

Die Ausgabe #8 von wissenderkuenste.de widmet sich der Frage nach dekolonialen Verschiebungen in künstlerischen Produktionen und Forschungen sowie kuratorischen Ansätzen. Sie ist hervorgegangen aus den Einreichungen auf einen Call for Submissions der AG „Dekoloniale Ästhetiken“, die an das DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ der Universität der Künste Berlin angegliedert ist, aber auch weiteren Interessierten offensteht. Die AG beschäftigt sich mit Fragen der ästhetischen Theoriebildung im Kontext von Anti-Kolonialismus, Postkolonialität und Dekolonialität und untersucht ästhetische Strategien des Dekolonialen anhand von künstlerischen Produktionen. Konkret interessiert uns: Wie werden in künstlerischen Arbeiten Wissen und Erfahrungen komplexer kolonialer Verflechtungen produziert, inszeniert und kritisch reflektiert? Wodurch intervenieren künstlerische Praktiken in Formationen epistemischer Gewalt oder unterbrechen sie diese. Inwiefern vollziehen sie ein *delinking*?

Herausgegeben von Juana Awad, Maja Figge, Grit Köppen, Katrin Köppert.

Die Ausgabe #8 von wissenderkuenste.de widmet sich der Frage nach dekolonialen Verschiebungen in künstlerischen Produktionen und Forschungen sowie kuratorischen Ansätzen. Sie ist hervorgegangen aus den Einreichungen auf einen Call for Submissions der AG „Dekoloniale Ästhetiken“, die an das DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ der Universität der Künste Berlin angegliedert ist, aber auch weiteren Interessierten offensteht. Die AG beschäftigt sich mit Fragen der ästhetischen Theoriebildung im Kontext von Anti-Kolonialismus, Postkolonialität und Dekolonialität und untersucht ästhetische Strategien des Dekolonialen anhand von künstlerischen Produktionen aus den Bereichen Fotografie, Film, Theater, Gegenwartsdramatik, Performancekunst, Musik, Sound, Video und Bildender Kunst. Konkret interessiert uns: Wie werden in künstlerischen Arbeiten Wissen und Erfahrungen komplexer kolonialer Verflechtungen produziert, inszeniert und kritisch reflektiert? Wodurch intervenieren künstlerische Praktiken in Formationen epistemischer Gewalt oder unterbrechen sie diese. Inwiefern vollziehen sie ein *delinking*?¹

Der Begriff des *delinking*, der von Aníbal Quijano und Walter D. Mignolo in deren Arbeiten zu Moderne/Kolonialität vorgeschlagen wurde, ist für die Frage nach dekolonialen Verschiebungen in der Kunst von zentraler Bedeutung. In *Epistemischer Ungehorsam* führt Mignolo aus, dass das Konzept der Kolonialität der Macht nicht nur politisch-ökonomische Aspekte umfasst, sondern gleichermaßen auch Erkenntnis und Sein (Geschlecht, Sexualität, Subjektivität und Wissen) sowie Wahrnehmung, Empfindung und Aisthesis beinhaltet:²

Die Kolonialität der Macht verweist als Ganzes auf eine komplexe Matrix der Macht, auf ein Muster der Macht, das auf drei Pfeilern ruht: Erkennen (Epistemologie), Verstehen oder Begreifen (Hermeneutik) und Wahrnehmen (aisthesis). Die Kontrolle von Ökonomie und Autorität (die politische und ökonomische Theorie) wird von der Grundlage her bestimmt, auf der sich Erkenntnis, Verständnis und Wahrnehmung behaupten. Die koloniale Matrix der Macht ist letztlich ein aus Glaubenssätzen gesponnenes Netz, vor dessen Hintergrund gehandelt und Handlung rationalisiert wird, aus dem Vorteile gezogen oder dessen Konsequenzen erlitten werden.³

Dekolonialität ist vor diesem Hintergrund als Beschreibung und Demontage der Kolonialität der Macht zu verstehen. Das konzeptuelle Begriffspaar

von Kolonialität und Dekolonialität stellt für Mignolo einen Bruch mit Postmoderne und Postkolonialismus dar, weil es sich auf eine andere, außereuropäische Genealogie der Theoriebildung bezieht.⁴ Statt Poststrukturalistischer Theorie rücken hier dekoloniale Denkansätze „der radikalen Politik einer epistemischen Wende von Amílcar Cabral, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Rigoberta Menchú, Gloria Anzaldúa und anderen“⁵ in den Vordergrund. Während Mignolo Postkoloniale Theorie als akademische Transformationsstudien kritisiert, geht es hier um einen dekolonialen Umsturz, der mit einer epistemologischen Entkopplung, einem Delinking beginnt.⁶

Gabi Ngcobo, Kuratorin der Berlin Biennale 10, hat in ihrem Vortrag „Curatorial Collaborations as Ways of Knowledge Production“ im Rahmen der vom DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ veranstalteten Ringvorlesung „Künste dekolonisieren. Ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens“ etwas ähnliches formuliert: Mit Bezug auf Fanon definierte sie den Prozess der Dekolonisierung als „program of disorder“, als „undoing“ und betonte damit die Schwierigkeit diesen umzusetzen bzw. problematisierte mit diesem Hinweis relativierende Einsätze des Begriffs Dekolonisierung – gerade im Feld der Kunst.⁷ Zugleich ist die Arbeit an der Dekolonisierung der Wahrnehmung und Erkenntnis nicht neu, sondern ist genealogisch verbunden mit antikolonialen ästhetischen Praktiken seit Beginn der Kolonisierung:

