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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2013)

Heft: 93: Valetin Carbon, Frances Stark, Adrián Villar Rojas, Danh Vo

Artikel: Danh Vo : scale is everything = der Massstab ist alles

Autor: Taussig, Michael / Rehkopf, Kurt

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680668

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MICHAEL TAUSSIG

Scale Is Everything

"What a strange collection," I say to myself, as I scroll, charmed and excited, through a PDF of the thirty-two items in Danh Vo's recent show in Paris.[1] For the objects seem to point in two directions: toward the intensely personal as much as toward a vast canvas of history, slices of time vibrating in each other's aura.

I find it hard to "read" them in their numbered order but scan them in my ever-changing order, starting with a photograph by a person I greatly admire, the late David Wojnarowicz—hustler and electrifying writer of New York's Hell's Kitchen—and then some pieces from WE THE PEOPLE (2010–13), beaten copper-plate fragments that replicate the copper skin of the Statue of Liberty at the same size as the original.

The irony is formidable; Wojnarowicz's image of that great American icon, the buffalo, here plunging head first over a cliff, and the Statue of Liberty in breath-catchingly beautiful shards. Why are they so stunning? Why do they pull at me?

Lost in this forest of body parts, in the immensity of a big toe, a finger, twisted fragments spiraling like caramel ice cream, I feel lifted into the sublime, like a pygmy Gulliver in the novel by Jonathan Swift, the great Irish satirist. So here on top of the first order I am making out of the artist's order, I accidentally bump into another level of interpretation—the level of satire, that barbed humor of contradiction and absurdity based on imitation, in which scale is everything. Enlarging reality, as with the female body of the Statue of Liberty, passes unnoticed as a property of the might of the state and the statuesque, until it lies in pieces on the

---

MICHAEL TAUSSIG is professor of anthropology at Columbia University, New York, and author of several books, including *Beauty and the Beast* (2012), *My Cocaine Museum* (2004), *Defacement* (1999), *Mimesis and Alterity* (1993), and *The Nervous System* (1992).

museum or gallery floor, which is when other powers are released that challenge the reality we had, until then, blithely assumed. As Robert Musil said about public statues, they remain invisible and should really try harder.[2)]

The critical strategy I find congenial in viewing such a heterogenous collection as Vo presents here is to arrange and rearrange his ordering, at least in my mind, following what at first must be intuitive and emotional associations, which in turn lead to other arrangements. In this sense, the spectator is not only critic but artist as well, albeit on a reduced scale, cooking up strange dishes and even whole menus on the side.

I am struck—for instance—by Jackie's poignant letter to Bob (Robert McNamara), US Secretary of Defense, an office in earlier times less coyly called Secretary of War. I experience the thrill of the voyeur peering through the keyhole of history into the private lives of Powerful People who have become legends—a salacious activity, quite sick in its way, but also searingly sad and decentering when I think of the coexistence of the grace in this letter with the ugliness of the war to which it implicitly refers. What a lesson in statecraft and the churning wheels of history! And what a lesson in the commodification of history, draining history of its personal and ethical resonance when such a letter becomes an item to be auctioned by Sotheby's! It is surely a sacrilege, all the more so for not being recognized as such. The gut-wrenching irony to be found in Vo's objects channels this sacrilege, resurrecting the life otherwise moribund. And by irony, I refer to the stark coexistence of sweet sentiment, chairs, gifts, mementos, and all, with the bloodshed dished out according to decisions made by the Secretary of Defense.

Dear Bob,

I wanted so much to give you something special of Jack's—
that would mean something to you and that he would have wanted
you to have.

