

European Attraction Limited

—
Fadlabi & Lars Cuzner

European Attraction Limited

—

Fadlabi & Lars Cuzner



KORO / URO
3/2014
European Attraction Limited
Fadlabi & Lars Cuzner

Produsent URO: Bo Krister Wallström
Prosjektleder URO: Alette Schei Rørvik
Redaktør: Line Ulekleiv
Oversettelse: Stian Gabrielsen (Bradley, Ngcobo, Kleinman), Arve Rød (Fadlabi & Cuzner)

© Fadlabi & Lars Cuzner

Arkitekt: Zamecznik Tegnestue og Håndlangeri
Ingeniør: Haug og Blom-Bakke AS
Entreprenører: Olaf Eriksen AS,
Østlandske Montasje
Snekkere: Ilker Durzun, Trond Solberg
Takk til: Fellesverkstedet, Oslo kommune

Design: Ulf Carlsson
Repro: John Nelander
Offsettrykk: Litografia
Silketrykk: Nerem

www.koro.no

KORO
KUNST I OFFENTLIGE ROM

Kunstnerne takker.

Til barna våre Laura, Naomi og Reuben for å ha delt tid som egentlig var deres med dette prosjektet.

Vi vil gjerne takke følgende spesielt:

KORO for finansiering av dette prosjektet, og for å ha gitt oss de beste medhjelperne. Fellesverkstedet for å ha gjort det mulig, særlig deg mr. Graham, du er for god til å være sann, våre frivillige som til tross for all kritikk valgte å delta, alle skribentene som bidro selv om fristen var kort, sjenerøsiteten fra akademikere verden over som uselvisk ønsket å spre informasjon, alle arbeiderne og kunstnerne som hjalp til med å bygge landsbyen, særlig Ilker og Trond, vår arkitekt Niko.

Og mange takk til diskusjonene, kafeene, arkivene, bøkene, gamle fotos, dårlig flyplasskaffe, byer, motiverende ord, kritikere, ideer sent om kvelden, våre laptopper for å tolerere oss, våre mobiltelefoner med utmattede batterier, ladet og tømt hver dag, ti ganger om dagen, alle de som hjalp oss, og hvis vi glemmer å nevne navnene deres, vet dere hvem dere er. Og selvfølgelig, Norge på sin bursdag, for å ha gitt oss historien og fortellingen, for å huse oss og for å være det beste landet i verden.

Potensialet i historiens plutselige tilbakekomst

Det forekommer at historiske hendelser dukker opp fra glemselen med overraskende kraft og aktualitet. Historien om «Kongolandsbyen» er et eksempel på dette. Kunstnerne Lars Cuzner og Mohamed Ali Fadlabi har gjennom de siste fire årene hjulpet oss med å gjenoppdage at det i 1914 ble etablert en såkalt «human zoo», en «landsby» hvor 80 senegalesere – barn, kvinner og menn – ble stilt ut til allmenn beskuelse og forlystelse i fem hele måneder. Landsbyen var en del av den store jubileumsutstillingen på Frogner i Oslo som ble reist for å feire 100-årsjubileet for Grunnloven. Kunstprosjektet, med tittelen *European Attraction Limited*, er oppkalt etter det britiske impresariobyrået som arrangerte landsbyen på bestilling. Det er et prosessuelt kunstverk som vil nå sitt innholdsmessige klimaks nøyaktig 100 år etter at «Kongolandsbyen» ble åpnet, ved feiringen av at den norske grunnloven er blitt 200 år.

Prosjektet har særlig tre vesentlige kvaliteter. For det første har Cuzner og Fadlabi utvilsomt minnet oss på en historisk hendelse som har vært fortrenget fra det kollektive minnet. Den begeistring og tilstrømning utstillingen skapte i befolkningen i 1914 kan selvsagt forklares og kanskje også forstås historisk. Men fortrengheten av dens rasistiske og koloniale tendens bør hverken glemmes eller bortforklares. Både mediedebatten og – ikke minst – utstillingen av den rekonstruerte infrastrukturen i Frognerparken har hatt og vil ha et historiepædagogisk potensial av stor betydning.

For det andre har det sjokkerende ved at kunstnerne vil lage en form for rekonstruksjon av «Kongolandsbyen», skapt en omfattende debatt om hva som er relevante problemstillinger knyttet til rasisme, representasjon av fremmede og kulturell dominans i våre dager. Cuzner og Fadlabi har, gjennom å skape usikkerhet om hva som faktisk skal skje i prosjektet, bidratt aktivt til at en rekke etiske og verdipolitiske spørsmål er blitt reist og diskutert. Først fant debatten sted i workshops og konferanser i det internasjonale kunstfeltet. Dernest

har det vært en omfattende debatt i norske medier. I den siste tiden er debatten også havnet i internasjonal presse. Denne interessen, kombinert med indignasjonen og forvirringen over at man vil rekonstruere en så skjendig hendelse i dagens Norge, er stor. Gjennom mange innslag og innspill i denne debatten er det skjedd to ting samtidig. Det ene er at viften av problemstillinger knyttet til diskusjonen om rasisme, integrasjon og representasjon av minoritetsgrupper i Norge er blitt utvidet. Det andre er at temperaturen i debatten har vist hvor vanskelig og usikker den kollektive samtalen om slike spørsmål er, når dagsordenen og perspektivene settes på nye måter.

Denne usikkerheten er skapt av kunstnerne selv og er et viktig kunstnerisk middel i *European Attraction Limited*. Den viser henimot et tredje og siste poeng, nemlig at den historiske påminnelse og «trusselen» om å reprodusere hendelsen i dag, som en «reenactment» med levende mennesker på utstilling, er virksom fordi den gjennomføres som en kunstnerisk praksis. Fordi kunstnerne kan gjøre et hvilket som helst materiale til manipulerbare kunstmidler, er de også i stand til å spissformulere spørsmål rundt hvilke debatter «Kongolandsbyen» gir grunnlag for å reise. Ved at kunstnerne har lirket og vridd på fortellingene om hva de faktisk akter å gjøre, har de skapt en blanding av harme, indignasjon, engasjement, forundring, sinne, nysgjerrighet, saklighet og usaklighet med to effekter: Den ene er at problemstillingene er blitt mer komplekse og derfor interessante som tema for langsiktig offentlig diskusjon. Den andre er at kunstens ytringsbetingelser er satt på prøve gjennom at mange har forlangt prosjektet stoppet – ikke fordi det har skjedd noe som begrunner at prosjektet skulle avvikles, men for sikkerhets skyld, i tilfelle det skal kunne komme til å gjøre det.

