

Robert Gober : hanging man - sleeping man = gehängter Mann - schlafender Mann

Autor(en): **Bush, Teresia / Gober, Robert / Rifkin, Ned**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(1991)**

Heft 27: **Collaborations Louise Bourgeois & Robert Gober**

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680294>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Hanging Man

—

Sleeping Man

—

A CONVERSATION BETWEEN TERESIA BUSH, ROBERT GOBER, AND NED RIFKIN

In February 1990, I collaborated with Sherrie Levine on an installation as part of a larger exhibition entitled *Culture and Commentary: An Eighties Perspective*, curated by Kathy Halbreich, at the Hirshhorn Museum in Washington D.C. One year earlier, I had designed a wallpaper with the repeating image of a hanging black man next to a sleeping white man, which I had shown in an exhibition at the Paula Cooper Gallery in New York. Sherrie and I decided to use this wallpaper as background for our collaboration, but it quickly became foreground as Hirshhorn museum employees of African-American descent found the imagery offensive and racist. One year later, I returned to the museum to have a conversation about what happened with Teresia Bush, an education officer at the museum, and Ned Rifkin, the Chief Curator for Exhibitions.

Robert Gober

N.R. I think that one of the first things we should talk about is how the meaning of a work of art can change. In this particular case, this work of art shifted from a New York Soho gallery to a museum context in Washington D.C. During this time, the mayor of the city, who happens to be African-American, was busted, and it was also Black History Month. So there was a certain heightened polarity and racialization going on.

R.G. Just weeks before, a public sculpture by David Hammons – depicting a blond-haired, blue-eyed Jessie Jackson – was sledgehammered.¹⁾

T.B. Not only that – Major Barry was quoted on the cover of the *Washington Post* as saying, “I was lynched.”

N.R. So we’re talking about a convergence of events. This relocation and recontextualizing of the work is an important one because the audience

changes. In a sense that's partly our responsibility – the museum staff – to deal with it. The question of whether something's offensive is one thing and the question of whether something is effective is another.

T.B. Let me say something about being a Washingtonian and an African-American and a museum professional – an educator – in Washington D.C. I can't speak for the whole community but I can simply say that the Hirshhorn Museum has a history of not including the works of African-Americans on any large or significant scale. And over the years that reputation hasn't changed too much. You know, it's almost like living Ralph Ellison's book all over again – "The Invisible Woman" – you're here but you're not here.²⁾

I had not seen the show, I think, because it was going up in such a hurry that no one got a chance to go through it. Finally the head of the guards asked me if I could help him interpret a piece. I hadn't seen it. All I could see was this hanging black man. I didn't see it in its intended poetic context. I didn't know what to say. I couldn't believe what was going on, so I asked if I could get some information on it. I was told, "Oh, it's not what you think it is." And I said, "Well, what *is* it?" I was pretty angry. So I sort of took a position as an outsider standing back to watch an inevitable conflict. I took no part in the special staff sessions offered by the curator and the artists. I had no personal hostility toward the artists but the whole thing was paradoxical and even metaphorical in nature. I was glad the artists addressed this issue.

R.G. The issue of the wallpaper or the issue of speaking and meeting with the people offended?

T.B. There were *many* issues. You addressed racism, which I see here in Washington in greater proportion culturally than I ever saw as a young adult, growing up here during the Johnson years and even the Carter years. It was a much more open, much more liberal city in those days. At the beginning of the Reagan era, it was like I was reliving something that I had heard about in the '50s. I never really was terribly aware of racism because a middle-class black family in Washington sort of had it made, and I did in many cases. And so I decided to work in an art museum. And then all of a sudden I was introduced to racism on a very large scale. So to have

an exhibition that addresses racism come into an institution which I felt had practiced it was for me rather a startling experience.

N.R. Let's maybe roll back a little to the sequence of events as I think it is interesting and important.

T.B. I was in the elevator when the first attack took place, the first major response. It was a young man who I think works somewhere else in the Smithsonian. He came to visit the Hirshhorn and ran across a couple of guards who were disgruntled about the exhibition, and so he went through. In the elevator he said, "Who put this _____ in the museum? Whoever it is, I'm really gonna complain. And I'm a union representative – I'm gonna write him up." And he didn't know that the other person in the elevator was the museum director. He said, "This really is a shame. After all, this is Black History Month." And I said to myself, "It certainly is."

