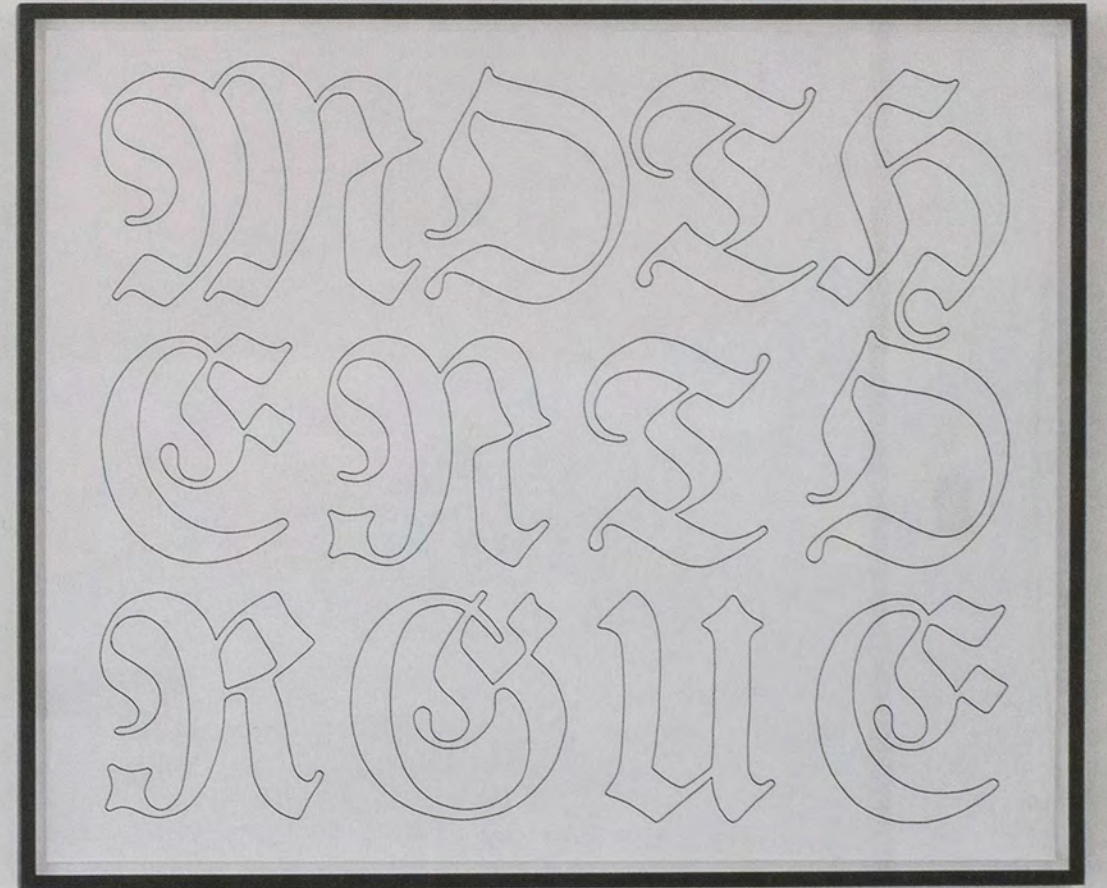




# DANH VO



DANH VO, MOTHER TONGUE, 2013, ink on paper, writing by Phung Vo, installation view "Mother Tongue,"  
Marian Goodman Gallery, 2013 / MUTTERSPRACHE, Tinte auf Papier, Schrift von Phung Vo, Installationsansicht.  
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, GALERIE BUCHHOLZ, BERLIN/COLOGNE, MARIAN GOODMAN GALLERY,  
NEW YORK; GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS; ISABELLA BORTOLOZZI GALERIE, BERLIN / PHOTO: DANH VO)



Lot 89. Anselm Adams, *Clearing Winter Storm, Yosemite National Park, The White House Years of Robert S. McNamara*, Sotheby's New York, 2012 / Anselm Adams, *Ende eines Wintersturms*.



# GESCHICHTE AUF DEM PRÜFSTAND

SABETH BUCHMANN

In seinem berühmten Essay «Unwritten Histories of Conceptual Art»<sup>1)</sup> schreibt Thomas Crow: «Beinahe jedes ernst zu nehmende zeitgenössische Kunstwerk rekapituliert auf einer impliziten oder expliziten Ebene die historische Sequenz der Objekte, zu denen es gehört», was der US-amerikanische Kunsthistoriker auf die Weise bezieht, in der Künstler ihre Werke der Kunstgeschichte durch die Wahl spezifischer Bild- und Objektsprachen einschreiben. Diese muss (nicht nur) im Fall Danh Vos um jene historische Bedingung der (Post-)Avantgarden erweitert werden. Derzufolge gehören Objekte oftmals mehreren, nicht zwangsläufig miteinander in Beziehung stehenden Sequenzen an: Sei es, indem sie nicht nur künstlerisch-ästhetische, sondern auch sozial-, kultur-

SABETH BUCHMANN ist Kunsthistorikerin und Kritikerin und lebt in Berlin und Wien.

und medienhistorische Genealogien bemühen, sei es, dass sie durch wechselnde Kontextualisierungen jene Regeln ändern, nach denen sie klassifiziert werden.