For KORO, som har finansiert prosjektet og vært produsent for rekonstruksjonen av portalen og hyttene i Frognerparken, er usikkerheten og ubehaget like stort som det er for de fleste andre. Det er imidlertid viktig å holde ut de prosessuelle verkenes uforutsigbarhet. Kunstneriske ytringsformer løper ikke langs konvensjonene, og

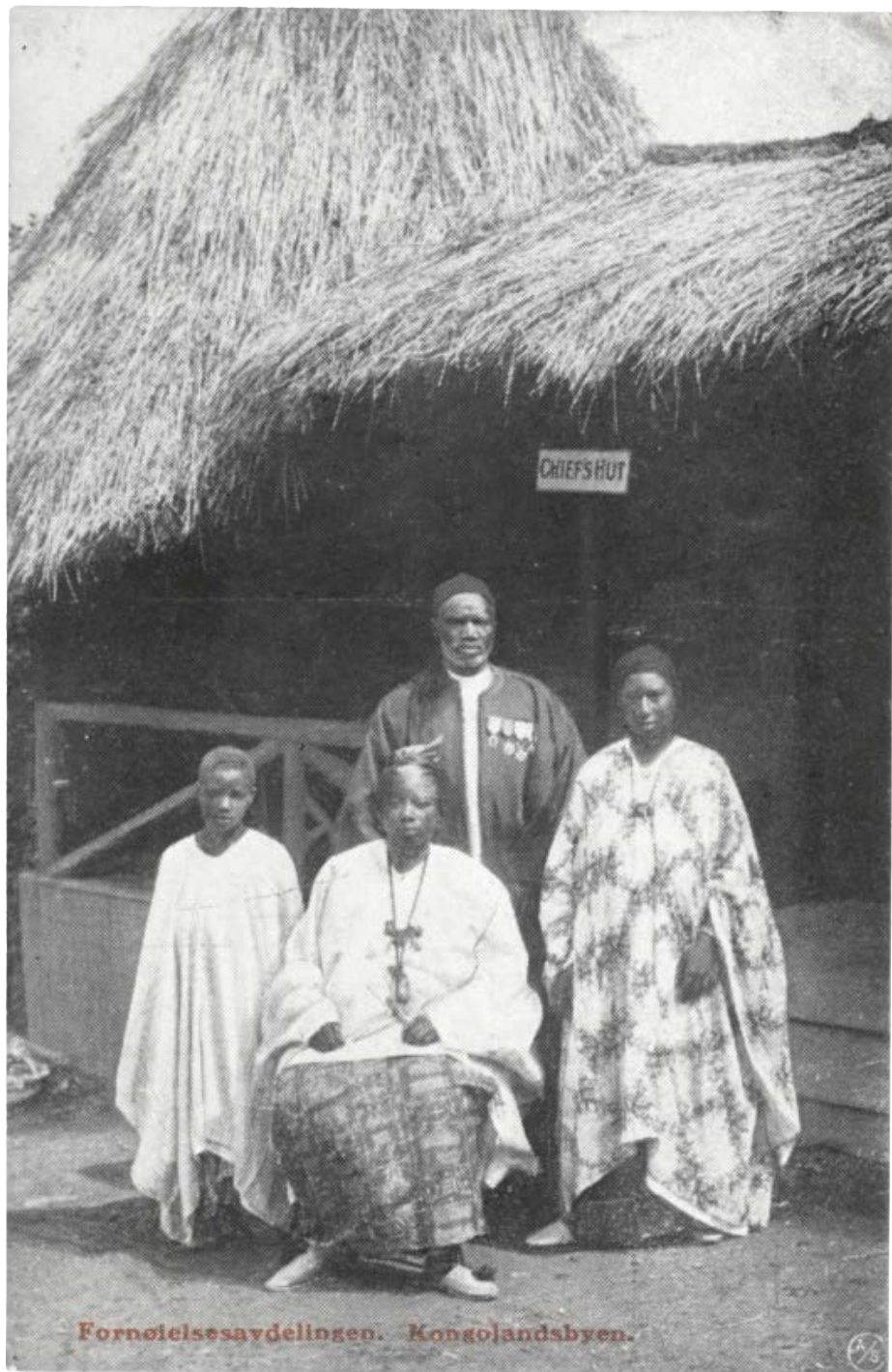
de bør ikke stoppes med henvisning til mulige konsekvenser de ennå ikke har skapt. Våger vi å se hva som skjer, kan det hende at vi lærer noe vi ikke visste at vi trengte å lære. Slik at vi kanskje kan se oss, våre omgivelser og våre kulturelle og moralske utfordringer i lys av det kunnskaps- og erkjennelsespotensialet som bor i historiske hendelsers uventede tilbakekomst.

Svein Bjørkås

Direktør

Fornøielsesavdelingen. Kongolandsbyen.





Disse har jeg set på udstillingen

Fornøielsesafdelingen, Kongolandsbyen

Det er ^{meget} sjældne børn som er på stedet

stakar

Skole

kom til Jule

Dem er så rare kan du ha
når de synger.

1916



Norges Jubilæumsutstilling 1914. Fornøielsesavdelingen.
Kongolandsbyens Port.

Will Bradley:

Den norske revolusjonen

Den 17. mai 2014 skal den norske grunnlovens 200-årsjubileum feires. Dette gir en ypperlig anledning til å baske seg i nasjonal gledesrus og den tradisjonelt ukompliserte patriotismen som både turister og innvandrere stadig undrer og morer seg over. I moderne vestlig kultur er det bare Bastille-dagen og 4. juli som kan skilte med tilsvarende mønstre av flaggveivende masser som 17. mai, når hovedgaten i samtlige av landets byer blir til flodbølger i rødt, hvitt og blått. Ekkoet av Frankrike og USA er selvfølgelig ingen tilfeldighet. I 1814 sto grunnlovstekstene fra disse to nylig revolusjonerte statene modell for utformingen av den norske. Samtidig var formuleringen av den norske konstitusjonen også et produkt av ganske andre omstendigheter, farget både av politisk nødvendighet og kompromissene med monarkiet som behøvdtes for å sikre den truede og uferdige nasjonens muligheter for allianser med Danmark og Storbritannia. Før årets ende, som et resultat av militært nederlag og inngåelsen av en union med Sverige, ble den opprinnelige teksten også kraftig redigert.

Den helhjertede feiringen av 200-årsjubileet baserer seg på restaurasjonen av grunnloven som ble utført i 1905, da den norske staten endelig var etablert som et uavhengig konstitusjonelt monarki. Grunnlovens kontinuitet er på mange måter bemerkelsesverdig; den har overlevd to århundrer og tilsvarende den muligens mer feirede amerikanske grunnloven, er den fortsatt fundamentet for statens politiske form. Det bør likevel noteres at det opprinnelige dokumentet

har vært utsatt for enkelte endringer. I denne sammenhengen er det særlig én – godt kjent av alle elever i den norske skolen – som er verdt å merke seg: Den andre paragrafen i dokumentet fra 1814 slo fast at *Den evangelisk-lutherske Religion forbliver Statens offentlige Religion. De Indvaanere, der bekjende seg til den, ere forpligtede til at opdrage sine Børn i samme. Jesuitter og Munkeordener maae ikke taales. Jøder ere fremdeles udelukkede fra Adgang til Riget.* Jødeforbudet ble opphevet i 1851, etter en lang offentlig og politisk kampanje. Jesuittforbudet overlevde, i hvert fall på papiret, helt frem til 1956.

17. mai kan fra utsiden fortone seg som feiringen av en revolusjon som aldri fant sted. Men det er også mulig å tenke seg at Norge på 17. mai ikke bare feirer kontinuiteten av grunnloven sin, men også dens diskontinuitet, en langsom revolusjon som har pågått over to århundrer og fremdeles ikke er over. Det dreier seg om den tilsynelatende sømløse, men i virkeligheten dramatiske og hardt tilkjempede utviklingen fra et rasistisk proto-monarki-til-salgs, med et symbolsk parlament bestående av landeiere, til et fungerende moderne demokrati med allmenn stemmerett. Dette demokratiet flagger, selv om det ikke fullt ut praktiserer, idealet om universelle rettigheter. I dette perspektivet er det kanskje enklere å forstå hvordan det i markeringen av Grunnlovens hundreårsjubileum i 1914 kunne inngå en simulert kongolesisk landsby, et «menneskelig menasjeri».