But I have been going through his things—they are all such
little personal things—so few at any value and I don't think anyone
but me could possibly decipher what they were—

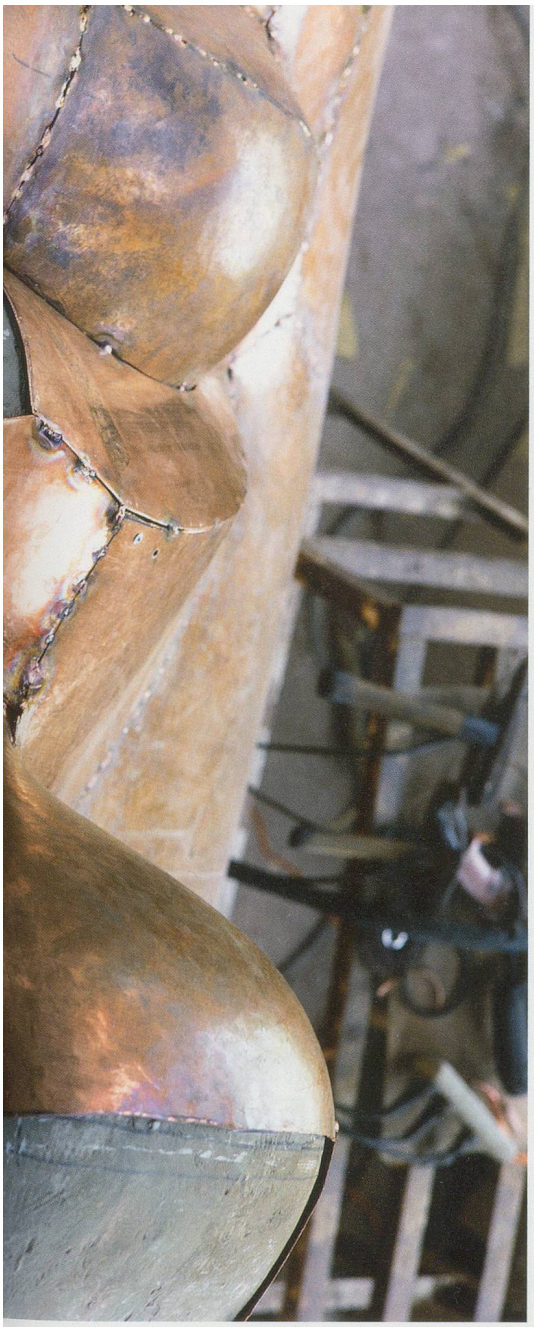
So I decided that this chair was what he would want you to have.
You are the only member of this Cabinet who will have the
chair he sat in during Jack's administration.