Die hiermit gemeinten Verfahren der Appropriation und des Pastiches, der Ethnographie und Archäologie, der Institutionskritik und Ortsspezifität, der Narration und Recherche, der Installation und Performance haben dabei zu einer Modulation historischer Sequenzen beigetragen, durch die sich hergebrachte Objektkategorien immer auch nach ihren artikulatorischen Qualitäten unterscheiden lassen. Diese sind den heute praktizierten Werk- und Ausstellungsformaten auf eine Weise einprogrammiert, dass sie nicht nur als ästhetische, sondern immer auch als «thematische Objekte» (Deleuze) wahrgenommen werden: Objekte, die historische und zeitgenössische Artikulationsformen der Klassen- und Geschlechterkämpfe ebenso in sich aufnehmen wie jene der black



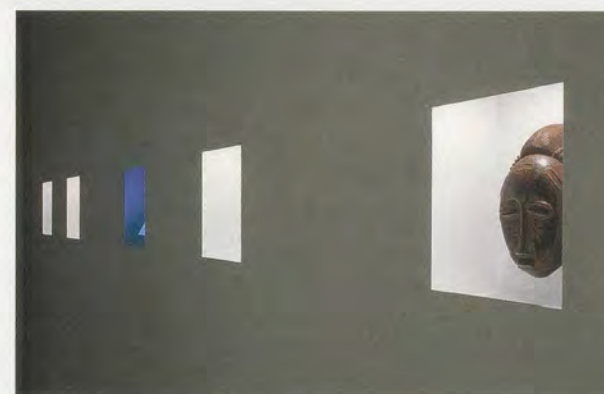
DANH VO, LOT 100, SIX SMALL MIDDLE EASTERN ANTIQUITIES, 2013, bronze, 8 x 1 3/4 x 1/8", a gift of archaeological finds to McNamara from Moshe Dayan, February 1968 / LOT 100, SECHS KLEINE ANTIKEN AUS DEM NAHEN OSTEN, Bronze, 20,3 x 4,5 x 0,3 cm, archäologische Fundstücke, Geschenk von Moshe Dayan an McNamara.



DANH VO, LOT 65, KENNEDY, JOHN F., THIRTY-FIFTH PRESIDENT, 2013, metal rods, shaped and welded, 25 x 20" / LOT 65, JOHN F. DER FÜNFUNDREISSIGSTE PRÄSIDENT, Metallstäbe, geformt und geschweisst, 63,5 x 50,8 cm.

All installation views / alle Installationsansichten:  
"Mother Tongue," Marian Goodman Gallery, 2013.

(PHOTOS: ANTONIA CARVER)



DANH VO, LOT 97, BAULE MASK, IVORY COAST, 2013, wood, 11 1/4 x 6 1/4 x 6", collected in Africa during McNamara's tenure as President of the World Bank / LOT 97, BAULE MASKE, ELFENBEINKÜSTE, Holz, 28,6 x 15,6 x 15,2 cm, in Afrika gesammelt während McNamaras Amtszeit als Weltbankpräsident.

und civil rights-Bewegungen, des Aids-Aktivismus, der Kolonialismus- und Globalisierungskritik. Als solche zwingen sie uns, die Unterscheidungen zwischen tradierten Sequenzen – so denen des Readymade und found objects, des «spezifischen Objekts» der Minimal Art, der Sprachobjekte der Conceptual Art und des kulturwissenschaftlichen Dokuments – neu zu vermessen.

So zeugen jene Praktiken, die unter anderem mit (für Danh Vos Genealogien massgeblichen) Namen wie Fared Armaly, Julie Ault, Michael Elmgreen &

Ingar Dragset, David Hammons, Félix González-Torres, Henrik Olesen, Renée Green, Christopher Williams, Fred Wilson, Martin Wong verbunden sind, von einem Bewusstsein darüber, dass mit der Vielfältigkeit historischer Sequenzen die auf die Zukunft gerichtete Forderung der Avantgarden – nach einer Übertragung von Kunst in Lebenspraxis – fragwürdig geworden ist. Die Forderung scheint – in Anlehnung an Foucaults Analyse moderner Biomacht – nicht nur von einer allzu linear und binär gedachten Beziehung von Kunst und Leben auszugehen; zudem bietet sie gute Gründe für die Annahme, dass gerade das Projekt der Avantgarden in jene «grundsätzliche Veränderung des Verhältnisses von Geschichte und Leben»<sup>2)</sup> involviert ist, die das Leben selbst zu einer fetischisierten und damit kapitalistisch umso ausbeutbareren Ressource hat werden lassen.





DANH VO, LOT 12, A VIETNAMESE CARVED IVORY TUSK, 2013, ivory, 7 x 26 x 3" /  
 LOT 12, GESCHNITZTER VIETNAMESISCHER STOSSZAHN, Elfenbein, 17,8 x 66 x 7,6 cm. (PHOTO: DANH VO)



DANH VO, LOT 20, TWO KENNEDY ADMINISTRATION CABINET ROOM CHAIRS, 2013, mahogany, metal, 40 1/2 x 26 x 25 3/4" /  
 LOT 20, ZWEI STÜHLE AUS DEM KONFERENZRAUM VON KENNEDYS KABINETT, Mahagoni, Metall, 102,8 x 66 x 65,4 cm.

DANH VO, LOT 20, TWO KENNEDY ADMINISTRATION CABINET ROOM CHAIRS, 2013, muslin, nails, 84 1/2 x 16 x 5 3/4" /  
 LOT 20, ZWEI STÜHLE AUS DEM KONFERENZRAUM VON KENNEDYS KABINETT, Musselin, Nägel, 214,6 x 40,6 x 14,6 cm.



DANH VO, LOT 11, VIETNAM PHOTO ALBUM, 1962, 2013,  
 54 b/w snapshots mounted with typed captions on black construction-type  
 paper. Housed in a hinged black lacquer case, 11 4/5 x 15 1/2 x 2" /  
 LOT 11, 54 aufgeklebte s/w Schnapshots mit getippten Titeln auf  
 schwarzem Bastelpapier. In einer aufklappbaren schwarzen Lackschachtel,  
 30 x 39,4 x 5 cm.

DANH VO, LOT 20, TWO KENNEDY ADMINISTRATION CABINET ROOM  
 CHAIRS, 2013, leather, 102 x 29 x 17" / ZWEI STÜHLE AUS DEM KON-  
 FERENZRAUM VON KENNEDYS KABINETT, Leder, 259 x 73,6 x 43,2 cm.