Hundreårsjubileet for den norske grunnloven ble markert med en internasjonal utstilling i Oslo. Når det kom til å arrangere et event som dette, lå Oslo etter i løypa. Til og med Bergen hadde kommet dem i forkjøpet med en internasjonal fiskerimesse, avholdt i 1898. Oslo-utstillingen skilte seg også ut ved at den verken feiret industri eller kolonialistisk ekspansjon, men snarere et politisk momentum som i praksis må ha vært mer knyttet til Norges nyvunne uavhengighet enn nasjonens grunnlov fra 1814. Likevel var det den fransk-viktorianske utstillingsformen som sto modell. Antageligvis fordi man i likhet med de vellykkede europeiske nabolandene, dog litt forsinket, ville delta i projiseringen av den kapitalistiske og kolonialistiske statsformen. Om

dette faktisk var målet, kunne timingen neppe vært verre; med drapet på erkehertug Ferdinand bare to måneder unna, satt Oslo igjen med den tvilsomme æren av å ha avholdt den siste av det lange 1800-tallets Store Utstillinger.

Den London-baserte, ungarskfødte impresarioen Benno Singer ble hyret inn av utstillingskomiteen i Oslo i 1914 for å lage en fornøyelsespark som skulle inngå i en større utstilling i Frognerparken. Kongolandsbyen var en av Singers attraksjoner, i tillegg til blant annet en berg- og dalbane og et pantomimeteater. Åtti personer, etter sigende fra Kongo, men i lys av Cuzner og Fadlabis research sannsynligvis hentet fra Senegal, iscenesatte sitt daglige liv for Oslo-publikummet. Rammen rundt oppføringen var en landsby utformet på basis av folkelige forestillinger om afrikanere. Norsk presse var entusiastisk, og åpent rasistisk: «overmaate morsomt» skrev Aftenposten; «Det er deilig at vi er hvite, hvite...!» skrev et nå nedlagt tidsskrift kalt Urd. Som attraksjon regnet var landsbyen en stor suksess, og visstnok ansvarlig for å ha trukket en god del av utstillingens 1.4 millioner rapporterte besøkere.

Den viktigste forløperen for Kongolandsbyen i Oslo var en tilsvarende på Verdensutstillingen i Brussel i 1897, hvor man usjenert feiret Belgias brutale afrikanske erobringer. Mange av de 267 kongoleserne som ble fraktet til Brussel for anledningen døde i løpet av utstillingsperioden, og ble begravet i en massegrav. Tross dette tidlige tilbakeslaget virker det som den simulerte afrikanske landsbyen ble et fast innslag på internasjonale utstillinger i årene som fulgte, som en moderne versjon av den karnevaleske sideattraksjonen koblet med den kolonialistiske ideologiens idé om europeisk dominans.

Til nå virker ting muligens tydelige. Et naivt norsk publikum stilles overfor *den andre*, afrikaneren, skapt gjennom belgisk kolonialisme og presentert som karneval av en entreprenør som vet å skape sensasjon. Ved å selvbevisst gjenskape denne situasjonen i dag, slik Cuzner og Fadlabi på en måte gjør, peker de mot Norges rasistiske fortid, samtidig som de spør hva som har forandret seg siden da – kanskje

antyder de også at noen av de rasistiske holdningene fortsatt er i live.

En rimelig konklusjon kan det synes som, helt kompatibel med samtidens liberale verdensbilde, men det er også en felle, bygget over samme lest som den rasistiske ideologien som nærte Singers idé om en europeisk attraksjon. Om man ser Kongolandsbyen i et sosiologisk perspektiv, forstår man bedre den utbredte rasismen i Norge på tidlig 1900-tall, samt dens sosiale og politiske betydning. Men dersom man kun ser Kongolandsbyen gjennom det ideologiske filteret som følger vårt konstruerte bilde av rase, står man imidlertid i fare for å miste av syne viktige politiske og økonomiske dimensjoner ved produksjonen, som kanskje kan endre betydningen den tillegges i dag.

Selv i de veldig mangelfulle offentlige dokumentene om utstillingen, er det to ting som stikker seg ut.

For det første kan det virke som om Kongolandsbyen opprinnelig var tenkt som en samelandsby. I norsk sammenheng er det selvfølgelig samene som er den egentlige koloniale andre, Norges fortiede erobring. Samenes representanter kunne dermed fort ha spilt den samme ukomfortable rollen i Oslo som kongoleserne spilte i Brussel i 1897. Men utstillingskomiteen forkastet ideen av politiske årsaker, siden samene i følge de nye bestemmelsene for norsk uavhengighet var regnet som nordmenn. «Tanken om at la stemmeberettigede norske borgere fremvises for penge er for usmakelig.»

Allerede finnes det altså en distinksjon mellom den påstått eksotiske livsstilen til enkelte nordmenn, som ikke kan stilles ut for penger, og den påstått eksotiske livsstilen til folk fra Belgisk Kongo (sannsynligvis spilt av folk fra Senegal), som kan.

For det andre indikerer tilgjengelige kilder at gruppen som spilte kongolesiske landsbyboere i Oslo var en omreisende trupp. De hadde ikke blitt satt sammen spesifikt for det norske 100-årsjubileet, men var etablerte artister som hadde optrådt flere steder i Europa. Siden slaveriet i Europa hadde blitt opphevet flere tiår tidligere, virker det sannsynlig at det forelå en symbolsk kontrakt mellom utøverne og managementet deres, som innebar en eller annen beskjedne form for

kompensasjon for tjenesten de leverte. Men siden man ikke har noe bevis, er det ikke sikkert.

En tredje og kanskje viktigere ting å tenke over, er måten Kongolandsbyen ble reist og representert på. Selv om det virker som et minstemål av kommunikasjon var mulig på tvers av språkbarrieren, så ble form og midler for fremvisningen av kongoleserne i Oslo bestemt av de som organiserte utstillingen. Landsbyboerne var ikke bare på utstilling, men også forpliktet til å spille en passiv rolle i et kontrollert regime, noe som la klare begrensninger på interaksjonen deres. Det finnes ikke noe dokumentasjon av hvilke restriksjoner som var gjeldende, men det faktum at det heller ikke finnes rapporter om møter utenfor utstillingen i Frognerparken, vitner om at de hadde begrenset bevegelsesfrihet. I seg selv er ikke dette et sikkert bevis, men det virker sannsynlig at selv om de befant seg i Oslo i flere måneder, så var de kongolesiske landsbyboerne forhindret fra å utforske byen.

Med disse tre justeringene av bildet vi hadde av Kongolandsbyen i bakhodet, kan vi kanskje forsøke å tenke på nytt hvilken betydning den har i dag.

Maktrelasjonene som sto på spill var ikke bare de som sprang ut av kulturelle fordommer, som vi nå etter sigende har lagt bak oss (det dreide seg uansett bare om en politisk konstruert fordom, av en type som fortsatt brukes flittig av neo-fascister og ultra-nasjonalister selv i dag, selv i Europa), eller den europeiske imperialismens undertrykkelse, men også de politiske og økonomiske realitetene av den kapitalistiske globaliseringen, som var på fremmarsj allerede da. Det som muliggjorde Benno Singers Kongolandsby var mer enn den kulturelle rasismen han ganske korrekt antok var gjeldende hos publikum, medvirkende var òg formaliseringen av en desidert skjevhet i selve den globale kapitalismens struktur. Politiske avgjørelser på nasjonalt nivå, lovfesting av menneskerettigheter og praktiseringen av disse, var, og er, midlene den rasistiske ideologien enten bekjempes eller institusjonaliseres med av statsmakten. Og de samme prosessene sørger videre for at resultatet blir del av den globale politiske diskursen. Om

ikke det hadde vært for utstillingskomiteens intervensjon, tuftet på argumentet om samenes norske statsborgerskap, ville det kanskje ha vært en samelandsby på utstilling i 1914. Tilsvarende virker det sannsynlig at aktørene som bebodde landsbyen var det man i dag ville kalt økonomiske innvandrere. Underkastelsen deres var ikke et utslag av en førmoderne slaverolle, men en rasjonell konsekvens av den sosio-økonomiske forbindelsen – opprettet med makt – mellom europeisk kapital og afrikanske landområder og arbeidskraft. At den ble oppfattet som eksotisk, var årsaken til at Kongolandsbyen ble en lønnsom attraksjon. Eksotismen ble brukt til å manipulere Oslo-publikumets kulturelle holdninger. Men landsbyen var også en konsekvens av statsborgerskapets politiske rettigheter, eller fraværet av slike rettigheter, og den økonomiske undersøkelsen av en gruppe artister, proletarisert gjennom de kapitalistiske sosiale relasjonene som ble innført med kolonisering og ekspropriasjon.