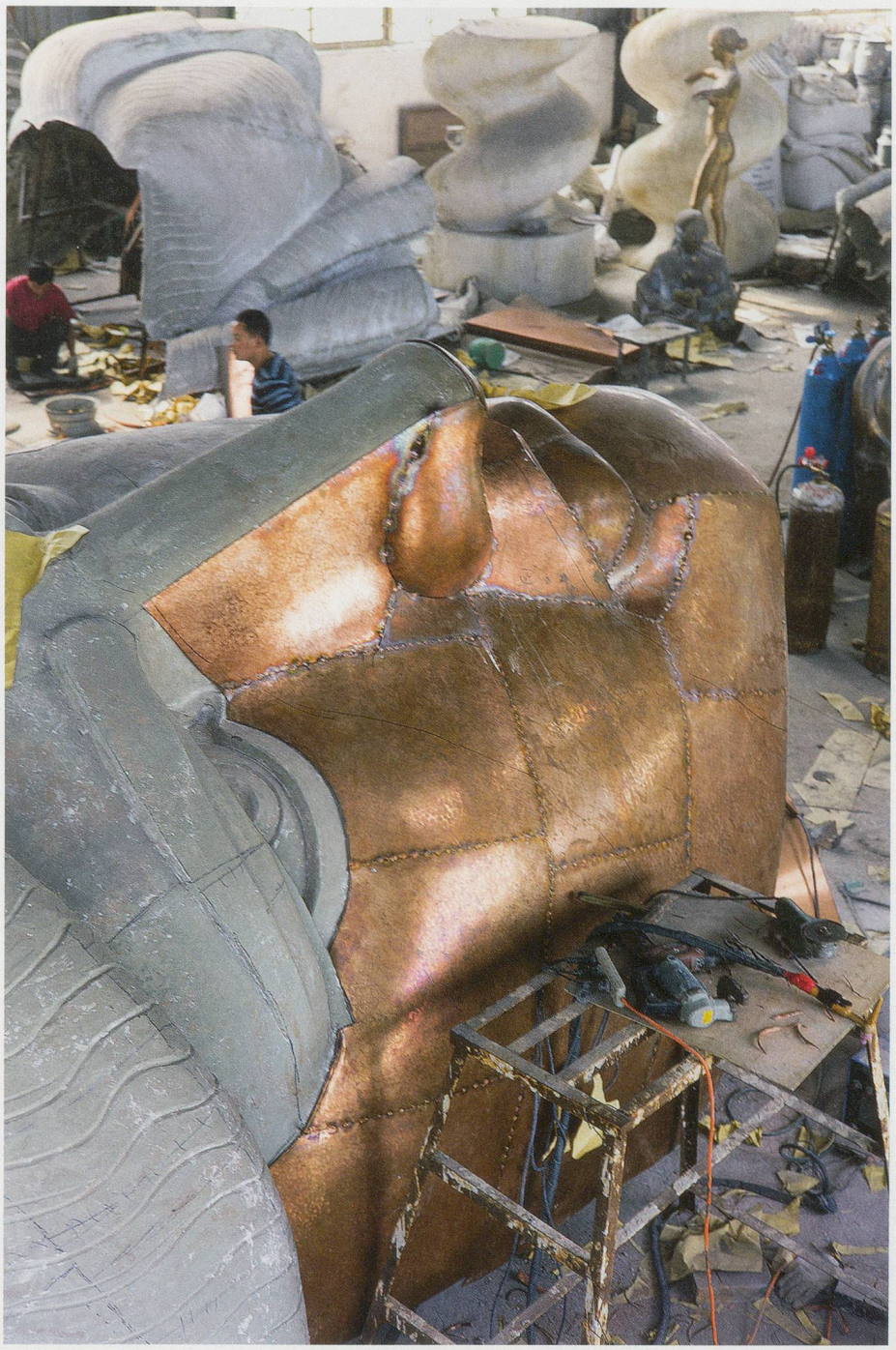
When you go to the White House Monday morning—you will have a new chair.

With all my deepest love and the deepest thanks in my heart
for all you did to help Jack's name shine so brightly.

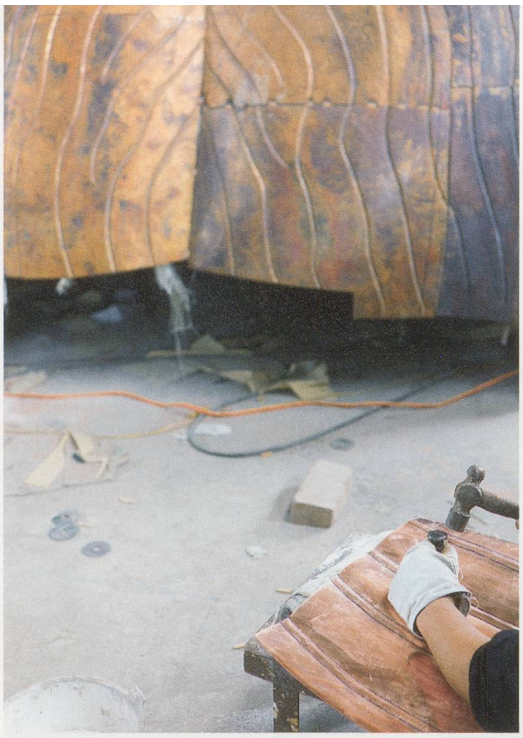
Jackie

The idea of a relic forcibly comes to mind here, as with the hair or fingernail of a Catholic saint—or the letter and photograph of the Catholic priests executed in Tonkin, Vietnam, which Vo places as the last items in his Paris show.