All installation views / alle Installationsansichten:

"Mother Tongue," Marian Goodman Gallery, 2013.

(PHOTOS: ANTONIA CARVER)

Von der These ausgehend, dass Vos Werk auf eine Weise in (kunst-)historische Sequenzen interveniert, die stets nach den Regeln fragt, die dem Verhältnis von Objekt- und Lebensformen zugrunde liegen, konfrontiert es uns mit genau jenen Ambivalenzen, die im Diskurs des Biopolitischen angelegt sind. Ambivalenzen, die sich zum Beispiel im abstrahierten Genre der (Auto-)Biographie zeigen – als Medium der Reflexion über Leben, Autorschaft, soziale Beziehungen und Geschichte (etwa in den Arbeiten von On Kawara, Adrian Piper, Mary Kelly, González-Torres und Tom Burr). Der Künstler spitzt diese Ambivalenz mit den von ihm gewählten Strategien, Verfahren und Rolleninszenierungen augenscheinlich zu: Sei es in der Weise, in der er institutionskritische



DANH VO, LOT 20, TWO KENNEDY ADMINISTRATION CABINET ROOM CHAIRS, 2013, cotton, nails, 13 1/2 x 33 1/4 x 20 1/2" /  
 ZWEI STÜHLE AUS DEM KONFERENZRAUM VON KENNEDYS KABINETT, Baumwolle, Nägel, 34,3 x 84,5 x 52 cm.

(PHOTO: DANH VO)

Praktiken auf Institutionen der Autorschaft und Ehe ausweitet und radikalisiert, sei es, indem er die Objektproduktion an Familienmitglieder und befreundete Künstler delegiert und die stets sichtbar gemachte Aneignung der «Handschriften» anderer in die Inszenierung seiner Künstlerpersona integriert; sei es die Reartikulation kunsthistorischer Formate (Monument, Assemblage, sculpture in the expanded field<sup>3)</sup>, Zertifikat et cetera) durch persönliche Narrationen. Vos Vorgehensweise radikalisiert die Strategien des (Post-)Konzeptualismus auch insofern, als es immer auch biographische Informationen und Daten seines familiären und sozialen Milieus sind, die an der Konstitution seiner Werke teilhaben. Für die These, dass Vo tradierte Formate auf eine biopolitisch lesbare Weise reartikuliert, spricht auch seine Entscheidung, historische Objektsequenzen in Kategorien der Lebenszeit zu vermessen.

Betrachten wir in diesem Zusammenhang sein MARRIAGE PROJECT (2003) oder Werke wie OMA TOTEM (2009) und den seinem noch lebenden Vater (und ständigem Mitarbeiter) gewidmeten Grabstein TOMBSTONE FOR PHUNG VO (2012). Wir erkennen eine signifikante Verschränkung von ästhetischen, thematischen und biographischen Objekten. Bei Ersterem handelt es sich um eine Montage aus Waschmaschine, Kühlschrank, Fernseher, Kreuzifix und persönlicher Eintrittskarte für ein Casino, mithin um eine Mischung aus westlichen Konsumprodukten, die, wie



aus der Werkbeschreibung zu erfahren, die Grossmutter nach ihrer Flucht aus Vietnam von einem deutschen Einwanderer-Programm erhielt, sowie einer christlichen, von der katholischen Kirche bei ihrer Ankunft in Deutschland gespendeten Devotionalie und einem humorvollen Hinweis auf jene Form der Freizeitgestaltung, von der sich bekanntlich ältere Menschen eine Aufbesserung ihrer oftmals schmalen Bezüge erhoffen. So betrachtet, lesen sich die durch Kreuz und Eintrittskarte gleichsam ad absurdum geführten Insignien westeuropäischen Wohlstands als eine geradezu dadaistisch anmutende Allegorie auf ein durch Krieg und Flucht präkariertes Leben.

Auch die für den Grabstein gewählte Inschrift – «Hier liegt jemand, dessen Name in Wasser geschrieben wurde» – lässt auf Vos besonderes Interesse an jener grundsätzlichen Veränderung des Verhältnisses von Geschichte und Leben schliessen, die ein zentrales Merkmal moderner Biomacht ist. Hierin scheint das von Vo und seiner Familie geteilte Schicksal der sogenannten Boat People auf, das damals wie heute das zugleich stigmatisierte und verdrängte Bild der Migration prägt. Es ist ein gleichermaßen persönliches und kollektives Denkmal, das Vo hiermit setzt und somit der kanonischen Unterscheidung der modernen Skulptur von «commemorative representation» widerspricht<sup>4)</sup>. Insofern der Titel des Werkes eine Widmung an den Vater ist, sind es indes nicht einfach die «anderen», die als verobjektivierte und exotisierte Projektionsflächen erhalten müssen. Vielmehr wirkt, wie im Fall von González-Torres, Green oder Tom Burr, die Verschränkung von (auto-)biographischen Daten mit kunsthistorischen und politischen Narrativen jenen Regeln entgegen, die Objekt- von Lebensformen trennen. Hierzu gehört nicht zuletzt die Bedingung des Künstlers, dass der Käufer der Arbeit diese nach dem Tod des Vaters an die Familie zurückgeben muss.

Vor diesem Hintergrund mag es als eine Ironie anmuten, dass beim Googeln von «Vo Grabstein» zuallererst die Seite eines Lifestylemagazins erscheint. Dort ist nachzulesen, dass Danh Vo 2012 mit dem Hugo-Boss-Preis ausgezeichnet wurde, «in Anerkennung des lebhaften und massgeblichen Einflusses auf die zeitgenössische Kunst»<sup>5)</sup>. Mag diese angesichts eines aus Granit gefertigten Grabsteins durchaus ver-

wunderliche Begründung dem Bedarf an griffigen Formeln geschuldet sein, ist sie gleichwohl aufschlussreich hinsichtlich der Bedeutung, die das «Menschliche» an den für symbolische und ökonomische Mehrwertproduktion wichtiger gewordenen Schnittstellen von Kunst, Medien und Lifestyle erfährt.