Det virker med andre ord som de materielle forutsetningene som gjorde Kongolandsbyen mulig sammenfaller ganske nøyaktig med situasjonen i det globale kapitalistiske arbeidsmarkedet i dag. Mennesker drevet på flukt av den kapitalistiske imperialismen, mennesker med en nasjonalitet som ikke gir dem de samme rettighetene som for eksempel norske statsborgere, gjøres til urealiserte potensielle arbeidere. De er tvunget til å forlate hjem og familie og legge ut på usikre reiser på leting etter en forestilt marginal økonomisk fordel, som i siste instans bare kan erverves ved å akseptere arbeidsforhold som berøver dem de grunnleggende menneskelige frihetene de som profitterer på foretaket får i fulle monn.

Gitt mangelen på historiske bevis, bør det tas høyde for at dette bare er det mest plausible av flere alternative scenarier. Det kan godt være at Kongolandsbyens beboere på ulovlig vis ble behandlet som slaver og tvunget med under trusler om vold, med norske myndigheters medvirkning. Eller kanskje var de like frie som enhver annen teatertrupp på den tiden, fornøyd med å ha fått midlertidig oppholdstillatelse – aldri en enkel sak for en artist fra det subsahariske Afrika, særlig ikke

om hele ens familie er del av produksjonen – og kanskje tjente de også nok til at de hadde litt til overs når de kom hjem.

Men det virker mer sannsynlig at bak det voldsomt populære, og for enkelte individer lukrative, bildet av falskt primitivt teater, fantes det fordrevne mennesker tvunget, av vanskelige og noen ganger ekstreme forhold de ikke selv var skyld i, til å forlate det kjente, familie og venner, og satse alt på å få fotfeste i Europas økonomiske paradisi, selv om de i forsøket måtte gi avkall på såvel verdighet som helse, og også selve sin identitet.

Med dette i tankene kan vi fastslå at betydningen av Cuzner og Fadlabis prosjekt både er historisk og absolutt samtidig. Det har potensialet til å nok en gang rette fokus mot de ubesvarte og fremdeles like aktuelle spørsmålene om alle menneskers politiske og økonomiske rettigheter. Herunder også inkludert de som er blitt kolonisert og undertrykket av europeernes fremferd i Afrika. Likevel handler prosjektet deres først og fremst om Norges historie. All diskusjonen til tross blir det aldri mer enn en fotnote til historien, men en som likevel muligens kan bidra til å endre vår oppfatning av den. Så kanskje er ikke det hele fullstendig bortkastet i den ønskede, fremtidige, langsomt pågående norske revolusjonen. Ja, 1914 hører desidert til fortiden, og kritikk er meningsløst, og feiring er meningsløst, og rekonstruksjon er meningsløst, med mindre det kan hjelpe oss å se hvor mye som fortsatt gjenstår, nå i 2014.

Ingen trår ned i den samme elven to ganger

1.

Enkelte lesere husker kanskje legenden om Peter Davies. I 1986, nylig uteksaminert fra Northwestern University, var han på en villmarkstur i Kenya, hvor han kom over en ung, ulykkelig elefanthann som sto med ett ben løftet. Legendene forteller at Peter nærmet seg forsiktig og lente seg ned for å undersøke foten til elefanten. Her fant han en stor treflis som han varsomt fjernet med kniven sin, til elefantens store befrielse. Den snudde seg mot Peter og stirret på ham lenge og intenst. Peter klarte ikke å tenke på annet enn å bli trampet i hjel av den samme foten han akkurat hadde pleiet. Til slutt tutet elefanten høyt og gikk sin vei.

Peter glemte aldri denne episoden.

Vi spoler frem til 2006, tjue år seinere. Peter er nå far til en tenåringsønn ved navn Cameron, og de to er på besøk i dyrehagen i Chicago. I det de nærmer seg elefantburet er det en av elefantene som snur seg og går dem i møte. Den store elefanthannen blir stående ganske nær dem. Mens den stirrer intenst på Peter løfter den foten fra bakken og setter den ned igjen. Elefanten gjentar bevegelsen flere ganger før den tuter høyt. Hele tiden har den blikket festet på Peter.

Minnet fra Kenya 20 år tidligere gjorde at Peter ikke klarte å slå fra seg tanken om at dette kanskje var den samme elefanten. Han mannet seg derfor opp, klatret over gjerdet og gikk inn til elefantene.

Og slik møtte Peter sin endelikt; jeg skal spare dere for detaljene.

Det var ikke den samme elefanten. Men om det hadde vært det, ville historien ha endt noe annerledes?

Peter, et ego som gjennomgikk en uforglemmelig opplevelse, var mer innstilt på måten minnet vårt fungerer på, relasjonen til en fortid som aldri har vært nåtid – en tid gjenvunnet. Hadde han trodd på repetisjonens natur, en tilbakekomst som er ulik seg selv, ville han kanskje fått leve lenger, og dødd på mindre dramatisk vis.

Ghosts aren't attached to places, but to people – to the living.

Huays spøkelse i Onkel Boonmee som kan erindre sine tidligere liv (2010), en film av Apichatpong Weerasethakul.

2.

I repetisjonen, for å sitere Jacques Derrida, «berører (man) der man ikke berører, man føler der man ikke føler, man lider til og med hvor smerten ikke finner sted, når den iallfall ikke finner sted der hvor man lider...»¹ For at den skal være effektiv, bør historiske gjenoppføringer som kunstnerisk strategi derfor unngå historiens avlukker og heller sikte seg inn mot øyeblikk i historien som lar det være nok rom mellom tingen og dens fremtredelse. Å gå tilbake i historien krever ikke mot som sådant. Det er en bestrebelse som tillater oss å forfølge fortiden med en blindhet som det virker nærmest umulig å oppnå. Det er gjennom denne blindheten at minneøkonomien, som bare nylig er diskutert, kan dukke frem. Den er blottet for beregnelighet og ideer om nasjonsbygging, og den er åpen for overraskende øyeblikk, øyeblikk som verken er deprimerende eller klosset håpefulle.

Gjenoppføringsstrategier i senere tids kunstpraksiser er i sin essens en spøkelses- eller fantomkonfrontasjonspoetikk. Man ønsker definitivt ikke å møte et spøkelse ansikt til ansikt. I *Marx' spøkelser* vektlegger Derrida at jakten på spøkelser er en paradoksal jakt. «I en speilsirkel jager man for

1. Jacques Derrida i *Marx' spøkelser*, Pax forlag, Oslo, 1996. s.174.

å jakte, forfølger man, legger man seg i sporet på noe for å få det til å flykte, men man får det til å flykte, fjerner og driver det ut for igjen å oppspore det og fortsette jakten.»²

Å gjenbesøke historien på leting etter mening i nåtid er en jakt på noe som ikke en gang kan se seg selv i speilet, på svar som ikke har noen spørsmål, i det minste ikke ennå. Historisk arv og dens relevans for og påvirkning på samtidskunsten tar slagscenen som sitt metaforisk sted. Her er ikke det viktigste å vinne eller se andre lide, men heller å observere hverdagspraksiser som har fått sin karakter gjennom en politisk arv fra historiens skraphaug.