DANH VO, WE THE PEOPLE, 2011–13, factory view / WIR DAS VOLK, Fabrikansicht. (PHOTOS: DANH VO)



DANH VO, WE THE PEOPLE, 2011–13, factory view / WIR DAS VOLK, Fabrikansicht. (PHOTO: DANH VO)

A relic emits sanctity because it is saturated, or should we say "overburdened," with history condensed and concentrated. An everyday object such as a chair here conserves the promise of redemption, which, in Vo's work, is laced with irony because it would seem absurd if not impossible for anything remotely approaching redemption to be achieved. The "relic" thus falls flat on its face, not unlike the curious bits and pieces of the Statue of Liberty scattered on the floor.

The gift, as Marcel Mauss instructs in his famous text, embodies social and historical relationships erected upon recycling earlier exchanges, such that the object, in its apparent simplicity—as with McNamara's chair—"speaks" multitudes.[3] In fact, the object is likely to most powerfully impact feeling when it is simple and banal—as with Proust's *petite madeleine*—such that memory unfolds with renewed emotional intensity, recovering what Proust himself suggested were the otherwise mute souls of the dead, locked and asleep in objects.

There is another gift to McNamara in Vo's collection, and that is a gift of archaeological relics from Moshe Dayan, Israel's minister of defense, who became a military hero after the Six-Day War in 1967 extended the nation's borders to what is known as the "green line." McNamara consulted Dayan early in 1968 with regard to the escalation of the war in Vietnam, and the gift carries a brass plaque that reads: "To Robert S. MacNamara [sic] / with admiration / Moshe Dayan / February 1968." Archaeology, often spurious, is a key player in Israel's claim to moral ascendancy and hence Palestinian land, and it is little short of terrifying to find it in the form of a gift between these two architects of colonial warfare.[4]

These gifts resonate with George Bataille's notion that the gift of sacrifice destroys that which it consecrates, it being Bataille's idea that the sacred most commonly originates from ritualized destruction.[5] It is this, surely, that provides the basis for the emotional intensity in Vo's artwork. This is especially obvious in WE THE PEOPLE, laid out as if randomly on the floor so that the spectator can walk around each piece—a fantastic idea. We can interpret this in two, symmetrically opposed ways. One way is to see these as pieces waiting to be joined and made whole, as pieces readied for the production of the complete statue. The other way is to understand the pieces as resulting from the shattering or defacement of the statue. In either case, the pieces are charged with a peculiar energy: of the about to be made whole, on the one hand, or the negative sacred powers that issue from defacement, on the other. In either case, the spectator is forced to contemplate radical incompleteness and, along with that, wonder how that came to be and ask what the future holds.

One of the most risky political acts in art, I believe, is to take on Great Icons and national myths. For not only do icons and myths have an impressive capacity to absorb their being

taken apart, but they are likely to be recharged by such because the very act of dismantling, destruction, or transgression, generates sacred power.[6] The difficult task for the artist, therefore, is to find ways by which transgression can be performed without blunting or reversing its critical intention because, as Mauss says, transgression does not deny the taboo but transcends it and completes it. WE THE PEOPLE accomplishes this difficult task, I believe, in the quiet grace and stillness the scattered body parts generate. Alan Klima writes of Buddhist nuns in Thailand leaving their bodies to tantric Buddhist temples, where they are left to rot so people can meditate upon them in that state and achieve enlightenment.[7] In its way, WE THE PEOPLE performs something similar.

The rich, creamy, toffee color of the copper body parts is comforting and innocent, even if the forms and fractures are otherwise. The shapes themselves are beguiling brainteasers that make you reach for guidance through the chill of the unknown. And then there is the paradox of scale, because what could easily come across as vulgar and spectacular—as with monuments meant to impress the public with their sheer size (and cost)—is instead disconcerting because what we are confronted with are assaults on the human form that render enlargement mysterious and even grotesque. I recall a 1964 story by J. G. Ballard, "The Drowned Giant," in which a humanoid monster is washed ashore, attracting curious visitors who initially stand in awe and then, gathering courage, poke and prod this dead giant until it putrifies. Could this be the current state not just of our Statue of Liberty but of Liberty itself? I cannot but ask myself.