Niemand weiss dies offenkundig besser als der Künstler selber, operiert er doch in der Tradition der Konzeptkunst weniger als objektzentrierter Produzent denn als ein medienkompetenter Poststudiokünstler, der seine Materialien im Alltag, in Archiven und/oder im Internet findet. So verweist Dominic Eichler in einem Gespräch mit Vo auf dessen Behandlung von «Online-Auktionshäusern, wie etwa eBay, als eine Art Museum des 21. Jahrhunderts für unerwünschte, national bedeutsame Gegenstände»<sup>6)</sup>. Im Unterschied zu den neuerdings wieder zu Ehren gekommenen, weil angeblich netzwerk-kritischen Studio-Künstlern sind es somit die ineinander greifenden Zirkulations- und Wertsphären des Medien-, Ausstellungs- und Sammlungswesens, die in Vos zumeist erst vor Ort entworfenen Szenographien hineinspielen.

Indem der Künstler das in der Kunstwelt eher unübliche Modell des «Familienbetriebs» mit einem Arbeits-, Zeit- und Raummanagement verknüpft, das alle Ebenen institutioneller, medialer und merkantiler Regeln durchdringt, wird auch das Verhältnis von Werk- und Wertproduktion zum Thema. So etwa in einer Brief-Edition mit handschriftlichen Kopien eines aus dem 19. Jahrhundert stammenden und kurz vor seiner Hinrichtung verfassten Abschiedsbriefes des französischen Missionars Jean-Théophane Vénard an seinen Vater, die von Danh Vos Vater, Phung Vo, angefertigt werden und deren Auflagenhöhe sich nach der Anzahl der bis zu dessen Tod erfolgten Bestellungen richtet<sup>7)</sup>. Fraglos erkennen wir hierin eine biopolitisch lesbare Verschränkung von Werk- und Wertform mit der Kategorie der Lebenszeit. Insofern hier zugleich historische Sequenzen des «biographischen Objekts» (On Kawaras I GOT UP AT [1968–79], I'M STILL ALIVE [1970–79] und TODAY SERIES [1966– ], González-Torres DATE PIECES) mit einem kolonialgeschichtlichen Narrativ des 19. Jahrhunderts überschrieben werden, rückt somit eine sich der Konstituierungsphase moderner Biomacht überschneidende Epoche in den Blick.

Die von Vo variantenreich reartikulierten Objektformate, die sich – wie im Fall der 2012 im Kunsthaus Bregenz gezeigten Ausstellung «Vo Danh»<sup>8)</sup> – aus Referenzen auf González-Torres' partizipative Candy-Skulpturen mit jenen auf Jasper Johns' *flags* sowie auf appropriative Werke von Künstlern wie David Hammons oder Sherrie Levine zusammensetzen, erscheinen dabei als je nach Kontext vermessene Displays eines auf immer wieder neue Weise modulierten «Historienbildes». Dabei werden Dokumente europäischer Missionare im Vietnam des 19. Jahrhunderts mit Serien von Coca-Cola- und Johnny-Walker-Emblemen, die mit Blattgold auf Pappe appliziert wurden, in Verbindung gebracht und verweisen derart auf die Durchdringung von Christentum, Kolonialismus und korporativer Unternehmenskultur. Im Museum Fridericianum (2011) und im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2013) hat Vo Einzelteile einer im Massstab von 1:1 in dünnem Kupfer nachgebauten New Yorker Freiheitsstatue gezeigt. WE THE PEOPLE (2010–13) wurde von Vo in je unterschiedlichen Zustandsformen präsentiert, hierin scheint nun jene Dekonstruktion der historischen Zeit in fragmentierte «Tableaus» auf, mithin in diskontinuierliche Schichtungen aus Momenten und Situationen, die für das postavantgardistische Projekt einer Entnaturalisierung der Euro- und US-zentristischen Moderne charakteristisch ist.

Diese Verfahren der Serie und Dauer, der Akkumulation und Montage, der Orts- und Kontextspezifik erfahren in Vos Szenographien einen fortgesetzten Prozess der De- und Relokalisierung, des Navigierens und Kompilierens, der Verteilung und Verdichtung. Selten sah man Ausstellungsräume derart in ästhetische Spannung und Intensität versetzt und doch zugleich von jener Dystopie zeugend, die der postavantgardistischen Anti-Ästhetik der 1960er- und 70er-Jahre eingeschrieben ist.

Insofern Vos Praxis auf die ästhetischen und politischen Brüche von Objektsequenzen und nicht auf kunsthistorische Kohärenz zielt, erscheint das Verhältnis von Geschichte und Leben nicht als ein naturalisiertes Faktum, sondern als Effekt der ihm zugrunde liegenden Regeln. Diese Praxis lässt sich zum einen am programmatischen Verzicht auf identitätspolitisch verkürzbare Ikonographien und per-

formative Reenactments historischer Werke festmachen, die einer konsumgerechten Verlebendigung von (Kunst-)Geschichte Vorschub leisten. Zum anderen schärft eine Ausstellung wie «Mother Tongue» (Marian Goodman Gallery, 2013) das Bewusstsein um die Korruptiertheit jener Objektformen (Ready made, found und specific object, Dokument et cetera), die in immer wieder neuen, scheinbar widerspruchsbereinigten Sequenzen reproduziert werden. Erneut erkennen wir die Darlegung eines Netzwerks zwischen der Gegenwartskunst, der Beziehung Auktionshaus – Galerie und den Medien.