*Each generation must, out of relative obscurity, discover its mission, fulfill it, or betray it»*³

Frantz Fanon

3.

I Sør-Afrika er historiens ruiner best eksemplifisert i prekariteten som preger arkivet til den nå avdøde Alf Kumalo. I 2003 gjorde Kumalo om det gamle huset sitt i Diepkloof, Soweto til Alf Kumalo Museum. I mer enn fem tiår hadde Kumalo dokumentert noen av landets vitale historiske øyeblikk: passbrenningen, protester, massakrer, begravelser, idrett, politiske ledere og alt mulig annet som viser den voldelige apartheidstaten i arbeid. De utallige bildene han tok av Winnie Mandela er forbløffende, og virker nesten besatte av kvinnen. I Sør-Afrika etter apartheidregimets fall er lidelsen hennes blitt latterliggjort. Kumalo fortalte om sine mange nær-døden-oplevelser. Mer enn én gang inngikk han følgende avtale med Gud: «Om du sparer mitt liv her og nå, så vil jeg aldri ta et bilde igjen, noensinne.» Han fortalte om de mange strategiene han klekket ut for å få bildene sine produsert og sikre deres overlevelse. På grunn av initialene hans, A.K., raidet myndighetene stadig huset hans på leting etter AK47-geværer. I stedet fant de fotoutstyr og bilder – hvorav noen ble konfiskert. Museet hans viser derfor det Kumalo har akkumulert gjennom sitt liv som fotograf. I juli

2. Ibid. s.163.

3. Frantz Fanon "On National Culture" i *The Wretched of the Earth*, Paris, 1961. s.145.

2011, under vårt besøk på museet, ble jeg og mine kolleger fra Center for Historical Reenactments (CHR) (Senteret for historiske gjenoppføringer) vist et rom som huset noen av hans mest ikoniske bilder, et mørkerom som ikke lenger var i bruk, og et rom fylt av store stabler med esker og hauger av negativer, prints, personlige notater og utdattert fotoutstyr. Vi ble på merkelig vis sugd inn, ånden og energien som hang over det som var fanget, bortgjemt og dekket i støv i dette ene rommet virket i ferd med å eksplodere.

I mars 2012 initierte vi selv en 72 timer lang residency på museet. I tre dager søkte vi etter det uventede, det som åpenbarte seg. Vi vasket og lærte. Vi lyttet til Kumalos historier, diskuterte, sorterte esker, vesker, bilder, dokumenter, utstyr, mennesker og flere mennesker. Noen kjente vi, men de fleste ikke, mange døde, mange overlevde, svarte mennesker, lidende, for-elskede, i begravelser, på masse møter. På en plakat på en søyle sto det: «Om du liker Idi Amin, vil du elske Nelson Mandela. Nå elsker de ham, elsker de Idi Amin også? Vi var forvirret. Vi protesterer. Hvorfor gjør vi dette? Oppdagere!!! Winnie Mandela, den vakre Nomzamo Winfreda Madikizela Mandela sittende med en av sine døtre etter klokken 12 midnatt på en historie som skulle sitere henne,» kan man lese på baksiden av bildet. Mandela, Tutu, Biko, Ongopotse Tiro – snikmyrdet! Brevbombe, sier Mr. Kumalo. Det er altfor mye! Ali i Kongo, Ali! Bumaye! Drep ham! Drep dem! Arkivet lever; arkivet er dødt, nei! Det har alle ingrediensene som inngår i en potensiell bombe. Vi er i live? ⁴

«De kan ikke drepe oss alle.» Disse ordene står skrevet på et banner båret i et demonstrasjonstog i 1985 i anledning 25-årsmarkeringen for Sharpville-massakren (21. mars 1960). Kumalo var der, i Uitenhage, Eastern Cape-provinsen. Det sort-hvite fotografiet henger i rommet med andre ikoniske bilder. Demonstrantene, tilsynelatende ikke klar over at regjeringen hadde forbudt demonstrasjonen, ble plutselig møtt av politiets geværrild. Mer enn 20 personer mistet livet.

Som del av det 72 timer lange residency-prosjektet som vi ga tittelen *Fr(agile)* rekonstruerte vi banneret fra Kumalos bilde. Ved å plukke ut denne referansen forsøkte vi å gjeninnsette historien som levde faktisk, eller varslet

4. Alf Kumalo døde 21. oktober 2012, 82 år gammel.

skjebne. Metaforisk refererer banneret til determinismen/determinasjonen (besluttsomheten) som karakteriserte tiden under apartheid: det er en klar beskjed til myndighetene om at uansett hvor mange de dreper, så vil de ikke klare å slukke folkets tørst etter frihet. Utsagnet «De kan ikke drepe oss alle» dramatiserer polariseringens kontinuitet («de» mot «oss»). Banneret springer ut av sitt historiske øyeblikk og gjenoppliver en diskursiv plattform hvor nåtidens konfliktzone(r) kan gjøres til gjenstand for kritiske undersøkelser, gjennom dens mange arkiver.

Prosjektet *Fr(agile)* var motivert av spørsmål knyttet til minnets skjørhet, og av minneindustriens (den kommersielle utbyggingen av minnet) iboende arkiver såvel som hierarkier

Det rekonstruerte banneret er ikke det samme banneret som i 1985; kopien har ikke tatt originalens plass. I skrivende stund henger det litt skjevt og utilpass på utstillingen «The Rise and Fall of Apartheid: Photography and the Bureaucracy of Everyday Life» (apartheids fremvekst og fall: fotografi og hverdagslivets byråkrati).⁵

5. «The Rise and Fall of Apartheid» er en omreisende utstilling kuratert av Okwui Enwezor og Rory Best. Da dette ble skrevet befant den seg på Museum Africa i Johannesburg.

Adam Kleinman:

En tåpes paradisi

Ville afrikanske flodhester streifer nå fritt omkring i Colombia, og det er ikke bare én man trenger å passe seg for, men en flokk på omtrent 30 voksne eksemplarer. Selv om disse fremmede beistene nok er et underlig syn, vet de som bor i området at de ikke skal erte dem på seg. Dyrenes truende størrelse og notoriske aggresjon er grunn god nok til å holde seg unna, likevel er det i mange tilfeller flodhestenes mytiske status som gjør at de får være i fred. Det dreier seg imidlertid ikke om religiøs ærefrykt; faktum er at dyrene aktes på grunn av sin tidligere eier: den beryktede narkobaronen Pablo Escobar (1949–1993).