If we think of the scattered fragments as the result of deliberate desecration, we must then also consider that far from eliminating the majesty of the monument, what defacement here achieves is its monstrous revitalization. It is this mix of destruction and a renewed, other life, emitting the sacred force of sacrifice, that I find disturbingly powerful in Vo's project.

On the other hand, if we see the pieces of the body as awaiting assemblage so as to create the monument anew (which their being scattered on the floor might deny), are we not similarly held in a cruel state of suspense despite the curious beauty of the body parts? When, oh when, we might ask, are these parts going to come together? Like Walter Benjamin's famous Angel of History striving to fly back to paradise, we are held still, our wings unable to move, because of the fierce winds blowing from there. Those winds are called Progress, and what we face is History, represented as a gigantic and growing pile of destruction, most recently and spectacularly made visible by Snowden's revelations of unimaginably extensive domestic spying by the US government—all of which makes Vo's WE THE PEOPLE painfully pertinent at this point in time.

The magic of the state and its monuments will never be quite the same.

1) "Go Mo Ni Ma Da," Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, May 24–August 18, 2013.
2) Robert Musil, "Monuments" in *Posthumous Papers of a Living Artist* (Hygiene, Colorado: Eridanos, 1987), pp. 61–64.
3) Marcel Mauss, *Essai sur le don* (translated into English as *The Gift*), first published in 1925.
4) See Nadia Abu El Haj, *Facts on the Ground: Archaeological Practice and Territorial Self-Fashioning in Israeli Society* (Durham, North Carolina: Duke University Press), 2001.
5) See Georges Bataille, *La Part maudite* (translated into English as *The Accursed Share*), first published in 1946.
6) See my book *Defacement* (Stanford, California: Stanford University Press, 1999).
7) Alan Klima, *The Funeral Casino: Mediation, Massacre, and Exchange with the Dead in Thailand* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002).

DANH VO, WE THE PEOPLE (DETAIL), 2011–13, copper, dimensions variable / WIR DAS VOLK (DETAIL), Kupfer, Masse variabel. (PHOTO: DANH VO)

Der Massstab ist alles

MICHAEL TAUSSIG

«Was für eine seltsame Sammlung», geht mir durch den Kopf, während ich, fasziniert und erregt, durch ein PDF der 32 Exponate von Danh Vos jüngster Ausstellung in Paris blättere[1]. Denn die Objekte scheinen in zwei Richtungen zu weisen: auf das zutiefst Persönliche ebenso sehr wie auf ein gewaltiges Geschichtspanorama, wie Zeitausschnitte, die in der Aura des jeweils anderen pulsieren.

Mir fällt es schwer, sie in der vorgegebenen Reihenfolge zu «lesen», darum betrachte ich sie in meiner Reihenfolge, die sich laufend ändert, und beginne mit einer Photographie von David Wojnarowicz – Stricher, elektrisierender Autor aus *Hell's Kitchen* in New York und ein Mensch, den ich sehr bewundere. Danach studiere ich einige Teile von WE THE PEOPLE (Wir, das Volk, 2010–2013), Fragmente aus gehämmertem Kupfer, die die Aussenhaut der Freiheitsstatue in Originalgrösse nachbilden.

Die Ironie ist beeindruckend: erst Wojnarowicz' Bild des Bisons, dieses wichtigen amerikanischen Symbols, der hier in mehreren Exemplaren kopfüber eine Felswand hinunterstürzt, und dann die Freiheitsstatue in atemberaubend schönen Scherben. Warum sind sie so überwältigend? Warum zerren sie an mir?