N.R. Bob, I remember that you and Sherrie agreed to talk to the guards.

R.G. We insisted on it as soon as we heard that there was trouble. I wanted to hear what it was *from them*. And I felt – naively, you know, as a "liberal" – that I could defuse this. I would just tell them, "Oh, you know, I was meaning well with this imagery," and they'd understand.

They didn't care. There was a reverse racism going on. I found out that a lot of those guards couldn't – not that they weren't capable – wouldn't give an inch in terms of seeing that I could have intended well. They just didn't believe me. One man described it to me quite vividly as, "We got the nigger, now we can go to sleep." That's all he saw and all he would believe as coming from a white man. And to me that was shocking, yet important to see.

N.R. Maybe we should talk first about what those images really are; what they hold for you and where they come from.

R.G. When I see an image of a lynching, I see an image of a crime, a horrible American crime. And by putting the sleeping white man next to this image of a lynched black man, I felt that I was implicating him in that crime. I thought it was an image of guilt, an image of troubled sleep, a dream of something horrible that had happened; but it was also multi-layered,



ROBERT GOBER, HANGING MAN/SLEEPING MAN, 1989,

(detail of wallpaper) silkscreen on paper/GEHÄNGTER MANN/SCHLAFENDER MANN, 1989,

(Detail einer Tapete), Siebdruck auf Papier. (Original drawing/Original Zeichnung).

there was a piece missing in that puzzle about the crime, about what happened and what the story was, and it was left up to the viewer. It was a Rorschach kind of image. Also, the sleeping man could have been dreaming, so there was the possibility that this was a racist fantasy or dream, which I felt gave the work its edge – but I think it brought up big problems too. I think the fact that the image was repeated to create a “pretty pattern” of wallpaper made it doubly offensive. The brutality becomes decoration. It lines your walls and goes on indefinitely. Perhaps if I

hadn’t put the imagery into a debased medium, but had expressed the image in the traditional grandeur of a framed oil on canvas, I wouldn’t have offended so many people.

T.B. Well, I think it was sort of hard for someone who normally doesn’t see art very regularly to interpret it. The first thing you’re going to do is to read it quite literally. And the other stuff doesn’t seem to make any sense. The fact is that this black man is being hung and *we don’t like it*. However, when I was giving tours of the exhibition, I couldn’t wait to get

there because there was so much that I could say. I could take both blacks and whites together in groups and it really addressed a lot of social issues that I feel we should deal with. And I found, as an educator, that some of the hard stuff was a lot more challenging to me and also to my audience.

N.R. We felt that it was necessary to have – for lack of a better term – a “town meeting,” basically to let everybody air their grievances in the space, all at once. And everybody wanted to come. I don’t think that everybody went away feeling great, but it was the first time – because of this piece, oddly enough – that we were assembled without the hierarchic – or with less of the hierarchic – gobbledygook that usually goes on, and we were talking about racism, directly and to each other. So you can say all the negative things about the misrepresentation and all that but, in fact, it became the catalyst for our discourse on a crucial subject.

T.B. There was a lot of discussion, not only here at the Hirshhorn, but throughout the Smithsonian. The Smithsonian’s African-American Association – of which I am a member – had a number of meetings about the show.

N.R. One of the guards made what I felt to be a compelling statement. He said, “Look, you have to understand our point of view. I understand that somebody meant something else by it. But the bottom line for me is that I’m standing there having to protect it from vandalism when I can’t even begin to understand how I can relate to it – and I’ve actually become part of the installation itself in a funny way.”

R.G. That’s true. You know, I didn’t realize that. If I had known that the guards were going to be almost exclusively black – one or two in each room – I think I would have been more sensitive to it, because they *do* become part of the installation. I think that where I was naïve in using that imagery and what I learned specifically from coming here to the Hirshhorn was that it is a mistake to try to represent someone other than myself without thinking through the history of representation: how blacks have been represented in American art, and by white artists, throughout history. One of the guards said to me, “Why is this the *only* image?” And I said, “In this room?” And he said, “No, in the entire museum.” And

then I walked around and thought, “Holy shit! He’s right!” I was inadvertently perpetuating a negative stereotype.

N.R. Do you think that you’ll ever address racism again?

