Sim Chi Yin Waited Years to be Able to Commit to Photography*, Magnum Photos, July 2018, <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/magnum-nominee-sim-chi-yin-waited-years-to-be-able-to-commit-to-photography/>

Toh, Wen Li: *Nobel Peace Prize Photographer On a Roll*, The Straits Times, 30 July 2018, <https://www.straitstimes.com/lifestyle/arts/nobel-peace-prize-photographer-on-a-roll>

Seymour, Tom: *Sim Chi Yin Investigates the Fallout*, British Journal of Photography, issue 7873, July 2018, p 38-49, <https://www.bjp-online.com/2018/06/sim-chi-yin/>

Smit, Gareth: *Photos of Nuclear Landscapes That Are Meant to Disorient*, The New Yorker, 15 May 2018, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/photos-of-nuclear-landscapes-that-are-meant-to-disorient>

Cornet, Laurence, *Sim Chi-Yin : Fallout, l'exposition du Prix Nobel de la paix*, L'Œil de la Photographie, March 2018, <https://oeildelaphotographie.com/en/sim-chi-yins-fallout-a-nobel-peace-prize-exhibition/>

Leyl, Sharanjit, *Capturing Nuclear War*, BBC Newsday, 19 January 2018, <http://chiyinsim.com/bbc-fallout/>

McClean, Matthew: *15th Istanbul Biennial*, review, Frieze Magazine, issue 192, January-February 2018,

<https://frieze.com/article/15th-istanbul-biennial-0>

Haydaroglu, Mine: *the 15th Istanbul Biennial*, review, Artforum Magazine, December 2017 issue, <https://www.artforum.com/print/reviews/201710/the-15th-istanbul-biennial-72471>

Lu Stout, Kristie, *Photographer Sheds Light on Beijing’s “Rat Tribe”*, CNN, 18 February 2015, <https://edition.cnn.com/videos/tv/2015/02/18/intv-lu-stout-sim-chi-yin-china-rat-tribe.cnn>

# Imprint

This catalogue is published in conjunction with the exhibitions:

**Sim Chi Yin: *One Day We'll Understand***

Curated by Lotte Laub

**Zilberman** | Berlin

14.09.2021-27.11.2021

**Sim Chi Yin: *A highlight of One Day We'll Understand***

**Zilberman Project Space** | Istanbul

07.09.2021-04.12.2021

Text: Lotte Laub, Maaza Mengiste, Hilary Roberts, Sam I-shan, Sim Chi Yin

Translation: Anna E. Wilkens, Nickolas Woods

Transcripts of the conversations: Lilly-Ann de Zeeuw, Nickolas Woods

Proofreading: Marie-Luise Artelt, Lilly-Ann de Zeeuw, Lotte Laub,

Sim Chi Yin, Anna E. Wilkens

Exhibition Views: Chroma

Design: Bülent Bingöl

Coordination with the printing house: Gürem Özcan

Printing House: A4 Ofset

This exhibition catalog is published by Zilberman. All rights reserved.

© 2021, Zilberman

No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of Zilberman.