Verloren in diesem Wald von Körperteilen, in der Riesenhaftigkeit eines grossen Zehs, eines Fingers, verschlungener Bruchstücke, die sich wie Karamelleis in die Höhe schrauben, fühle ich mich ins Erhabene versetzt, wie ein zwergenhafter Gulliver im Roman des grossen irischen Satirikers Jonathan Swift – und stosse so gleich zu Beginn meiner ersten Neuordnung der vom Künstler geplanten Reihenfolge zufällig auf eine weitere Deutungsebene: die Ebene der Satire, des auf Imitation beruhenden, bissigen Humors der Widersprüche und Absurditäten, bei dem der Massstab alles ist. Die vergrösserte Realität, wie hier der weibliche Körper der Freiheitsstatue, bleibt als Attribut der Macht des Staates und des Statuesken so lange unbemerkt, bis es in Stücken auf dem Museums- oder Galeriefussboden liegt. In diesem Augenblick werden andere Kräfte frei und stellen die Realität infrage, die wir bis dahin

---

MICHAEL TAUSSIG ist Professor für Anthropologie an der Columbia University in New York und Verfasser mehrerer Bücher, darunter *Beauty and the Beast* (2012), *My Cocaine Museum* (2004), *Defacement* (1999), *Mimesis and Alterity* (1993) und *The Nervous System* (1992).

unbekümmert unterstellt haben. Wie schon Robert Musil über öffentliche Denkmäler bemerkte, sind diese unsichtbar und sollten sich wirklich etwas mehr anstrengen[2)].

Die angemessene kritische Strategie beim Betrachten einer so heterogenen Zusammenstellung, wie Vo sie hier präsentiert, besteht in meinen Augen darin, seine Anordnung immer wieder zu verwerfen und neu zu ordnen, zumindest im Geiste, und dabei zuerst den intuitiven und emotionalen Assoziationen zu folgen, die dann ihrerseits zu neuen Arrangements führen. In diesem Sinne ist der Betrachter nicht nur Kritiker, sondern, wenngleich in reduziertem Umfang, auch Künstler: Er köchelt nebenbei seltsame Gerichte und sogar ganze Menüs zusammen.

Ich bin – zum Beispiel – beeindruckt von Jackie Kennedys ergreifendem Brief an Robert McNamara, dessen Amt als US-Verteidigungsminister man in früheren Zeiten weniger schüchtern mit dem Begriff Kriegsminister belegte. Ich spüre die Erregung des Voyeurs, der durch das Schlüsselloch der Geschichte in das Privatleben von Mächtigen blickt, die zu Legenden geworden sind – eine obszöne Beschäftigung, ziemlich krank auf ihre Art, aber auch unendlich traurig und verstörend, wenn ich an die Koexistenz der Anmut in diesem Brief und der Hässlichkeit des Krieges denke, auf den er indirekt Bezug nimmt. Was für eine Lehrstunde in Sachen Staatskunst und Mühlen der Geschichte! Und was für ein Lehrstück im Kommerzialisieren von Geschichte, wenn ihr jeder persönliche und ethische Widerhall genommen wird und ein Brief wie dieser bei Sotheby's unter den Hammer kommt! Das nennt man wohl ein Sakrileg, erst recht, weil es nicht als solches erkannt wird. Die quälende Ironie in Vos Objekten kanalisiert diesen Frevel und lässt das andernfalls dem Untergang geweihte Leben wieder auferstehen. Und mit Ironie meine ich das krasse Nebeneinander von lieblichen Gefühlen, Stühlen, Geschenken, Andenken und dergleichen und dem Blutvergiessen, das aufgrund von Entscheidungen des Verteidigungsministers verbreitet wird.

Lieber Bob,

ich wollte Dir so gerne etwas Besonderes von Jack schenken –
etwas, das Dir etwas bedeutet und von dem er gewollt hätte, dass
Du es bekommst.

Aber ich bin seine Sachen durchgegangen – es sind alles so
kleine persönliche Dinge – so wenige von irgendeinem Wert, und ich glaube,
ausser mir könnte wohl niemand ihre Bedeutung entschlüsseln –