R.G. I don’t know. I still feel like I have a right to that imagery. I feel almost indignant that it’s *my* history, too; that I inherited this relationship, too, and I can talk about it. But I learned an enormous amount about the history of black representation.

N.R. What was the origin of the hanging man? It wasn’t a found image, was it?

R.G. The hanged man was taken from a political cartoon from Texas, from the late ’20s, that I found in a picture collection at the New York Public Library. The sleeping man was from a Sunday ad for Bloomingdales, a sheets ad: a beefcake shot of a guy in bed.

N.R. How did that image come to you?

R.G. I was looking for an image of a lynching. I had a very close friend who was dying from complications due to AIDS and I think that it was a metaphorical transposition of how I saw gay men and gay Americans being treated. That was my impulse, my identification with another historically beleaguered minority, although I don’t think it either could be or should be construed from the image.

T.B. I think that the whole installation allowed me, as an educator, to talk about exclusion, in the eighties, of people left outside the mainstream. A lot of white Americans, who would normally take issue with racism, found that the show – the installation – really touched a nerve for them, and talked about it very vividly. There was one lady who said, “This is really poignant. I’d like to get that wallpaper and put it in my mother-in-law’s room.” So it was a nightmare in one sense, but an educator’s dream in another.

Washington, January 3, 1991

1) On November 29, 1990, moments after the enormous enamel-on-tin portrait of Jessie Jackson, *HOW YA LIKE ME NOW?*, by black artist, David Hammons, was installed on a street in Washington D.C. by employees of the Washington Project for the Arts, ten angry young black men attacked it with a sledgehammer, knocking down all but the subject’s brow.

2) Ralph Ellison’s, *Invisible Man*, first published in 1952 has become the classic representation of American black experience – what it was like to be black in a country where black people were invisible (republished Vintage Books Edition, 1989).

Gehängter Mann

schlafender Mann

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN TERESIA BUSH, ROBERT GOBER UND NED RIFKIN

Im Februar 1990 arbeitete ich gemeinsam mit Sherrie Levine an einer Installation, die Teil einer grösseren Ausstellung mit dem Titel *Culture and Commentary: An Eighties Perspective* war. Diese Ausstellung wurde im Hirshhorn-Museum in Washington gezeigt und von Kathy Halbreich organisiert.

Ein Jahr zuvor hatte ich eine Tapete gestaltet mit zwei sich fortlaufend wiederholenden Bildern: das Bild eines gehängten Schwarzen und daneben ein schlafender Weisser. Sherrie und ich beschlossen, diese Tapete, die ich zuvor in einer Ausstellung in der Paula Cooper Gallery in New York gezeigt hatte, als Hintergrund für unsere Gemeinschaftsarbeit im Hirshhorn-Museum zu verwenden. Sie provozierte sehr bald Reaktionen von Museumsangestellten afrikanisch-amerikanischer Herkunft, die die Bilder verletzend und rassistisch fanden.

Ein Jahr später kam ich ins Museum zurück, um mit Teresa Bush, einer Museumspädagogin, und Ned Rifkin, dem leitenden Ausstellungs-Kurator, über die damaligen Ereignisse zu sprechen.

Robert Gober

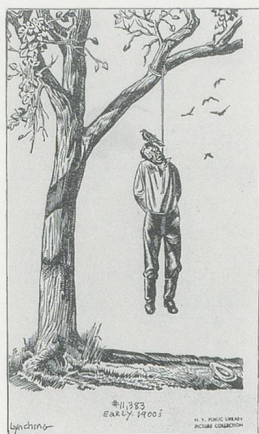
N.R. Ich glaube, dass wir zuerst über die Frage sprechen sollten, wie sich die Aussage eines Kunstwerks verändern kann. In diesem bestimmten Fall kam dieses Kunstwerk von einer Galerie im New Yorker Stadtteil Soho in ein Museums-Umfeld in Washington. Während dieser Zeit wurde der Bürgermeister der Stadt, der zufällig afrikanisch-amerikanischer Abstammung ist, abgesetzt, und es war auch der *Black History Month*. Es gab also eine gewisse erhöhte Polarisierung und eine Verschärfung der Rassenproblematik.

R.G. Wenige Wochen zuvor wurde eine öffentliche

Skulptur von David Hammons, die einen blondhaarigen und blauäugigen Jessie Jackson darstellt, mit einem Vorschlaghammer zertrümmert.¹⁾

T.B. Nicht nur das – auf der Frontseite der *Washington Post* wurde Bürgermeister Barry zitiert mit dem Satz: «Ich wurde gelyncht.»