Også Escobar har et rykte som løper foran ham – for de uinnvidde kan nevnes at denne «Kongen av kokain» drev et styrtrikt narkokartell med en forretningsstrategi så brutal at den var like legendarisk som inntekten hans. Med hørte bl.a. henrettelser, tortur, kidnapping og en påstått krig mot myndighetene. Og som mange konger hadde *El Patrón* («sjefen», som er navnet han går under) forlangender en konge verdig. Derfor bygget han seg Hacienda Napoles, en 20 km² stor luksuseiendom. Her fantes det, foruten en herskabelig villa, flotte biler og svømmebasseng, også en fullt fungerende zoologisk hage komplett med giraffer, strutser, elefanter, ponnier, antiloper, eksotiske fugler og, som du kanskje har gjettet, våre nå ville flodhester. Det hadde nok vært vanskelig å selge inn denne dyrehagen som et vitenskapelig prosjekt – jeg glemte å nevne at det på eiendommen også finnes digre statuer som forestiller dinosaurer oppstilt i sensasjonelle, film-lignende kampscener, eksempelvis en triceratop som spidder en tyrannosaur i skrittet – mer var nok hensikten at den skulle fungere som en slags fantasiramme for lysskye avtaler. Her ble politikere og politi

underholdt og deretter enten kjøpt eller skutt. I følge legenden beordret Escobar en gang at eslene hans skulle males for å erstatte noen sebraer han hadde mistet. Selv om jeg ofte oppmuntrer studentene mine, enten de er kunstnere, historikere, skribenter eller kuratorer, til å være kreative, ville jeg aldri bedt dem foreta en like ambisiøs virkelighetsflukt. Uansett tar jeg dem ofte med i dyrehagen.

Problemer knyttet til estetisk representasjon finnes det mange av – hvilket bilde skal man bruke for å referere til den og den ideen osv. – men kunstnerisk representasjon kan òg bli politisk når valget av bilde kaster en skygge over levende subjekter. Selv om ingen bør spille rollen som kulturpoliti, er det alltid nødvendig å diskutere hvorvidt bilder gir makt eller utnytter. Det er derfor jeg tar med studentene mine til dyrehagen; etisk tenkning er lettere å fremprovosere i møte med levende subjekter – selv om objekter som for eksempel nasjonalskatter og -symboler også har en etisk dimensjon. Dyrehageturen blir ofte møtt med to reaksjoner: den ene er entusiastisk, den andre forferdet – en polaritet som heldigvis er et godt utgangspunkt for en debatt. De entusiastiske kan enkelt konfronteres med de forferdedes bekymringer, nemlig at dyrene lider. Diskusjonen kompleksitet øker imidlertid når man serverer motargumentet, at dyrehager også fungerer som pedagogiske redskaper og forskningssentre – noe som selvfølgelig ikke gjelder alle dyrehager, og såvisst ikke Escobars. La oss ta som eksempel dyrehagen vi pleier å besøke, den i Bronx i New York.

Med sitt slagord «Saving Wildlife and Wild Places» (redder ville dyr og ville steder), virker det ikke som Bronx Zoo kun er ute etter å profitere på inngangsbilletten. Ja, de holder dyr i fangenskap, men de tapetserer også utstillingen sin ikke bare med zoologisk og botanisk informasjon, men også med talløse oppslagstavler der de forklarer avskoging, global oppvarming osv. Plakatene opplyser òg de besøkende om alvorlige ting mennesker foretar seg i hverdagen som utbytter dyre- og planteliv på måter som er langt mer ødeleggende enn grusomheten som utøves i alle verdens dyrehager til sammen. Og selv om de fleste dyrehager fremdeles ikke har tatt fatt i det industrialiserte

jordbruket, et vanskelig emne, så ville det ikke være helt feil å hevde at mennesket også blir studert, utstilt, og dessuten selv innlemmet som subjekter i dyrehagen. Selv om disse og andre emner – som hvordan Bronx Zoo også har et aktivistisk drivhus som ofte reintroduserer truede dyrearter i miljøer man antok var gått tapt – blir berørt av studentene mine, avbrytes samtalen nesten alltid av noen som får øye på et dyr og så entusiastisk påkaller omgivelsenes oppmerksomhet ved å rope «panda» eller «snøleopard» eller «isbjørn».

Siden jeg også elsker disse dyrene, løper jeg bort til buret sammen med studentene mine – også dyrehage-skeptikerne følger etter. Og der, ansikt til ansikt med en panda, eller en isbjørn, stirrer jeg ikke bare inn i bjørnens øyne, jeg observerer også ansiktene til alle mine medmennesker som står rundt meg og betrakter disse mirakuløse skapningene. Ofte smiler de, eller gaper i forundring – overfladiske uttrykk som likevel røper en større emosjon, en spirende erkjennelse av empati eller beundring for livet, uansett i hvilken sammenheng det fremtrer. Er det denne oppvåkne subjektiviteten dyrehagen forsøker å instrumentalisere? I stedet for bare å selge billetter – som igjen finansierer forskningssentrene – er utstillingene og utgangene også dekket med innsamlingsbøsser med oppfordringer til de besøkende om å hjelpe til å redde de samme typene liv dyrehagen holder fanget. Paradokset satt til side, spørsmålet om hvordan offentlige utstillinger og konfrontasjoner kan skape forståelse mellom forskjellige personer og til og med mellom ulike arter i naturen, er en problemstilling alle kunstnere og alle samfunn kjemper med. Det dreier seg ikke bare om en utstilling av det menneskelige, i forlengelse stiller den zoologiske hagen også spørsmål ved hvordan vårt samfunn former verden, og motsatt, hvordan dette òg lar seg stille ut. Dessverre må vi, når det gjelder akkurat denne dyrehagens historie, også ta med oss historien om en av dens grunnleggere, naturverneren og eugenikeren Madison Grant (1865–1937).

Selv om han var en forkjemper for dyrevern, var Grant også en ivrig talsmann for vitenskapelig rasisme¹. I denne sammenhengen

1. Manipulativ bruk av vitenskapelige prinsipper for å «bevise» at noen raser er overlegne andre. Det foreligger ingen holdbare vitenskapelige beviser som underbygger forestillingen om rasemessig overlegenhet. Påstanden er blitt fullstendig falsifisert av vitenskapen.

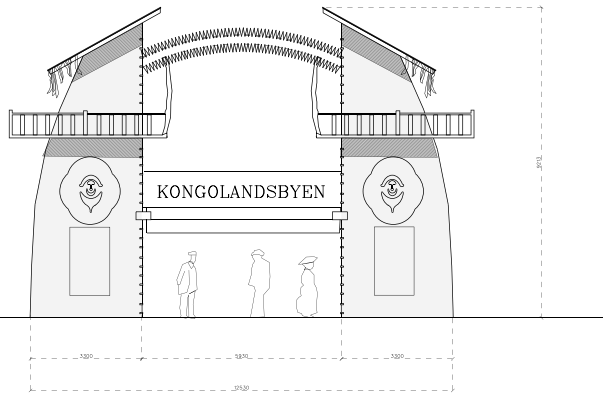
står hans beryktede *The Passing of the Great Race* (den store rasens død) (1916) sentralt. Boken var en skrålende pseudoakademisk tirade der han advarte om hvordan det amerikanske folkets overlegne kaukasiske avstamning var truet av raseblanding med nylig innvandrede befolkningsgrupper – som i hovedsak kom fra andre steder enn Nord-Europa. For å demme opp for denne flodbølgen, som han mente ville ende i et «rase-selv mord», foreslo Grant en rekke rasehygieniske tiltak, deriblant begrensninger på retten til å formere seg. Tiltakene skulle beskytte den påståtte renheten hos hans foretrukne blodslinje, som han også mytologiserte og ga navnet «Den nordiske rase».

Om noe av dette forkvaklede tankegodset virker kjent, kan det skyldes at nazi-ideolog Alfred Rosenberg var åpent influert av Grant, mens Heinrich Himmler, *Reichsführer* for *Schutzstaffel* (SS), abonnerte på Grants «gode» fysiske attributter – som blondt hår og blå øyne – som en lakmustest på rasemessig renhet. For ikke å glemme masse-morderen Anders Behring Breiviks (1979–) fordelaktige omtale av Grants skrivelser i sin egen tirade, *2083: A European Declaration of Independence* (en europeisk uavhengighetserklæring) (2011). Grant begrenset seg ikke til tekst alene, men besluttet også, i 1906, å benytte dyrehagen i et publisitetsstunt for å fremme sine uholdbare og perverse holdninger.