Decolonial aesthetics refers to ongoing artistic projects responding and delinking from the darker side of imperial globalization. Decolonial aesthetics seeks to recognize and open options for liberating the senses. This is the terrain where artists around the world are contesting the legacies of modernity and its re-incarnations in postmodern and altermodern aesthetics.⁸

Alternativ zur Übersetzung von *delinking* als Entkopplung hat Sabine Broeck vorgeschlagen, von Entbindung zu sprechen, da diese neben dem Loslösen aus den Wissenspolitiken der kolonialen Moderne den Aspekt des „in die Welt Setzens“ betont.⁹ Wenn wir den epistemischen Gehalt von Kunst auch in Hinblick auf das Vermögen von Kunst, Welt(en) herzustellen, verstehen, scheint auch Delinking nicht nur als Potential der Ablösung, sondern Neueinsetzung von Welt mit den Mitteln der Kunst auf. In seiner Besprechung der Sharjah Biennale 2013, „RE:EMERGING, DECENTRING AND DELINKING. Shifting the Geographies of Sensing, Believing and Knowing“ betont auch Mignolo das Potential von Delinking als Verschiebung hin zur (Er)Öffnung von spezifischen Wegen in eine andere Zukunft (der Kunst).¹⁰

Von uns als *deferral* (im Unterschied zu *shifting*) übersetzt, erhält Verschiebung neben der räumlichen bzw. geopolitischen Dimension auch eine zeitliche – im Sinne von Verzögerung oder Aufschub – und deutet damit auf rassistische Chronopolitiken, die Kara Keeling, die in dieser Ausgabe im Gespräch mit dem Queer Frequency Modulation Collective zu hören ist, in ihrer Lektüre von Frantz Fanons *Schwarze Haut, weiße Masken* herausgearbeitet hat: Wie lässt sich die Schwarze Erfahrung des Aufschubs, die Schwarze Bedingung des Wartens in kolonialer Zeit (*colonial time*) hin auf eine Zukunft öffnen oder als geöffnet denken?¹¹ Auf welche Weise intervenieren künstlerische Arbeiten in das rassistische Zeitregime? In welcher Weise, und das ist die der Ausgabe zugrunde liegende Fragestellung, greifen anti- bzw. dekoloniale Theoriebildung und künstlerische Praktiken ineinander bzw. inwiefern wird Kunst selbst theoretisch?

Eingeladen waren künstlerische und wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit verschiedenen Wissensbeständen und deren ästhetischen Bearbeitungen in Kunstproduktion, die dekoloniale Verschiebungen aufzeigen oder selbst vollziehen: Wie können performative, filmische, fotografische und andere künstlerische Praktiken koloniale Machtverhältnisse irritieren? Worin unterscheiden sich die Formen, Mittel und Strategien in den jeweiligen Künsten und Kunstpositionen voneinander? Besonders interessierten wir uns für Beiträge, die entweder selbst ästhetische Praktiken der Erinnerung darstellen oder diese analysieren. Um vor dem Hintergrund dieser erinnerungspolitischen und historiografischen Arbeit an der Geschichte der Kolonisierung, aber auch des diese durchziehenden anti-/ und

dekolonialen Widerstands die Gegenwart zu reflektieren und für die Zukunft zu öffnen, ist die Auseinandersetzung mit dem (anti-)kolonialen Archiv von zentraler Bedeutung.¹² Im Zentrum stehen vor allem Beiträge, die das Archivieren als ästhetische Praxis im Hinblick auf dekoloniale Politiken befragen: Welche Ästhetiken des Archivierens greifen dekolonialisierend in Wissensformationen ein? Was bleibt vom kolonialen Archiv übrig, wenn Ästhetiken des Ephemereren wie etwa Performances oder Musik, Teil von Wissensbeständen werden?¹³ Wie werden solche Ästhetiken für dekoloniale (Wissens-)Politiken oder Archive produktiv gemacht?