N.R. Wir sprechen also über eine Konvergenz von Ereignissen. Die Veränderung des Standorts und des Kontexts eines Werks ist dabei wichtig, weil das Publikum ändert. In gewissem Sinne tragen wir – die Mitarbeiter des Museums – teilweise die Verantwortung dafür, wie man damit umgeht.



CARTOON, TEXAS,
LATE TWENTIES/KARIKATUR,
TEXAS, SPÄTE 20ERJAHRE.

AD FOR BLOOMINGDALE'S/
INSERAT FÜR BLOOMINGDALE'S.



bloomingdale's
7 DAYS A WEEK/24 HOURS A DAY. For Customer Service Or Orders Ahead!
BED & BATH COMFORTS

Die Frage, ob ein Werk verletzend ist, ist das eine, und die Frage, ob ein Werk wirkungsvoll ist, das andere.

T.B. Ich möchte etwas sagen darüber, wie es ist, in Washington zu leben als schwarze Amerikanerin und in einem Museum in Washington zu arbeiten. Ich kann nicht für die ganze Gemeinschaft sprechen, aber ich kann einfach sagen, dass das Hirshhorn-Museum in seiner Geschichte die Werke von Afro-Amerikanern kaum in grossem oder bedeutendem Umfang mit einbezogen hat. Und dieser Ruf hat sich während der Jahre auch nicht wesentlich verändert. Weisst Du, es ist beinahe so, als würde man Ralph Ellisons Buch «*The Invisible Woman*» nochmals ganz durchleben: Du bist hier, aber du bist nicht hier.²⁾

Ich habe die Ausstellung nicht gesehen, weil sie so schnell vorbei war, dass niemand die Möglichkeit hatte, sie anzuschauen. Schliesslich fragte mich der Leiter des Aufseher-teams, ob ich ihm helfen könne, ein Werk zu interpretieren. Ich hatte es nicht gesehen. Ich konnte nur diesen gehängten Schwarzen sehen. Ich habe es nicht in seinem intendierten poetischen Kontext gesehen. Ich wusste nicht, was ich sagen sollte. Ich konnte nicht glauben, was da vor sich ging, deshalb fragte ich, ob man mir einige Informationen geben könnte. Man sagte mir: «Oh, das, was Sie denken, ist es nicht.» Und ich sagte: «Nun, was ist es?» Ich war ziemlich verärgert. So nahm ich eine Position als Aussenstehende an, Distanz einnehmend, um einen unausweichlichen Konflikt zu beobachten. In den von der Kuratorin und den Künstlern für die Angestellten organisierten Aussprachen ergriff ich nicht Partei. Persönlich war ich den Künstlern nicht feindlich gesinnt, aber die ganze Sache schien selbst Bände zu sprechen. Ich war froh darüber, dass die Künstler dieses Thema aufgegriffen hatten.

R.G. Die Frage der Tapete? Oder ging es vor allem darum, mit den Leuten, die sich verletzt fühlten, zusammenzukommen und mit ihnen zu sprechen?

T.B. Es gab viele Fragen. Du hast den Rassismus angesprochen, den ich hier in Washington im kulturellen Bereich heute sehr viel stärker wahrnehme als früher, in der Zeit, da ich hier aufwuchs, während der Johnson- und selbst während der Carter-Jahre. Es war eine sehr viel offenere, sehr viel liberalere Stadt damals. Zu Beginn der Reagan-Ära war es so, als würde ich nun etwas erfahren, von dem ich in den 50er Jahren gehört hatte. Ich wusste nie wirklich viel über Rassismus, weil eine schwarze Mittelstands-Familie in Washington es irgendwie geschafft hatte, und das traf auch für mich in vielen Bereichen zu. Und so entschloss ich mich, in einem Kunstmuseum zu arbeiten. Und dann wurde ich ganz plötzlich mit Rassismus in grossem Umfang konfrontiert. Eine Ausstellung zum Thema Rassismus in einer Institution zu haben, die Rassismus nach meinem Empfinden selbst praktizierte – das war für mich deshalb ein ziemlich bestürzendes Erlebnis.