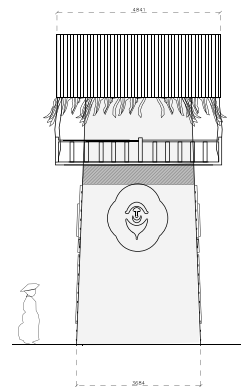
Med dette for øyet narret Grant en ung kongolesisk mann, Ota Benga (ca. 1883–1916), til å la seg stille ut i et av apeburene i Bronx Zoo, sammen med primatene. Ota ble lurt med til dyrehagen i troen om at han var hentet inn som elefant-passer. Selv om det å være på utstilling ikke var en ny opplevelse for Ota – som først ble brakt til USA for å stilles ut på Louisiana Purchase Exposition (også kjent som Verdensutstillingen i St. Louis i 1904) – slo utstillingen i Bronx feil og ble gjenstand for mye hard kritikk, blant annet i *New York Times*. Utstillingen satte ingen stopper for den hvite rases «selvmord», men, med en grusom skjebnens ironi, førte den i stedet til at Ota tok sitt eget liv. Etter utstillingen gikk han inn i en tung depresjon og ble kjent for å vandre gatelangs mens han ropte «Jeg er et menneske», før han til slutt skøyt

seg. Mens en annen skribent kanskje her ville forsøkt å knytte den forferdelige historien til dyrehagens status i vår tid, la oss i stedet konsentrere oss om et helt annet problem: skjebnen til kropper som ses på som objekter i dag.

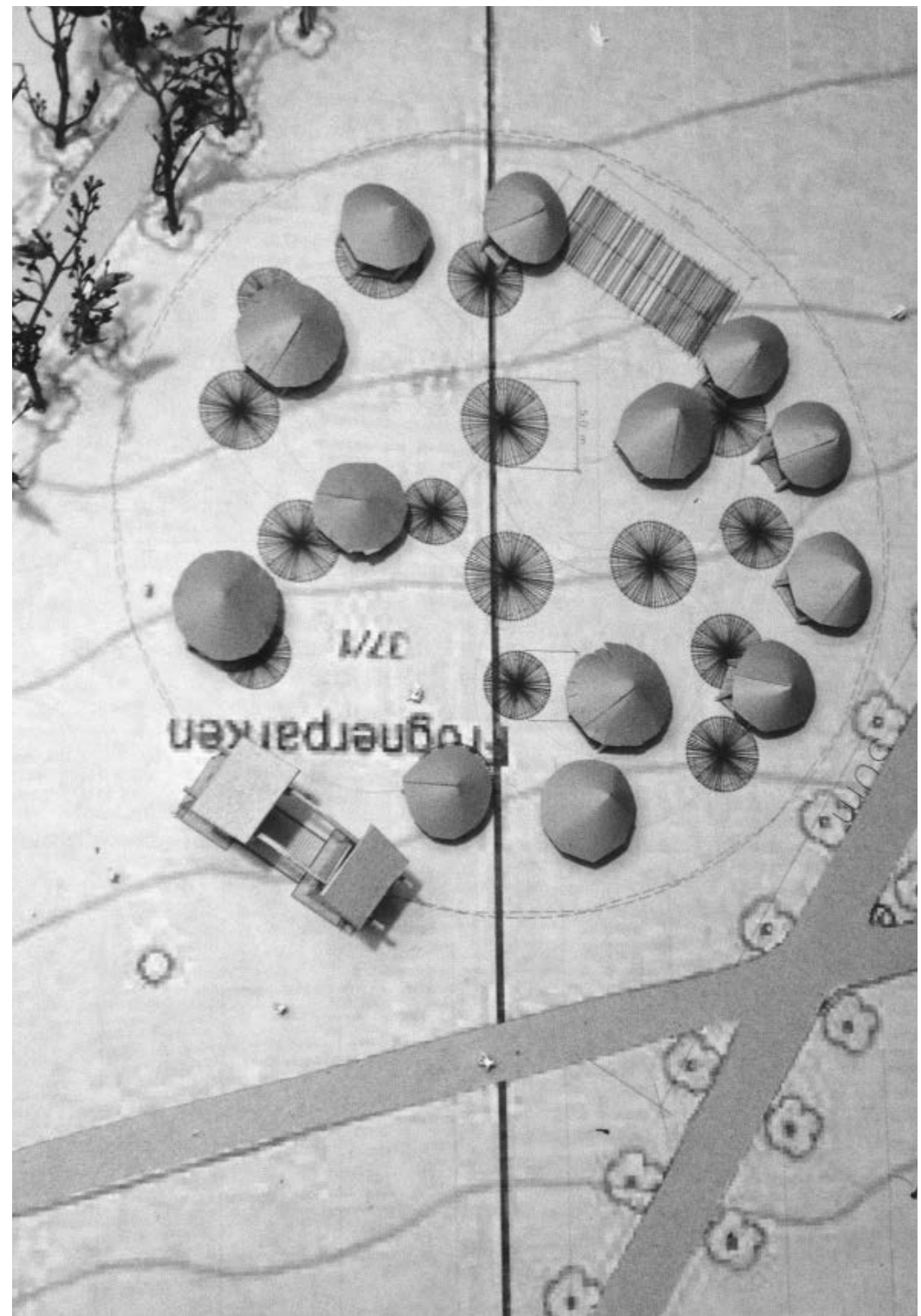
I mars 2014, på vei til en biennale i Ecuador, ble jeg møtt av en skremmende plakat på Tocuman internasjonale flyplass i Panama. Bildet var av en vakker ung jente, utfordrende kledd. Hun syntes sperret inne av kantene på plakaten – hennes sammenkrøpne positur befant seg bare såvidt innenfor bilderammen. Denne knappe beskjæringen er riktignok i samsvar med rådende fotoredaksjonelle klisjeer i motebransjen, men posituren hennes var ment å skulle leses opp mot plakatteksten, hvor det sto: «I am not a toy» (Jeg er ikke et leketøy). Selv om vårt moderne samfunn kanskje gratulerer seg selv med å ha sluttet å stille ut mennesker som ville dyr – og kanskje etter hvert også avvikler dyrehagen som sådan – undrer jeg på om vi er rede til å konfrontere den skjulte jungelen som er våre dagers utstrakte menneskehandel, det òg et marked der «eksotiske» personer gjøres til underholdningsobjekter for mer «avanserte» nasjoner.



FASADE NORD
FASADE SØR SKALA : 1:100



FASADE ØST
FASADE VEST SKALA : 1:100





DLAF ERIKSEN AS
www.dlaf-eriksen.as







Mohamed Ali Fadlabi & Lars Cuzner:

Om hundrede år er alting glemt

Da vi bygde Kongolandsbyen stoppet noen forbipasserende og sa til oss: «Veldig flott prosjekt, men hvordan vil dere vise hva dere ønsker å oppnå med det?» En fyr sa «kjempefint». Så lo han og blunket, pekte mot hyttene og spurte: «Skal dere selge noe der?». Damen i TV-programmet *Nytt på nytt* sa at «jeg tror poenget med prosjektet er at for 100 år siden reagerte folk med å si 'så fantastisk!' da de så landsbyen. Nå må vi si RASISME!!, mens vi inni oss hvisker 'så fantastisk!'». En nynazist skrev til oss at landsbyen vil forurense Vigelandsparken, og vil bli brent! Og en «antirasist»-gruppe sa det samme. En kompis sa til oss at «dette er det viktigste kunstprosjektet på mange år». En annen sa: «Dere vet jeg er glad i dere gutter, men dette er meningsløst.»