Die Ausgabe versammelt Beiträge von Künstler_innen und Wissenschaftler_innen in so unterschiedlichen Medien wie Schrift, Sound, Videos, digitaler Zeichnung, Fotografie. Geografisch divers befassen sich die Beiträge mit Situationen im Globalen Süden, Afrika, Asien, Lateinamerika, und deren Verbindungen und diasporischen, migrantischen Verflechtungen mit Europa und Nordamerika. Die Künstlerin und Kuratorin **Imayna Caceres** adressiert mit ihrer digitalen Zeichnung *The Wound as Bridge and the Path of Conocimiento* (2018) und dem begleitenden Essay, ihre künstlerische Arbeit als Einschreibung und Fortschreibung einer Genealogie antikolonialer, queer-feministischer, indigener Praktiken, in der die Wunde als Brücke zu dieser fungiert. Der „Pfad der Erkenntnis“ oder auch des Wissens ist ein Konzept, das sich Caceres von Gloria Anzaldúa leiht und eine Form spiritueller Forschung und Aktivismus darstellt, die durch kreative Praktiken erreicht werden kann und auf Heilung der kolonialen Wunde ausgerichtet ist. Es sind nicht nur marginalisierte Narrative, die Caceres' Erfahrung und künstlerische Praxis prägen, sondern es ist auch der Dialog mit dekolonialer Theoriebildung (insbesondere mit Anzaldúa und Quijano), der dieses Werk durchzieht. Damit interveniert sie in das koloniale/moderne Narrativ der Fortschrittsgeschichte. Auch der künstlerische Beitrag *Looking Back Forward_Quip Nayr* der Kulturwissenschaftlerin, Künstlerin und Kuratorin **Verena Melgarejo Weinandt** bezieht sich auf Gloria Anzaldúa, konkret auf das Konzept „Haciendo Caras/Making Faces“, dem sie im begleitenden Essay „Haciendo Caras/Making Faces: Connecting Identity, Resistance, Art, and Spirituality“ nachgeht und das sie auf ihre eigene künstlerische Arbeit bezieht. Auch hier geht es um die Frage, in welcher Weise Kunst dazu beitragen kann, in eurozentrische Epistemologien und deren physisch erfahrenen Konsequenzen, etwa durch rassistische Zuschreibungen, zu intervenieren. Melgarejo Weinandt lädt dazu ein, ihrer theoretischen und künstlerischen Auseinandersetzung mit Anzaldúas Konzept zu folgen und ihre Arbeit, die in der Verbindung selbst gefärbter Textilien mit Fotografie und Schrift Zwischenräume und Interfaces betont, zu betrachten. Das „Gesichter Machen“ wird hier zur widerständigen wie heilsamen Strategie, diesen gewaltförmigen Anrufungen zu begegnen.

Die Theaterwissenschaftlerin **Grit Köppen** beobachtet in ihrem Aufsatz „Ästhetik des Aufbruchs: Dekoloniale Verschiebungen im zeitgenössischen Theater“ andere Strategien in den Theatertexten afrikanischer und afro-diasporischer Dramatiker_innen, die sie als Erweiterung des Delinking verstanden wissen möchte: die der Erhebung, des Aufschreis und des Verlachens. Mit Bezug zu Achille Mbembe, und darin Anzaldúa nicht unähnlich, betont sie die Praxis des „Selbstschreibens“ als dekolonisierende Methode.¹⁴ In ihrer Analyse des Stücks *Im Namen des Vaters, des Sohnes und des J.M. Weston* des kongolesischen Bühnenauteurs Julien Mabilia Bissila arbeitet Köppen verschiedene ästhetische Verschiebungen heraus, die sich sowohl durch formale Unterbrechungen europäischer Dramenkonventionen, die sie als Delinking deutet, auszeichnen wie auch inhaltliche Strategien des *Naming* oder der Verschränkung von Zeit- und Raumbenen, die dem Erinnern an Widerstandspraktiken dienen, was Köppen als *Linking* bezeichnet. Bissila verschiebt die Bezeichnung der einzelnen Akte vom Aufzug hin zum Atemzug und betont damit die Bedeutung des Körpers – nicht nur in darstellender Kunst, sondern auch für dekoloniale Artikulationen.

In der Ton-Bild-Spur der Podcast Installation *Looking After the Future: On Queer and Decolonial Temporalities* präsentiert das **Queer Frequency Modulation Collective**, wie bereits erwähnt, die Montage eines Interviews mit der Film- und Medienwissenschaftlerin **Kara Keeling**. Zentraler

Gegenstand des Gesprächs sind Überlegungen zu Zeitlichkeit und Dekolonisierung. Keeling betont, dass die auffindbaren Spuren Schwarzer Subjektivität im kolonialen Archiv, es nicht notwendiger Weise erlauben, die Leben zu rekonstruieren. Ebenso wenig ist wissbar, wie sich wirkliche Dekolonisierung anfühlt, so dass auch hier nur der Umweg über die afrofuturistische Fiktion bzw. Spekulation bleibt. Die hierbei ins Spiel gebrachten vergangenen und gegenwärtigen Entwürfe einer queeren, dekolonialen Zukunft wurden durch das Kollektiv so mit Sound montiert, dass auch das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit ins Rutschen gerät und spekulativ bleibt.