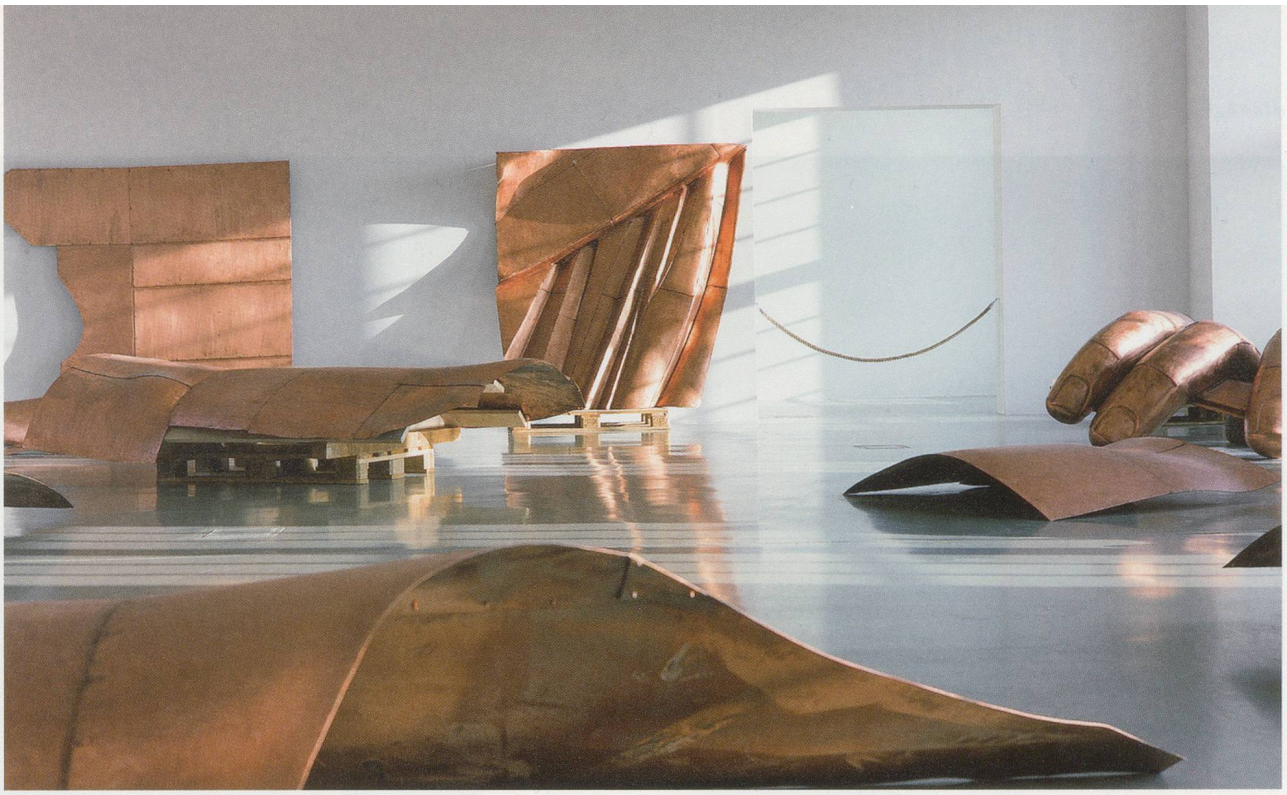
Darum habe ich entschieden, dass es dieser Stuhl ist, den Du nach seinem Willen bekommen sollst.

Du bist das einzige Mitglied dieses Kabinetts, das den Stuhl besitzen wird,
auf dem er während Jacks Amtszeit gesessen hat.

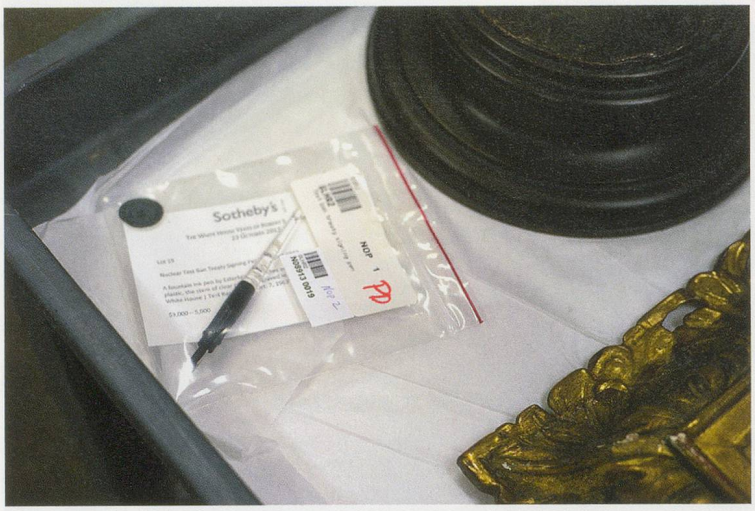
Wenn Du am Montagmorgen ins Weisse Haus kommst – wirst Du einen neuen Stuhl haben.