N.R. Blenden wir doch etwas zurück auf den Ablauf der Ereignisse, denn ich glaube, das ist interessant und wichtig.

T.B. Ich befand mich im Aufzug, als ich mich der ersten Attacke gegenüber sah, der ersten grösseren Reaktion. Es war ein junger Mann, der, glaube ich, irgendwo im Smithsonian-Museum arbeitet. Er kam ins Hirshhorn-Museum und traf zufällig zwei Aufseher, die verärgert waren über die Ausstellung, und so schaute er sie sich an. Im Aufzug sagte er: «Wer brachte diesen ins Museum? Wer immer es ist, ich werde mich wirklich beschweren. Und ich bin Gewerkschafts-Vertreter – ich werde auf ihn zurückkommen.» Und er wusste nicht, dass die andere Person im Auf-

zug der Museumsdirektor war. Er sagte: «Das ist wirklich eine Schande. Immerhin sind wir im *Black History Month*.» Und ich sagte zu mir selbst: «Das sind wir tatsächlich.»

N.R. Bob, ich erinnere mich, dass Du und Sherrie bereit dazu waren, mit den Aufsehern zu sprechen.

R.G. Wir haben darauf bestanden, als wir hörten, dass es Schwierigkeiten gab. Ich wollte von ihnen wissen, wie sie es sahen. Und ich glaubte – naiv, weisst Du, als «liberal» denkender Mensch –, dass ich das Ganze entschärfen könnte. Ich würde ihnen einfach sagen: «Ich habe es gut gemeint mit diesen Bildern», und sie würden es verstehen. Es war ihnen gleichgültig. Es war Rassismus im umgekehrten Sinn. Ich erkannte, dass viele dieser Aufseher überhaupt nicht sehen wollten, dass ich gute Absichten gehabt haben könnte. Sie glaubten mir ganz einfach nicht. Einer beschrieb es mir sehr lebendig; er sagte: «Wir haben den Nigger, jetzt können wir schlafen gehen.» Er hat nur das gesehen, und für ihn war es das einzige, was er von einem Weissen erwartete. Und für mich war das schockierend, aber wichtig zu sehen.

N.R. Vielleicht sollten wir zuerst darüber sprechen, was diese Bilder wirklich sind; was sie für Dich enthalten und woher sie kommen.

R.G. Wenn ich ein Bild sehe, auf dem ein Mensch gelyncht wird, dann sehe ich das Bild eines Verbrechens, eines schrecklichen amerikanischen Verbrechens. Wenn ich nun den schlafenden Mann neben das Bild dieses gelynchten Schwarzen hänge, habe ich das Gefühl, ihn mit diesem Verbrechen in Verbindung zu bringen. Ich dachte, dass dies das Bild einer Schuld ist, das Bild eines unruhigen Schlafs, ein Traum von etwas Schrecklichem, das geschehen war; aber es war auch mehrschichtig, es fehlte ein Stück in diesem Puzzle, und dieses fehlende Stück betraf das Verbrechen und die Geschichte, die sich dahinter verbirgt. Das wurde dem Betrachter überlassen. Es war eine Art Rorschachtest-Bild. Der Schlafende hätte auch träumen können, man konnte dies also auch als rassistische Phantasie oder als rassistischen Traum sehen – und das verlieh, so denke ich, dem Werk seine Schärfe. Aber ich glaube, dass es auch grosse Probleme aufwarf. Die Tatsache, dass das Bild mehrfach wiederholt wurde, damit der Eindruck eines «hübschen Tapetenmusters» entsteht, machte es doppelt verletzend. Die Brutalität wird zur Dekoration. Sie überzieht deine Wände und hört nirgendwo auf. Wenn ich die Bilder nicht in ein abgegriffenes Umfeld gebracht, sondern

das Bild in der traditionell-erhabenen Grösse eines gerahmten Ölgemäldes gemalt hätte – es hätte vielleicht nicht so viele Leute verletzt.