Die Autorin und Forscherin zu Race, Gender und Fotografie, **Stefanie Fock**, untersucht in ihrem Aufsatz „Why the Pictures Had to Come from Black. Looking with Myra Greene at *Character Recognition*“, die gleichnamige Fotoserie der afro-amerikanischen Fotografin Myra Greene, mit der diese in das Archiv der visuellen Anthropologie und des wissenschaftlichen (anti-schwarzen) Rassismus interveniert. Fock argumentiert, dass Greene in ihrer künstlerischen Forschung die visuellen Praktiken und Schauanweisungen aus dem 19. Jahrhundert in Schwingung mit dem Heute bringt und so zu einer Verschiebung beiträgt. Ausgehend davon versteht sie Greenes Vorgehen als dekoloniale künstlerische Methode, wie sie Rolando Vasquez vorgeschlagen hat.¹⁵ Indem Fock selbst den Weg wählt, mit Greene zu schauen, ein Impuls der vielleicht vergleichbar ist mit dem von Trinh T. Minh-ha vorgeschlagenen „speaking nearby“¹⁶, arbeitet sie in ihrem Beitrag heraus, auf welche Weise Greenes Eingriffe in das (visuelle) koloniale Archiv als Heilung und Herstellung dekolonialer Optionen zu verstehen sind. Auch der Filmemacher und Künstler **Ali Kazimi** schlägt in seiner stereoskopischen 3D-Installation *Fair Play* eine Umnutzung früher fotografischer Technologien vor und betont so die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart. Gegenstand der Arbeit ist die Geschichte der *Komagata Maru*, eines japanischen Dampfers, mit dem Migrant_innen aus dem kolonialen Indien 1914 versuchten nach Kanada einzuwandern, aber vor der Küste Vancouvers abgefangen und an der Einreise gehindert wurden. Dieser ‚Fall‘ steht exemplarisch für die Verflechtung von Kanadischer Migrationsgeschichte, Rassismus und Kolonialismus. Die Kunsthistorikerin **Viktoria Nolte** untersucht in ihrem Beitrag die ästhetischen Strategien des Erinnerens in *Fair Play*. Sie argumentiert, dass die Betonung des Affekts in der formalen Ausrichtung der immersiven Installation eine dekoloniale Ästhetik erzeugt, die die Beziehung zu dieser Vergangenheit in den Betrachter_innen restrukturiert und dabei das Leben und das Wissen der Passagier_innen, die zuvor aus den Erzählungen über die *Komagata Maru* gelöscht wurden, zur Wahrnehmung bringt. Darin sieht Nolte nicht nur einen Eingriff in nationale (Kolonial-)Geschichte, sondern auch in neoliberale Kunstkritik. **Su-Ran Sichling** beschäftigt sich in ihrer künstlerischen Forschung und Arbeit als Bildhauerin ebenfalls mit den marginalisierten Geschichten der (Arbeits-)Migration der frühen Bundesrepublik, die sie durch die Untersuchung von Materialien aufspürt. In ihren *Gelehrtensteinen* verwendet sie Terrazzo und Waschbeton, Werkstoffe, die sich in den 1950er und 1960er Jahren großer Beliebtheit erfreuten. Der begleitende Essay des Architekturhistorikers **Nicholas Brandes** „Naturalisierte Nation. Zur Materialität der westdeutschen Nachkriegsmoderne in Su-Ran Sichlings Arbeit *Gelehrtensteine*“ diskutiert Sichlings Arbeit dahingehend, ob ein materieller künstlerischer Ansatz nicht auch eine Intervention in die Privilegierung des Inhalts gegenüber der Form in dekolonialen Debatten darstellt.

Weniger mit materiellen denn mit ephemeren auditiven Spuren der deutschen Kolonialgeschichte in der postkolonialen Hafenmetropole Hamburg beschäftigt sich **Katharina Pelosi** in dem Soundstück *Call to Listen - ein post_kolonialer Resonanzraum*. Wie Pelosi im begleitenden Text ausführt, wird Zuhören hier als performative Handlung verstanden, die Erinnerungsräume und damit ein ephemeres Archiv herstellt, in dem sich gegenwärtige Töne mit historischen Ereignissen zu einer Soundlandschaft vermischen. Die Komposition fragt, wie Orte klingen, ob deren Geschichte(n) hörbar gemacht werden können und wie durch Klang die Wahrnehmung und Bedeutung von Orten verändert werden kann. Lassen sich durch das Erstellen ephemerer, performativer Archive dekoloniale

Verschiebungen in der Erinnerungskultur erzeugen? Pelosi interessiert sich in diesem Zusammenhang auch für eine Dehierarchisierung der Wahrnehmung, die das Visuelle gegenüber dem Auditiven privilegiert. Ebenso bevorzugen **Andrea und Matei Bellu** in ihrem Video *Paying a Visit to the Queen – Tracing Dispersion, Looking for Disappearance* (2016) die auditive Ebene – auf das Zeigen wird vollständig verzichtet. In ihrem 10-minütigen Film begleiten sie den südafrikanischen Kunsthistoriker und Künstler Peju Layiwola und die namibische Historikerin Memory Biwa bei einem Besuch der afrikanischen Abteilung im Ethnologischen Museum in Berlin-Dahlem. Zu deren Sammlung gehören auch manche der sogenannten Benin Bronzen – koloniale Raubgüter, die von den Briten 1897 in einem Krieg gegen das Königreich Benin im heutigen Nigeria geplündert und in kürzester Zeit im globalen Norden gehandelt wurden. Fast die Hälfte der Kunstwerke wurde nach Deutschland gebracht. In der Arbeit von Bellu und Bellu intervenieren die Stimmen der afrikanischen Wissenschaftler_innen in das Ethnologische Museum als Ort kolonialer Ordnung, Sammlung, und Wissensproduktion und stellen eine räumliche Neuverteilung zur Disposition – eine Frage, die nach der Veröffentlichung des Berichts von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy zu Fragen der Restitution kolonialer Bestände in Archiven und Museen Ende des vergangenen Jahres stark in der Debatte steht und vor dem Hintergrund des Umzugs des Ethnologischen Museums in das demnächst öffnende Humboldt-Forum im Berliner Stadtschloss eine neue Aktualität und Dringlichkeit entfaltet.¹⁷ Umgekehrt dokumentiert der Beitrag von **Isabella Schwaderer und Markus Schlaffke** „(Re-)connecting embodied archives. Künstlerische Forschung im Zinda Naach-Kollektiv“ die Rekonstruktion des fragmentierten, verstreuten und lückenhaften Archivs der Tournee des indischen Menaka-Balletts im nationalsozialistischen Deutschland 1936–38. Mit der künstlerischen Forschung sollen die „mentalitätsgeschichtlichen Verschränkungen, Verbindungs- und Trennlinien“ zwischen Indien und Deutschland herausgearbeitet werden, die die Menaka-Tournee und ihre Rezeption wie nachträgliche Funktionalisierung kennzeichnen. Einen wichtigen Teil nimmt dabei die „Wiederverknüpfung verkörperter Archive“ ein, mit der das Kollektiv versucht, die deutschen Dokumente und die indischen nationalen wie minoritären Erinnerungen an die Tournee zusammenzubringen. Ziel ist eine partizipative Performance, durch die das ephemere Archiv zu einer geteilten Erinnerungspraxis werden kann.