For et år siden lagde vi en installasjon kalt *Forensics of Attraction* til utstillingen Bergen Assembly, som en del av researcharbeidet for dette prosjektet. I *Forensics of Attraction* ville vi trekke frem et nåtidig menneskelig zoo, som eksisterer i Thailand. Vi viste hvordan de såkalte langhals-stammene – Paduang-kvinnene (også kalt Kayan) – siden 1980-årene har blitt forflyttet til etniske landsbyer bygd for turister, som genererer massive inntekter og har blitt et eksistensgrunnlag for enkelte provinser nord i landet. Reaksjonene vi fikk på dette prosjektet, sammenlignet med Kongolandsbyen, var mildt sagt overraskende.

En dag vi var i parken for å gjøre forberedelser til byggingen av landsbyen, kom en dame bort til oss og fortalte at hennes oldefar hadde vært en av de sentrale personene i byggingen av jubileumsutstillingen

i 1914. Hun hadde vokst opp med bilder og stolte fortellinger om familiens engasjement i en utstilling som bidro til å definere den norske nasjonens plass i det industrialiserte Europa. Deretter fortalte hun at ingen i hennes familie noensinne hadde nevnt Kongolandsbyen. Hun hørte om den først da vi presenterte vårt prosjekt. Hun sa dette med synlig sorg.

En skoleklasse med niåringer kom forbi da vi var omtrent halvveis i byggingen. Lærerne hadde ikke planlagt å snakke om denne bestemte utstillingen, men barna ønsket tydeligvis å høre om den. Vi kunne se at lærerne slet med å forklare hva som hadde skjedd her for 100 år siden. De voksne ville ikke si noe om det, de hadde ikke redskapene for å snakke om det, så forklaringen endte med ukomfortabel ikke-forklaring før de ble nødt til å dra videre. Dette viser til en viss grad hvordan ting forsvinner ut av historien. Dette viser hvordan misforståelser skaper uærlighet eller fornektelse for ettertiden.

Når vi to skriver sammen, bruker vi vanligvis ikke våre egne stemmer. En ny samarbeidsform har utviklet seg mellom oss over de siste fire årene. Men jeg vil fortelle en historie om Lars, så de følgende linjene er min stemme alene. Det er ok antar jeg, siden det er ham jeg skal snakke om.

Lars fortalte meg om en gang han ville forberede datteren sin på livets utfordringer. Det er tross alt en verden dominert av hvite menn. Han fortalte datteren at hun ikke skulle tåle dritt fra gutter. Han sa at jenter ikke på noen måter er underlegne, «så kjære datter, la dem aldri holde deg tilbake». Da han sa dette, kunne han legge merke til en forandring i ansiktet til datteren. Hun spurte ham: «Men hvorfor forteller du meg dette? Jeg har aldri tenkt at guttene er bedre enn meg.» Lars skjønte i samme øyeblikk at heller enn å beskytte henne fra et mulig problem, hadde han introdusert det for henne. Han hadde til en viss grad skapt problemet, for så å forsøke å skjerme henne mot det. Jeg tenkte mye på denne historien da noe av kritikken mot Kongolandsbyen skapte imaginære problemer i forbindelse med prosjektet. Og nå står vi her – landsbyen er bygget – og ingen av disse forestilte

problemene har blitt virkelige. Likevel fortsetter de å leve videre i sine til de som skapte dem.

Prosessene med å bygge Kongolandsbyen startet for fire år siden, og vi har fremdeles en lang vei foran oss. Vi er fortsatt ved starten, for jo mer vi lærer av å arbeide med dette prosjektet, jo mer innser vi hvor lite vi vet. Kongolandsby-prosjektet har bragt oss til ulike land, introdusert oss for ulike mennesker, biblioteker, arkiver og bøker, gitt oss søvnløse netter, jet lags og engstelser. Under byggeprosessen begynte en underlig følelse å vokse i oss: Etter hvert som vi perfektionerte detaljene ved bygningene, satte vi mer og mer pris på dem, på samme måte som vi setter pris på objekter fra vår øvrige kunstproduksjon. Det er en underlig følelse, siden vi bygget noe vi beskrev som «et monument over feilrepresentasjonen» – og hvordan kan noen sette pris på det? Innimellom hatet vi oss selv for å sette pris på malearbeidet vi akkurat hadde avsluttet eller for forsøkene på å gjøre konstruksjonen i en av hyttene sterkere. Det har vært en følelsesmessig berg- og dalbane.

Dette prosjektet har opptatt oss så mye og på så mange nivåer, og det ville ikke vært mulig å komme hit vi er i dag uten støtte fra svært mange mennesker. Vi ønsker å takke hver enkelt for hjelpen og for den uvurderlige rollen de har hatt for prosjektet. Til slutt ønsker vi å takke deg, som kom for å se Kongolandsbyen anno 2014. Ikke noe av dette ville vært mulig uten at du var her.

OM HUNDREDE ÅR ER ALTING GLEMT

Jeg driver i aften og tænker og strider,
jeg synes jeg er som en kantret båt,
og alt hvad jeg jamrer og alt hvad jeg lider
det ender vel gjerne med gråt.
Men hvi skal jeg være så hårdt beklemt?

Da hopper jeg heller og synger en vise
og holder mit liv for en skjøn roman.
Jeg æter ved Gud som en fuldvoksen rise
og drikker som bare fan.
Men hvi skal jeg fare med al den skjæmt?
Om hundrede år er alting glemt.

Så stanser jeg virkelig heller striden
og ganger til sjøs med min pinte sjæl.
Der finder nok verden mig engang siden
så bitterlig druknet ihjæl.
Men hvi skal jeg ende så altfor slemt?
Om hundrede år er alting glemt.

Å nei, det er bedre at rusle og leve
og skrive en bok til hver kommende jul
og stige tilslut til en versets greve
og dø som en romanens mogul.
Da er det nu dette som gjør mig forstemt:
Om hundrede år er alting glemt.

Will Bradley er kunstnerisk leder ved Kunsthall Oslo. Han har vært gjestelærer ved Staedelschule, Frankfurt (2007–8); kurator ved CCA Wattis Institute for Contemporary Art, San Francisco (2005–7); forsket på kunst og sosiale endringer ved Manchester Metropolitan University (2002–5); medstifter og direktør ved The Modern Institute, Glasgow (1997–2002); og medlem av Committee of Transmission Gallery, Glasgow (1994–96).

Gabi Ngcobo er kunstner, kurator og formidler med base i Johannesburg. Ngcobo står bak en rekke prosjekter i Sør-Afrika og internasjonalt, hvorav flere er samarbeidsprosjekter. I 2011 kuraterte hun «DON'T/PANIC», en utstilling som sammenfalt med FNs klimakonferanse i Durban. Hun er den første POOL Curatorial Fellow, og utstillingen hennes «some a little sooner, some a little later» ble vist ved Zurich POOL/LUMA Westbau i 2013. Hun var med på å danne Center for Historical Reenactments (CHR) i Johannesburg. Ngcobo har studert ved Center for Curatorial Studies ved Bard College i New York. Hun er fakultetsmedlem ved Wits School of Arts, Fine Arts Division i Johannesburg.

Adam Kleinman er skribent, foreleser, av og til performer, og noen ganger kurator. Han er basert i New York – av og til.