T.B. Nun, ich glaube, dass es für jemanden, der sich nicht regelmässig Kunst anschaut, irgendwie schwierig zu interpretieren war. Das erste, was man macht, wird sein, dass man es ganz unmittelbar deutet. Und alles andere scheint keinen Sinn zu ergeben. Tatsache ist: Dieser Mann wurde gehängt, und wir mögen es nicht. Trotzdem: Als ich Führungen machte in der Ausstellung, konnte ich es jeweils kaum erwarten, bis wir dort ankamen, weil ich dazu so viel zu sagen hatte. Ich konnte Schwarze und Weisse zusammen in Gruppen nehmen, und es warf wirklich so viele soziale Fragen auf, mit denen wir uns, denke ich, auseinandersetzen sollten. Als Kunsterzieherin habe ich den Eindruck, dass einige der harten Sachen für mich und auch für meine Zuhörer eine viel grössere Herausforderung darstellten.

N.R. Wir hatten das Gefühl, dass es nötig war, eine «Bürgerversammlung» – ich finde gerade keinen besseren Ausdruck – zu veranstalten, vor allem damit alle einmal loswerden konnten, was ihnen missfiel, alle auf einmal. Und alle wollten kommen. Ich glaube nicht, dass jeder mit einem grossartigen Gefühl weggegangen ist, aber es war – seltsamerweise gerade wegen diesem Werk – das erste Mal, dass wir fast ohne das sonst übliche hierarchische Geschwafel auskamen. Wir sprachen über Rassismus, direkt und persönlich. Man kann also all die negativen Dinge über die falsche Darstellung und dergleichen sagen, aber im Grunde wurde das Werk zum Katalysator für unsere Gespräche über ein schwieriges Thema.

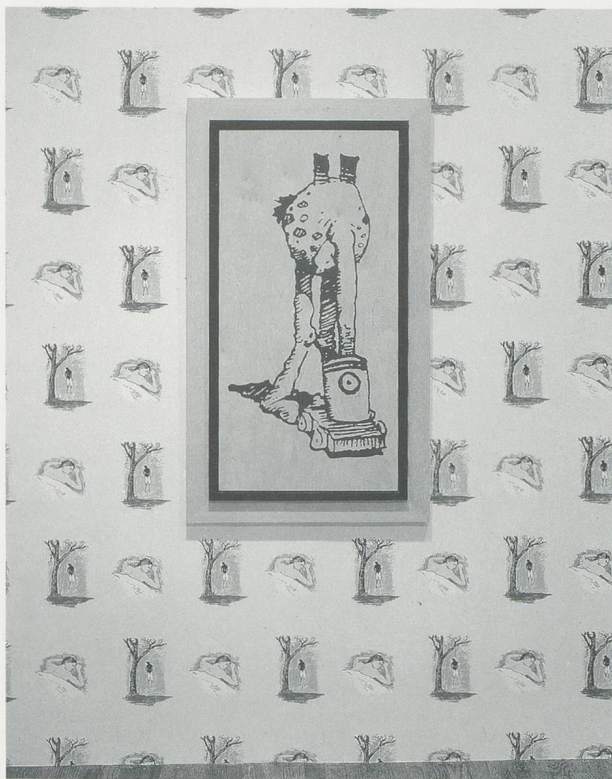
T.B. Es gab viele Diskussionen, nicht nur hier im Hirshhorn-, sondern auch im Smithsonian-Museum. Die *African-American Association* des Smithsonian – wo ich Mitglied bin – organisierte mehrere Veranstaltungen über die Ausstellung.

N.R. Einer der Aufseher machte eine Aussage, die ich überzeugend fand. Er sagte: «Sie müssen unseren Standpunkt verstehen. Ich verstehe, dass jemand etwas anderes damit gemeint hat. Aber der springende Punkt ist für mich der, dass ich hier stehe und es vor Vandalismus schützen muss, wo ich nicht einmal im entferntesten weiss, wie ich dazu stehen kann – und eigentlich bin ich auf eine merkwürdige Art und Weise ein Teil der Installation selbst geworden.»

R.G. Das stimmt. Weisst Du, darüber bin ich mir nicht im klaren gewesen. Hätte ich gewusst, dass die Aufseher fast

SHERRIE LEVINE, UNTITLED, (MR. AUSTRIDGE: 6) 1989,
 casein on wood, 47½ x 27½"/OHNE TITEL (HERR STRAUSS: 6), 1989,
 Kasein auf Holz, 120 x 70 cm.