Um die Verschränkung von Erinnerung und Fiktion, Biografie und Historiografie geht es in der künstlerischen Arbeit von **Omar Chowdhury** *Memoirs of Saturn*. Wir dokumentieren einen Essay, der anhand des fiktionalisierten Lebens des Historikers Dr. Shahidul Zaman, einem Verwandten Chowdhurys, zentrale Momente der Geschichte Bangladeschs erzählt. Dieser war Teil der gleichnamigen Ausstellung in Dhaka 2016, die aus Gründen der Zensur geschlossen wurde. Dem vorangestellt ist eine Email, die die politischen Umstände der Schließung adressiert. Das Schreiben wird hier zu einer Strategie, nicht nur das Konzept der Identität, sondern auch der Nation und ihrer Narrative (und die Verwicklung der Kunst in diese) zu problematisieren.

In ihrer Bandbreite gibt die Ausgabe Einblicke in verschiedene künstlerische Strategien und Methoden, die dekoloniale Verschiebungen in der Kolonialität des Wissens und Wahrnehmens forcieren/vollziehen. Als Herausgeber_innen möchten wir die Beiträge als Einladung zum gemeinsamen Nachdenken über die gestellten Fragen verstanden wissen. Gleichwohl sind wir uns bewusst, dass dies – wenn überhaupt – nur ein kleiner Schritt sein kann, mit dem wir hoffen, die Konversation über die Notwendigkeit der Dekolonialisierung weiterzuführen. Damit verbunden ist auch die Hinterfragung der Bedingungen des eigenen Arbeitens, die durch die Situiertheit an deutschen Kunstuniversitäten und die Förderung des Graduiertenkollegs durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft strukturiert sind.

Maja Figge

Mit Beiträgen von: Matei Bellu/Andrea Bellu, Imayna Caceres, Omar

Chowdhury, Stefanie Fock, Ali Kazimi, Grit Köppen, Verena Melgarejo
Weinandt, Victoria Nolte, Katharina Pelosi, Queer Frequency Modulation
Collective mit Kara Keeling, Markus Schläffke/Isabelle Schwaderer, und Su-
Ran Sichling/Nicholas Brandes.