Als Ganzes gesehen, spiegeln sich in «Mother Tongue» die (Selbst-)Darstellungen einer Ära, in der politische Macht einmal mehr Herrschaft über Leben und Tod bedeutete. In der Ausstellung wurde der von Vo ersteigerte Nachlass Robert S. McNamaras in Gestalt eines szenographischen Archivs präsentiert, die für die US-amerikanische Avantgardeströmungen so entscheidende Epoche, wurde durch jene Objekte gelesen, die McNamara in seiner von 1961–68 währenden Amtszeit als US-amerikanischer Verteidigungsminister benutzt, gesammelt oder geschenkt bekommen hat. Als Mitverantwortlicher des Vietnam-Kriegs steht McNamara somit für eine historische Epoche, in der Künstler das Verhältnis von Objekt- und Lebensform auf neue und radikale Weise befragen sollten. Wer fühlte sich angesichts der Präsentationsform von TWO KENNEDY ADMINISTRATION CABINET ROOM CHAIRS etwa nicht an jene 1967 entstandenen Filzarbeiten von Robert Morris erinnert, deren «Anti-Form» als ein Versuch gelesen werden kann, jenen, die Moderne durchwirkenden hierarchischen Ordnungen das destruktive Potenzial der Kontingenz entgegenzusetzen?

Doch entgegen der Gefahr, in reduktionistische Rekapitulationen von Objekten als ungebrochene Träger historischer Bedeutungen zu verfallen, unterwerfen die von Vo gewählten Displays – so die szenographische Verteilung der Stuhlfragmente, die Serien von Wandvitruinen, die Schreibstifte, die angeblich für die Unterzeichnung von politischen Verträgen verwendet wurden, ein vietnamesisches Horn-Objekt, ein autographischer Brief von Jacqueline Onassis, eine Speisekarte des Weissen Hauses et cetera – die Objekte einem zugleich ethnographischen



und konsumästhetischen Blick, der diese somit zu augenscheinlich künstlich auratisierten Paraphernalia mutieren lässt. Auch die – dramaturgisch betrachtet – aufaktbildende Kombination eines von Phung Vo angefertigten Schriftzugs (MOTHER TONGUE) mit einer *Vitura* genannten Skulptur, bei der es sich laut Ausstellungsinformation um ein Geschenk Edward M. Kennedys und seiner damaligen Frau Joan handelt. LOT 65. (KENNEDY, JOHN F., THIRTY-FIFTH PRESIDENT, 2013) offenbart uns, dass die Ausstellungsstücke «weder dieselbe Richtung noch dieselben Geschwindigkeiten, weder dieselben Territorialitäten noch dieselben *Deterritorialisierungen* haben»<sup>9)</sup>.

Wie aber ist die historische Sequenz der Arbeit LOT 12. A VIETNAMESE CARVED IVORY TUSK (2013) zu denken, die der 2009 verstorbene Politiker angeblich von dem vietnamesischen Vice Air Marshall Nguyen-Cao-Ky erhalten haben soll? Womöglich als Bestandteil eines «Living Archives», das die wechselvollen Verhältnisse von Objekt- und Lebensformen auch deswegen zu rekapitulieren sucht, um die Regeln, nach denen ihre Geschichte künftig geschrieben wird, im Hier und Jetzt zu ändern.

1) Thomas Crow, «Unwritten Histories of Conceptual Art», wiederabgedruckt in Alexander Alberro und Sabeth Buchmann (eds.), *Art After Conceptual Art, Generali Foundation Collection Series*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 2006, S. 53–66, hier S. 53.

2) Astrid Deuber-Mankowsky, «Nichts ist politisch. Alles ist politisierbar. Biomacht und der Begriff des Politischen», in Sabeth Buchmann, Helmut Draxler und Stephan Geene (Hg.), *Film Avantgarde Biopolitik*, Akademie der Bildenden Künste, Schlebrügge Editor, Wien 2009, S. 27–37, hier S. 28.

3) In Anlehnung an Rosalind Krauss' berühmten Aufsatz (siehe Fussnote 4).

4) Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field» (1978), wiederabgedruckt in Jon Wood, David Hulks & Alex Potts (Hg.), *Modern Sculpture Reader*, Henry Moore Foundation, Leeds 2007, S. 333–342, hier S. 355.

5) Siehe <http://www.elle.de/lifestyle-lifestyle-news-hugo-boss-preis-2012-112141.html>

6) «Danh Vo in Conversation with Dominic Eichler», in Yilmaz Dziewior (Hg.), *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, Jahresring 56, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2009, S. 244–267, hier S. 247.

7) Siehe [http://www.kunsthaut-bregenz.at/html/welcome00.htm?aus\\_danh\\_vo.htm](http://www.kunsthaut-bregenz.at/html/welcome00.htm?aus_danh_vo.htm)

8) Vo Danh heisst auf Vietnamesisch «ohne Namen».

9) Siehe Gilles Deleuze «Zwei Systeme von Verrückten», in ders., *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975–1995*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 2005, S. 12–17, hier S. 14.