ROBERT GOBER, HANGING MAN/SLEEPING MAN (Wallpaper/Tapete).



ausschliesslich schwarz sein würden – einer oder zwei in jedem Raum –, dann hätte ich das bestimmt eher gespürt, weil sie wirklich ein Teil der Installation werden. Ich glaube, dass ich insofern naiv war bei der Verwendung dieser Bilder, als es mein Fehler war, zu versuchen, jemand anderen als mich selbst darzustellen, ohne die Geschichte der Darstellung zu durchdenken: wie die Schwarzen in der amerikanischen Kunst – von weissen Künstlern – dargestellt wurden im Verlaufe der Geschichte. Das ist mir gerade auch durch meinen Besuch hier im Hirshhorn-Museum klargeworden. Einer der Aufseher sagte zu mir: «Warum ist dies das einzige Bild?» Und ich sagte: «In diesem Raum?» Und er sagte: «Nein, im ganzen Museum.» Und dann ging ich so herum und dachte: «Holy shit! Er hat recht!» Ich hatte unabsichtlich ein negatives Klischee übernommen.

N.R. Glaubst Du, dass Du das Thema Rassismus je wieder aufgreifst?

R.G. Ich weiss es nicht. Für mich haben diese Bilder immer noch eine Berechtigung. Ich bin fast empört darüber, dass es auch meine Geschichte ist; dass ich dieses Verhältnis auch ererbt habe, und ich kann darüber sprechen. Aber ich habe sehr viel gelernt über die Geschichte der Darstellung der Schwarzen.

N.R. Woher kommt der erhängte Mann? Es war kein erfundenes Bild, nicht wahr?

R.G. Der Erhängte stammt aus einem politischen Cartoon aus Texas, aus den 20er Jahren, den ich in einer Bildersammlung in der New Yorker Public Library gefunden habe. Der Schlafende ist aus einer Sonntagsanzeige für Bloomingdales, es war eine Anzeige für Leintücher, das Photo eines halbangezogenen Muskelprotzes im Bett.

N.R. Warum hast Du gerade dieses Bild gewählt?

R.G. Ich habe ein Bild gesucht, auf dem ein Mensch gelyncht wird. Ich hatte einen sehr engen Freund, der an den Folgen von AIDS starb, und ich glaube, dass es eine metaphorische Transposition dessen war, wie mit homosexuellen Männern und homosexuellen Amerikanern umgegangen wird. Das war mein Impuls, meine Identifikation mit einer anderen historisch bedrängten Minderheit, obwohl ich nicht glaube, dass dies aus dem Bild herausgelesen werden kann oder soll.

T.B. Ich glaube, dass die ganze Installation es uns als Kunsterziehern ermöglichte, über die Ausgrenzung von Menschen, wie sie uns in den 80er Jahren begegnet, zu sprechen. Viele weisse Amerikaner, die gegen Rassismus sind, waren von der Ausstellung – der Installation – sehr berührt und sprachen sehr lebhaft darüber. Eine Frau sagte: «Das ist wirklich eindrucksvoll. Ich möchte diese Tapete haben und das Zimmer meiner Schwiegermutter damit auskleiden.» In einem gewissen Sinne war es also ein Alptraum, andererseits aber auch der Traum jedes Kunsterziehers.

Washington, 3. Januar 1991

(Übersetzung: Regine Lienhard)

1) Am 29. November 1990 attackierten zehn aufgebrachte Schwarze das riesige Email-auf-Zinn-Porträt von Jessie Jackson, *How Ya Like Me Now*, ein Werk des schwarzen Künstlers David Hammons, kurz nachdem es von Mitarbeitern des *Washington Project für the Arts* auf einer Strasse in Washington installiert worden war. Sie zertrümmerten es mit einem Vorschlaghammer und schlugen alles herunter bis auf die Augenbraue des Sujets.

2) Ralph Ellisons Buch *Invisible Man*, das erstmals 1952 erschien, ist zur klassischen Darstellung schwarzer amerikanischer Erfahrung geworden. Es zeigt auf, wie es war, schwarz zu sein in einem Land, in dem Schwarze unsichtbar waren. (Neuaufgabe Vintage Books Edition, 1989)



ROBERT GOBER, INSTALLATION, GALERIA MARGA PAZ, NOVEMBER 1990.

ROBERT GOBER, UNTITLED, 1990,
beeswax and human hair, 24 x 15½ x 12"/OHNETITEL, 1990, Bienenwachs
und Menschenhaar, 61 x 39,4 x 30,5 cm. (PHOTO: D. JAMES DEE)