Herausgabe der Ausgabe #8: Juana Awad, Maja Figge, Grit Köppen, Katrin
Köppert

- 1 Vgl. Mignolo, Walter D.: „Delinking. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality“, in: *Cultural Studies*, 21/2-3 (2007), S. 449-514. Mignolo, Walter D.: *Epistemischer Ungehorsam: Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, Wien/Berlin 2012.
- 2 Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam*, S. 49.
- 3 Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam*, S. 50f.
- 4 „(De)Kolonialität ist in erster Linie ein Konzept, dessen Ausgangspunkt in der Dritten Welt liegt. Es entstand in dem Moment, als die Aufteilung in drei Welten zu Fall kam und der Jubel über das Ende der Geschichte und eine neue Weltordnung begann. Seine Auswirkung war jener vergleichbar, die von der Einführung des Konzepts der ‚Biopolitik‘ hervorgerufen wurde, das von Europa seinen Ausgang nahm. [...] Die ‚Kolonialität‘ [...] bietet ein unentbehrliches Gefühl von Trost vor allem für MigrantInnen und People of Color in Entwicklungsländern [...], deren Lebenserfahrungen, lang- und kurzfristigen Erinnerungen, Denkkategorien und Sprachen jenen fremd geworden sind, die das Konzept der ‚Biopolitik‘ entworfen haben, um Kontrollmechanismen und staatliche Regulierungen zu erklären. [...] Die Dekolonialität hat ihre historische Grundlage in der Bandung-Konferenz von 1955, bei der VertreterInnen von 29 Ländern aus Afrika und Asien zusammentrafen. Das Hauptanliegen der Konferenz war die Suche nach einer gemeinsamen Grundlage und einer Zukunftsperspektive, die weder im Kapitalismus noch im Kommunismus zu finden war: Dieser Weg bestand in der ‚Dekolonialisierung‘. Dabei handelte es sich [...] um eine Abkoppelung [delinking, M.F.] von den beiden wichtigsten westlichen Makro-Erzählungen.“ Mignolo, Walter D.: „Geopolitik des Wahrnehmens und Erkennens (De)Kolonialität, Grenzdenken und epistemischer Ungehorsam“, in: *transversal journal* 09 (2011), URL: <https://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/de.html> (letzter Zugriff am 11. November 2019).
- 5 Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam*, S. 54.
- 6 Ebd. Problematisch an dieser Setzung ist, dass dies unterschlägt, dass es den kritisierten postkolonialen Theoretiker_innen auch um Dekolonisierung geht, was sich nicht zuletzt daran ablesen lässt, dass sie sich teils auf die gleichen dekolonialen Denker_innen wie Mignolo beziehen, deren Überlegungen wiederum auch nicht ‚frei‘ von europäischer Theorie waren, sondern diese produktiv machten – wie etwa an Fanons Auseinandersetzung mit Marxismus, Phänomenologie und Psychoanalyse zu sehen ist. Vgl. Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt/Main 1985; Fanon, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt/Main 1966.
- 7 Der Vortrag war als gemeinsame Präsentation mit Yvette Mutumba geplant, die leider kurzfristig absagen musste, und fand am 5. Februar 2018 an der Universität der Künste Berlin statt.
- 8 Lockward, Alanna/Vázquez, Rolando/Díaz Nerio, Teresa María, u.a.: „Decolonial Aesthetics I“, Transnational Decolonial Institute, 22. Mai 2011, URL: <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> (letzter Zugriff am 5. November 2019).
- 9 Broeck, Sabine: „Dekoloniale Entbindung. Walter Mignolos Kritik an der Matrix der Kolonialität“, in: Karentzos, Alexandra/Reuter, Julia (Hg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden 2012, S. 165-175, hier S. 167.
- 10 Mignolo, Walter D.: „RE:EMERGING, DECENTRING AND DELINKING. Shifting the Geographies of Sensing, Believing and Knowing“, in: *IBRAAZ* (März 2013), Plattform 005, S. 13, URL: <https://www.ibraaz.org/usr/library/documents/essay-documents/re-emerging-decentring-and-delinking.pdf>.
- 11 Keeling, Kara: *The Witch’s Flight. The Cinematic, the Black Femme and the Image of Common Sense*, Durham/London 2007, S. 27-44.

- 12 Für eine Problematisierung verschiedener Umgangsweisen mit dem kolonialen Archiv vgl. Kuster, Brigitta: „Choix d'un passé. Transnationale Vergegenwärtigungen kolonialer Hinterlassenschaften“, in: Lorey, Isabell/eipcp (Hg.): *transversal texts*(09/2016), S. 45-49, URL: <https://transversal.at/books/choixdunpasse> (letzter Zugriff am 11. November 2019).
- 13 Zu ephemeren Archiven vgl. u.a. Muñoz, José Esteban: „Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts“, in *Women & Performance: a journal of feminist theory* 8/2 (1996), S. 5-16; Cvetcovich, Ann: *An Archive of Feelings*, Durham 2003, S. 1-14.
- 14 Mbembe, Achille: *Kritik der Schwarzen Vernunft*, Frankfurt/Main 2016, S. 276.
- 15 Mignolo, Walter D./Vázquez, Rolando: „Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings,“ in: *Social Text Journal* (15. Juli 2013), URL: http://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/ (letzter Zugriff am 3. Januar 2019).
- 16 Trinh T., Minh-ha: „Speaking Nearby. Interview von Nancy N. Chen mit Trinh T. Minh-ha“, in: Bernstorff, Madeleine/Saxenhuber, Hedwig (Hg.): *Trinh T. Minh-ha. Texte, Filme und Gespräche*, München/Wien/Berlin 1995, S. 59-77.
- 17 Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: „The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics“, (11/2018), URL: https://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf (letzter Zugriff am 7. November 2019). Vgl. dazu auch Kuster, Brigitta/Lange, Britta/Löffler, Petra: „Archive der Zukunft? Ein Gespräch über Sammlungspolitiken, koloniale Archive und die Dekolonisierung des Wissens“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 20 (1/2019), S. 97-111.

For Issue 8 of wissenderkuenste.de, filmmaker Ali Kazimi has contributed five images from an anaglyph version of his installation *Fair Play*. The principle is simple: Each stereo image consists of a pair of images: one for the left eye and the other for the right eye. All stereo viewing systems seek to isolate the images, so the left sees only the one intended for it, and the right sees the one intended for it. Our brain creates the perception of a 3D image while viewing a 2D screen by fusing these two slightly offset images together. *Fair Play* brings together all strands of Kazimi’s research including stereoscopic 3D filmmaking, stereoscopic 3D photographic history and images, as well as early twentieth-century Canadian immigration history and colonialism.



Abb. 1
Fair Play - Bunkhouse 1 - Anaglyph, 2014
© copyright - Ali Kazimi



Abb. 2
Fair Play - Bunkhouse 2 - Anaglyph, 2014
© copyright - Ali Kazimi



Abb. 3
Fair Play - Office - Anaglyph, 2014
© copyright - Ali Kazimi



Abb. 4
 Fair Play - Stereoscope - Anaglyph, 2014
 © copyright - Ali Kazimi



Abb. 5
 Fair Play - Wing Sang - Anaglyph, 2014
 © copyright - Ali Kazimi

A chartered ship carrying hundreds of darker-hued would-be immigrants arrives on the shore of an overwhelmingly white country. Screaming headlines describe this as an invasion; nativists rally to protect their culture and their way of life. The government forces the ship to anchor a kilometer from shore and surrounds it with armed patrol. The press is barred, as are lawyers. The passengers cannot communicate with their small community on shore. With massive public support, the government is willing to ignore the rule of law.