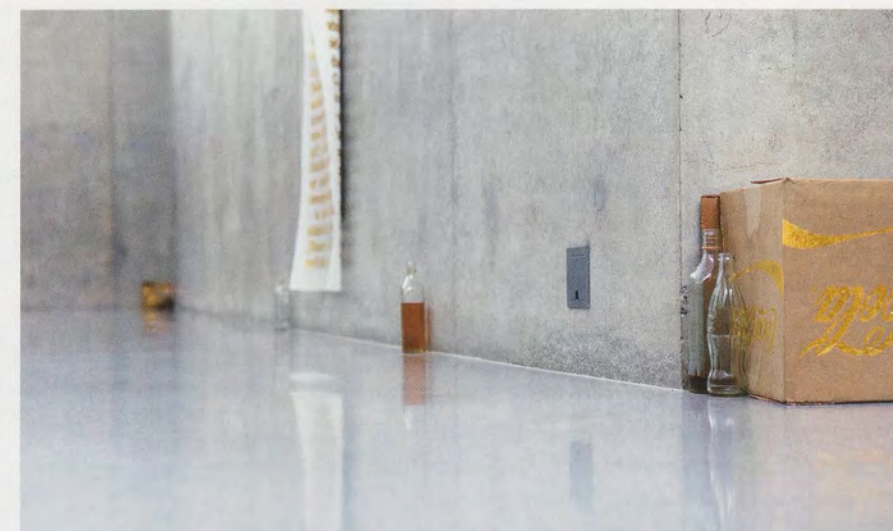
DANH VO, MASSIVE BLACK HOLE IN THE DARK HEART OF OUR MILKY WAY, 2012, dimensions variable / RIESIGES SCHWARZES LOCH IM DUNKLEN HERZ UNSERER MILCHSTRASSE, Masse variabel.



DANH VO, DAS BESTE ODER NICHTS (The best or nothing), 2010, Mercedes-Benz 190 engine, 27 1/8 x 92 1/2 x 47 1/4" / Mercedes-Benz 190 Motor, 69 x 235 x 120 cm.

DANH VO, MASSIVE BLACK HOLE IN THE DARK HEART OF OUR MILKY WAY, 2012, dimensions variable / RIESIGES SCHWARZES LOCH IM DUNKLEN HERZ UNSERER MILCHSTRASSE, Masse variabel.

All installation views / alle Installationsansichten: "Vo Danh," Kunsthaut Bregenz, 2012. (PHOTOS: DANH VO)







DANH VO, MASSIVE BLACK HOLE IN THE DARK HEART OF OUR MILKY WAY, 2012, dimensions variable, installation view, "Vo Danh," Kunsthau Bregenz, 2012 / RIESIGES SCHWARZES LOCH IM DUNKLEN HERZ UNSERER MILCHSTRASSE, Masse variabel. (PHOTO: DANH VO)



## PUTTING HISTORY TO THE TEST

SABETH BUCHMANN

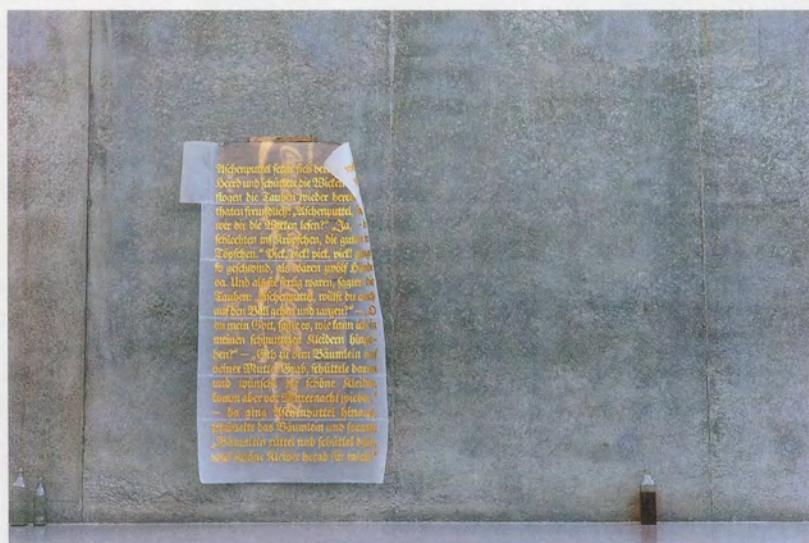
In his essay "Unwritten Histories of Conceptual Art: Against Visual Culture," Thomas Crow writes, "Almost every work of serious contemporary art recapitulates, on some explicit or implicit level, the historical sequence of objects to which it belongs."<sup>1</sup> In other words, artists inscribe their works into art history through imagery or formal vocabulary. In the case of Danh Vo and others, however, the objects created often belong to several historical lineages that are not necessarily related to one another, addressing not only artistic and aesthetic genealogies but also socio-cultural and media-historical ones; furthermore, the works' changing contextualization—both within exhibition formats and political/pop-cultural histories—alters the rules by which they are classified.

In this regard, recent strategies of appropriation and pastiche, ethnography and archaeology, institutional critique and site-specificity, narration and reenactment, installation and performance have contributed to a modification of historical lineages through which traditional categories of objects can also be differentiated according to how they articu-

late and connect ideas. These qualities are hardwired into today's artworks and exhibition formats in such a way that aesthetic objects also become "thematic objects" (to borrow Deleuze's term): They express and relate struggles of class, gender, race, and sexuality as well as criticism of colonialism and globalization. As such, these works force us to recalibrate the distinctions between traditional lineages, such as those of the readymade and the found object, the "specific object" of Minimalism and the linguistic object of Conceptual art.

Thus, the practices of post-Conceptual artists such as Fareed Armaly, Julie Ault, Michael Elmgreen and Ingar Dragset, David Hammons, Félix González-Torres, Henrik Olesen, Renée Green, Christopher Williams, Fred Wilson, and Martin Wong—all of whom are crucial to the genealogy of Vo's work—reflect how the multiplication of historical "sequences" calls into question the avant-garde desire that art should be assimilated into everyday life: Their work erodes the distinction between autonomous and functional objects via their transformation into design, display, and ordinary usage. González-Torres's piles of candy or posters invite spectators to participate via "takeaways"; Green and Wilson convert displays into objects and vice versa. They implicitly address what

SABETH BUCHMANN is an art historian and critic based in Berlin and Vienna.