Italy 2018? - No.

Canada 1914? - Yes, Canada!

I am a Canadian who arrived first as a foreign student from India in 1983, then went on to become a “landed immigrant” in 1989, and finally took my oath of citizenship in 1993. For ten years I dealt with and wondered about the Canadian immigration system, a system that transformed my life. Concurrently, my interactions with immigration officers led me to explore two questions: the officers’ unfettered power with regard to who gets into Canada; and how this power has literally shaped the face of

the country. Years later in 2005, I came across a surprisingly honest and self-reflexive display in the Museum of Empire in Bristol, a didactic panel declared Britain's White Colonies—Canada, Australia & New Zealand. During that time, one would have been hard-pressed to find such an overt acknowledgement in Canada and definitely not displayed on the walls of a cultural institution. That kind of owning up to the white settlers' colonial past goes against the increasingly self-declared notion that key Canadian values have *always* been inclusion and cultural diversity. In recent times, since the growth of indigenous political activism, the once radical and fringe acknowledgement that Canada was a "white settler state" is slowly entering mainstream consciousness.

Apart from their shared history of being part of the British Empire, I vaguely knew that there was an historic migratory link between Canada and India. It was through researching immigration history that I came across the *Komagata Maru* "incident." Over the next decade, obsessed with this ship, its passengers, their plight, and the social, political, and personal narratives entwined within its narrative, I set out trying to make a documentary at first, which was followed by a book and finally the stereoscopic 3D installation *Fair Play* (2014).

Fair Play: The Installation

I had completed a feature documentary film, which has had a significant impact, and I had written a critically acclaimed book as a follow-up. Hence for the centenary in 2014, I wanted to push myself to explore the margins within the margins. When a younger, second-generation South Asian friend saw and heard Jack Uppal speaking in my film *Continuous Journey*, she was astonished: "Oh my God!! He looks like my grandfather but he sounds so *Canadian*!!" Jack came to Canada as a toddler in 1926. He grew up in Vancouver and spoke with a very discernable Canadian west-coast accent. For my friend, the mere fact that an eighty-year-old Canadian could be a South Asian raised in Vancouver opened the door to a hidden era of South Asian migration to Canada.

We enter a room that is painted dark slate grey. On the opposite length is a stereoscopic 3D screen that comes down to floor level; facing it is a long bench with a stand that holds a series of 3D glasses chained to it. A seven-minute long piece set in Vancouver in 1914 unfolds. It is comprised of a series of single frames set in inside a workers' bunkhouse, an office, a bedroom in a house. It unfolds uneventfully; it has no obvious beginning or end. The eight somewhat-static vignettes draw us into the private lives of South Asians in Canada. The set pieces are evocative, enigmatic, and deliberately ambiguous; each seems to be a long silent pause after an event has happened or just before it is about to take place.

Almost always, the histories of Asian communities in Canada are siloed, giving the impression that the only interaction that existed was between their community and the white community at large. However, in 1914, Vancouver was the most diverse and multicultural city in Canada. Systemic racism meant that Asians could not enter regulated professions such as law or medicine, which fostered everyday racism allowing bars, restaurants, cinemas, and other businesses to bar South Asians at will. A close examination of primary materials in the archives revealed that Indians on occasion ate in early Chinese restaurants; they entered into business transactions with Japanese fisherman and worked in fish canneries alongside not only men from these communities but also with people from the various coastal Indigenous communities in British Columbia. Oral histories recount additional tantalizing and equally fragmentary suggestions—as, for example, that South Asian men had relationships with white women, as well as aboriginal women. The viewer can enter and leave at any moment; there is no correct way to watch the film. For some, it can be a meditative experience to watch the sequences more than once. For them, each viewing reveals new detail; the viewers collectively enter into the private spaces across time.

On the opposite side of the installation's exhibition space is a small period desk with a custom-designed stereoscope emulating one from the

late nineteenth century. However, in place of stereo views, there is a high-resolution tablet (iPad Mini Retina) on which a slide show of a collection of a hundred scanned stereo views of British India from 1908 is looped. This is colonial British India photographed with a colonial eye, for the entertainment of the British public in the privacy of their homes.

While the screen installation can be viewed publicly, the stereoscope is necessarily a personal experience. The stereoscope viewer is, however, compelled to hear the ambient sound design of Vancouver in the 1910s, while simultaneously experiencing British India in stereo 3D.

On the adjacent walls are the old colonial flags of the Dominion of Canada and British India—both drawn from the British naval standard, each made unique through the addition of the Canadian coat of arms and the Star of India.

Almost all the early immigrants were from the Punjab, and the majority were Sikhs, who continued to adhere to the distinctive identity their religion demanded: unshorn hair, neatly worn in a turban, and beards. The first Sikh temple had issued a diktat in 1908 stating that everyone was required to wear three-piece Western suit and polished shoes and to carry a timepiece. In many ways, following a long-standing strategy amongst people of color, dressing up was both an act of resistance and a way of neutralizing everyday racism.

The vignettes are moments experienced in the diaspora and not in the Punjab. Hence, I decided to use references to both Caravaggio as well as Edward Hopper to underscore the European settler context. The scene in the bunkhouse has the palette as well as chiaroscuro lighting reminiscent of Caravaggio. Edward Hopper's paintings have always been evocative of the feeling of alienation and wonder I had when I first arrived in Canada. I found the northerly light and the way it interacted with urban architecture to be so incredibly different from India. It was amazing, yet in evoking wonder, it accentuated the alienation and dislocation I felt. Similar feelings are expressed in the poetry written in Punjabi in Canada in the early twentieth century. (I use an excerpt in my film. In the face of racism in Canada, an anonymous poet says: "Tell me which shore I should go to, We strangers have no country to call our own.")

There is no diegetic sound. What we hear is a heightened internal experience of everyday sounds honing in on very specific sound: seagulls, a passing streetcar, footsteps, water dripping from a tap, a ship's horn ...

This work brings together all the strands of my research: stereoscopic 3D filmmaking, stereoscopic 3D photographic history and images, combined with a passion for sound, early twentieth-century Canadian immigration history and colonialism. I wanted viewers to collectively experience (stereoscopically) the embodied presence of these early South Asian arrivals on a large screen on one end of the space, and then, across the room, individually experience through 100 vintage stereo-views and immerse themselves in these "exotic" locales through a surprisingly immersive 3D experience. One hundred years later, digital stereography is used to pull together these seemingly disparate strands, to deconstruct and rebuild a largely forgotten history that links seemingly disparate colonies of the Empire.

The concept of "presence" has gained currency in virtual reality. However, most people forget that presence was in fact the promise of stereoscopic 3D. Scaling the projection, so that the characters would be life size, was key to allow viewers to feel that they were in the presence of the action in front of them, even if minimally. I deliberately chose to have all the action behind the screen, paying careful attention not just to depth but also to realistic roundness and volume in the bodies of the characters.

During *Fair Play's* run at *ReelAsian Toronto International Asian Film Festival*, I had a class of second-year integrated media students from OCAD University come to see the show. I noticed that even though there was no seating in this particular set up, students did not go beyond the

spot where the seat would have been. During the Q&A, I enquired about this and one of the students spoke up: she said the people were in such private intimate moments that she felt she would be intruding if she moved any closer. For me, this was an unforgettable gift! She was truly immersed. She had gone beyond the 3D glasses and had been transported to the feeling inside the piece.

I have always sought to make history engaging, emotive, and visually intriguing if not exciting. In my feature documentary *Continuous Journey*, the history of the *Komagata Maru* was brought to life using an innovative visual style. Archival photographs are animated in three-dimensional space using all the depth that creates the perception of depth beyond the screen.

Fair Play: Anaglyphs

For Issue 8 of *wissenderkuenste.de*, I have contributed five screenshots from an anaglyph version of the piece. Anaglyph viewing of 3D content goes back to 1853, and William Firease-Green made the first anaglyph 3D film in 1889. The principle is simple: Each stereo image consists of a pair of images: one for the left eye and the other for the right eye. All stereo viewing systems seek to isolate the images, so the left sees only the one intended for it, and the right sees the one intended for it. Our brain creates the perception of a 3D image while viewing a 2D screen by fusing these two slightly offset images together. In an anaglyph, one image is filtered through a color and the second image is filtered through the opposite color. In our case, the colors are red and cyan. This is an inexpensive way of generating and looking at 3D content; depth perception is often excellent. However, the trade-offs are two-fold. First, the overall color rendition suffers: there is a perceptible color cast to the image reflecting the filter colors. Second, the filters do not entirely block out the image for the opposite eye, thereby creating a “cross-talk” between the eyes. Our brains can compensate for this quite well, but over a long duration this leads to all the classic symptoms: headaches, eyestrain, and in some cases even nausea.

These frame grabs from an anaglyph version also reveal another facet of 3D: in stereoscopic filmmaking, depth in a given screen is calculated for the largest screen the image will be projected on. Consequently, the images you see have a fairly conservative depth perception when reduced to the size of an average computer screen. Nevertheless, the frame grab allows you to imagine how they would appear on a screen three to four meters tall.

There are some experimental filmmakers who have embraced the limitations of anaglyph 3D and have made celebrated work in this format. Being sensitive to poorly rendered 3D, I find films projected in the format very difficult to watch. The moving image in *Fair Play* is projected and viewed with a polarized system, the kind used in cinemas, which gives an excellent rendition of color and has very little cross-talk and is thus comfortable to watch. However, for a rendition of *Fair Play* within the context of an online journal to be viewed on a 2D computer screen, anaglyph stills provide for depth perception to be emphasized, while maintaining the installation’s search for intimacy and proximity.

Fair Play aims to be a whimsical and enigmatic immersive encounter with history and technology. A key aspect of *Fair Play* is to have the viewers feel that they are in the presence of historically accurate life-sized characters and their world beyond the screen, in order to generate an intense visceral and emotional impact ensuring that they remember this history.