Foucault's analysis of biopower points to: the changing processes of regulation, discipline, optimization, and control of life by the modern state, which are based upon an understanding of life as a productive, exploitable, and fetishized resource. From a contemporary vantage point, the avant-garde demand for a direct relationship between art and life thus seems based on an all-too linear and binary idea of history, denying its achronological and discontinuous character. Nevertheless, this desire for the translation of art into social and/or daily practices gives reason to suppose that the avant-garde's political project is involved in the "fundamental change in the relationship of history to life" as traditional notions of politics and economics are extended to control the human population.<sup>2)</sup>

By questioning the relationship between object forms and life forms, Vo's intervention into art-historical sequences confronts us with the ambiguities that lie at the heart of biopolitical discourse—ambiguities that manifest themselves, for example, in the abstracted genre of (auto)biography as a medium of reflection on the relationship between life, authorship, social relations, and history (think of works by On Kawara, Adrian Piper, Mary Kelly, González-Torres, and Tom Burr). Vo exaggerates these through various strategies: He expands institutional critique to include marriage; he delegates the production of objects to family members and fellow artists, integrating their "signatures" into the staging of his persona as artist; he rearticulates traditional genres (monument, assemblage, sculpture in the expanded field) through personal narratives; and he radicalizes the strategies of (post-)Conceptualism by making the biographical data of his family and social environment integral components of his work.

Works such as MARRIAGE PROJECT (2003), OMA TOTEM (2009), and TOMBSTONE FOR PHUNG VO (2012) present a significant entanglement of aesthetic, thematic, and biographical objects. By adopting various names and biographies via a series of legal weddings for MARRIAGE PROJECT, Vo addresses not only the constitutive and heterosexual logic of bourgeois institutions for (artistic) identities but also deals with the growing importance of affects—such as love, friendship, and emotional commitment—

within a network-based economy. OMA TOTEM consists of a number of objects that belonged to Vo's grandmother: a washing machine, a refrigerator, a television set, a crucifix, and a personalized ticket for a casino—a mix of consumer products given by the Immigrant Relief Program in Germany upon her emigration from Vietnam, a devotional object provided by the Catholic Church, and a humorous reference to the kind of leisure pursuit that elderly people indulge in to improve their often meager incomes. Seen in this way, the insignia of Western European affluence—taken to an extreme by the inclusion of the cross and the ticket—read like an almost Dadaist allegory of a life imperiled by war and flight.

The tombstone, on the other hand, is dedicated to Vo's father, who is still alive and a frequent collaborator. Its epitaph—"Here lies one whose name was writ in water"—reflects the history of Vo and his family as Vietnamese boat people, a fate that then, as now, epitomized the image of the migrant, stigmatized and repressed. Vo's memorial is thus both personal and collective, contradicting the canonical distinction between modern sculpture and "commemorative representation."<sup>3)</sup> Rather than projecting an idea onto an objectified and exoticized "other," the artist—much like González-Torres, Green, or Burr—interlaces (auto)biographical data with art-historical and political narratives, undermining the rules that divide object forms from life forms. Significantly, this includes Vo's condition that the buyer of the work—it is currently in the collection of the Walker Art Center, Minneapolis—must return it to the family upon the death of his father.

Against this backdrop, it might seem ironic that a Google search for "Vo gravestone" leads to the pages of a glossy fashion magazine, where it is reported that Vo has been awarded the Hugo Boss Prize 2012, "in recognition of the vivid and influential impact he has made on the currents of contemporary art making."<sup>4)</sup> Curiously, this item is categorized as "Lifestyle News" and illustrated with an image of the tombstone. At the same time, it provides insight into the role that the "human" aspect plays in the production of symbolic and economic surplus value at the increasingly important points of convergence between art, media, and lifestyle.



DANH VO, *FABULOUS MUSCLES*, 2013, gold, ink, cardboard, writing by Phung Vo, in progress, Porto Culturgest, Portugal / *FABELHAFTE MUSKELN*, Gold, Tinte, Karton, Schrift von Phung Vo, in Arbeit. (PHOTO: DANH VO)

Evidently no one knows this better than the artist himself, who finds his materials in everyday life, in archives, and on the Internet. In a conversation with Vo, Dominic Eichler noted the artist's treatment of "online auction houses such as eBay as a kind of twenty-first-century museum of unwanted, notionally valuable things."<sup>5)</sup> Unlike those studio artists whose reputation has recently been rehabilitated due to their perceived assimilation of networks, making manifest the contemporary links between new media, exhibitions, and collections,<sup>6)</sup> Vo's installations reflect on the interconnecting spheres of circulation and value within those worlds.

By applying the somewhat unusual model—for the art world, that is—of combining a "family business" with shared work, time, and space management that permeates all levels of institutional, artistic and mass media, and mercantile rules, Vo addresses the relationship between the production of art and the production of value. For example, handwritten copies of a nineteenth-century letter from missionary Jean-Théophile Vénard to his father are transcribed by Vo's own father, in an edition whose size will be determined by Phung Vo's life span. Here the historical lineage of the "biographical object" (including On Kawara's series *I GOT UP* [1968–79], *I AM STILL ALIVE* [1970–79], and *TODAY* [1966– ]; and González-Torres's "dateline" pieces, begun in 1987) is underpinned by a colonial narrative, bringing into focus the epoch during which biopower emerged.



DANH VO, *FABULOUS MUSCLES TAKE MY BREATH AWAY*, 2013, gold, cardboard, ink, writing by Phung Vo, in progress, Marian Goodman Gallery, New York / *FABELHAFTE MUSKELN RAUBEN MIR DEN ATEM*, Gold, Karton, Tinte, Schrift von Phung Vo, in Arbeit. (PHOTO: DANH VO)

Vo's numerous art-historical references—his 2012 exhibition at Kunsthau Bregenz, "Vo Danh," made allusion to González-Torres's participatory candy sculptures, Jasper Johns's flags, Rauschenberg's cardboards, and appropriation works by artists such as David Hammons and Sherrie Levine—can at times appear as presumptuous displays of an ever-remodulated "history painting." Documents of European missionaries in nineteenth-century Vietnam are placed near Coca-Cola and Johnny Walker logos applied in gold leaf on cardboard, pointing to the intersections of Christianity, colonialism, and corporate culture. Elsewhere, Vo has presented a full-scale reproduction of pieces of the copper skin of New York's Statue of Liberty. *WE THE PEOPLE* (2010–13) has traveled to various museums in varying forms, suggesting the very deconstruction of historical time into fragmented, discontinuous tableaux; the work aligns with contemporary projects in the field of post-colonialism, which aim to denaturalize Western-centric modernism.

In Vo's installations, the process of series and life span, accumulation and montage, site-specificity and context-specificity undergoes a continual process of de-location and relocation, of navigation and compilation, distribution and condensation. Rarely have exhibition spaces been so charged with aesthetic tension and intensity while at the same time bearing witness to the very dystopia that is inscribed into the anti-aesthetic legacies of the '60s and '70s avant-gardes.



Insofar as Vo's practice is geared more toward the aesthetic and political breaks in object lineages than toward art-historical coherence, the relationship between history and life does not appear as a natural fact but as an effect. On the one hand, this allows a programmatic abandonment of the abbreviated iconographies of identity politics and performative reenactments of historical works that fuel a consumer-friendly promotion of (art) history. On the other hand, an exhibition such as "Mother Tongue" (2013, at Marian Goodman Gallery, New York) creates an awareness of the corruption of those object forms (readymade, found and specific object, document, and so on) that are constantly reproduced in ever-new sequences. Here again we observe a display of networks that underpin contemporary art, the auction house-gallery relationship, and the media.

Taken as a whole, "Mother Tongue" conveyed the (self-)representation of an era in which political power once again meant dominion over life and death. Via an archive of items, acquired at auction, that had been used by, collected by, or gifted to



DANH VO, 16:32, 26.05, 2009, late 19th century chandelier from the Hotel Majestic ballroom, Paris / Kronleuchter, spätes 19. Jahrhundert, aus dem Ballsaal des Hotel Majestic.

DANH VO, OMA TOTEM, 2009.



DANH VO, OMA TOTEM, 2009, installation views, "Les fleurs d'intérieur," Kadist Art Foundation, Paris, 2009 / Installationsansichten. (PHOTOS: A. MOLE)



transforms them into paraphernalia imbued with an artistic aura. Even the opening combination of Phung Vo's framed calligraphic text (which actually reads MOTHER TONGUE [sic]) and a sculpture titled *Victura*—a gift from Edward M. Kennedy and his then wife, Joan, which forms the work LOT 65. (KENNEDY, JOHN F., THIRTY-FIFTH PRESIDENT) (2013)—revealed that the works have "neither the same pace, nor the same speeds, neither the same territories, nor the same *detritorializations*."<sup>7</sup>

But what are we to make of the historical sequence of a work dated 2013—LOT 12. A VIETNAMESE CARVED IVORY TUSK, allegedly a gift from Vietnamese Vice Air Marshall Nguyen-Cao-Ky—from the collection of a man who died in 2009? Perhaps we should regard it as part of a "living archive" that seeks to recapitulate the checkered relationship between object form and life form in order to change, here and now, the rules by which their history will be written in the future.

(Translation: Ishbel Flett)

Robert S. McNamara during his time as US Secretary of Defense in the 1960s, Vo showcased a crucial period in American avant-garde art through an alternate lens. One of the foremost architects of the Vietnam War, McNamara represents a historical epoch when artists questioned the relationship between object form and life form in new and radical ways. Indeed, LOT 20. TWO KENNEDY ADMINISTRATION CABINET ROOM CHAIRS (2013) strongly recalls Robert Morris's 1967 felt pieces, whose antiform can be read as an attempt to counter the hierarchical orders of modernism and to negotiate the industrial look of Minimalism, both associated with claims for the supremacy of American economics and ideology.

However, Vo avoids the danger of reducing objects to unbroken carriers of historical meaning. The chair fragments and wall vitrines holding pens allegedly used to sign political documents, an autographed letter from Jacqueline Onassis, and a White House menu—to name just a few of the many objects that were exhibited—are subjected to an ethnographic and consumerist aesthetic gaze that instantly

1) Thomas Crow, "Unwritten Histories of Conceptual Art: Against Visual Culture," in Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture* (New Haven, CT: Yale University Press, 1998), pp. 212–42, this quote p. 212.

2) Astrid Deuber-Mankowsky, "Nothing Is Political, Everything Can Be Politicized: On the Concept of the Political in Michel Foucault and Carl Schmitt," translated from the German by Jennifer Bierich and David Pan, *Telos* 142 (Spring 2008), pp. 135–61, this quote p. 137.

3) Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field" (1978), reprinted in Jon Wood, David Hulks, and Alex Potts, *Modern Sculpture Reader* (Leeds, England: Henry Moore Foundation, 2007), pp. 333–42, this quote p. 335.

4) See <http://www.elle.de/lifestyle-lifestyle-news-hugo-boss-preis-2012-112141.html>.

5) "Danh Vo in Conversation with Dominic Eichler," in Yilmaz Dziewior, ed., *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart* (Cologne: Walther König, 2009), pp. 244–67, this quote p. 247.

6) See, for example, Michael Sanchez, "Contemporary Art, Daily," in Isabelle Graw, Daniel Birnbaum, and Nikolaus Hirsch, eds., *Art and Subjecthood* (Berlin: Sternberg Press, 2011), pp. 53–61; and Sanchez, "2011: Art and Transmission," *Artforum*, Summer 2013, pp. 294–301.

7) See Gilles Deleuze, "Two Regimes of Madness," in Deleuze, *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975–1995*, ed. by David Lapoujade, transl. by Ames Hodges and Mike Taormina (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), pp. 11–16, this quote p. 13.