Aus tiefstem Herzen und mit zutiefst empfundener Dankbarkeit
für alles, was Du dazu beigetragen hast, dass Jacks Name so hell strahlt.

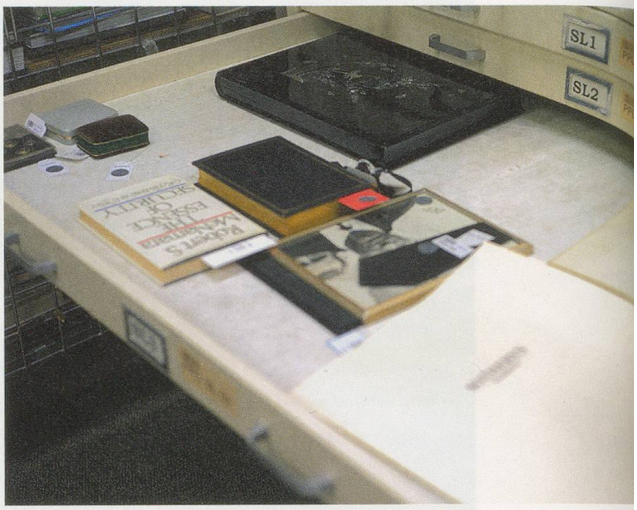
Jackie



DANH VO, WE THE PEOPLE (DETAIL), 2011–13, copper, dimensions variable, installation view, "JULY IV MDCCLXXVI," Kunsthalle Fridericianum, Kassel 2011 / WIR DAS VOLK (DETAIL), Kupfer, Masse variabel, Installationsansicht.
(PHOTO: DANH VO)



Lot 40. Gulf of Tonkin Memorandum and Signing Pen, The White House Years of Robert S. McNamara, Sotheby's New York, 2012 /
Lot 40. Vertrag von Tonkin und Signierstift.

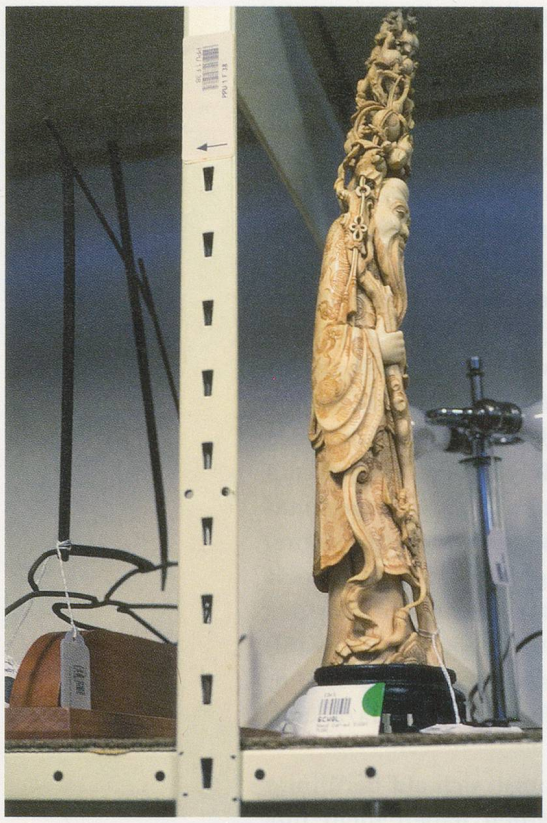


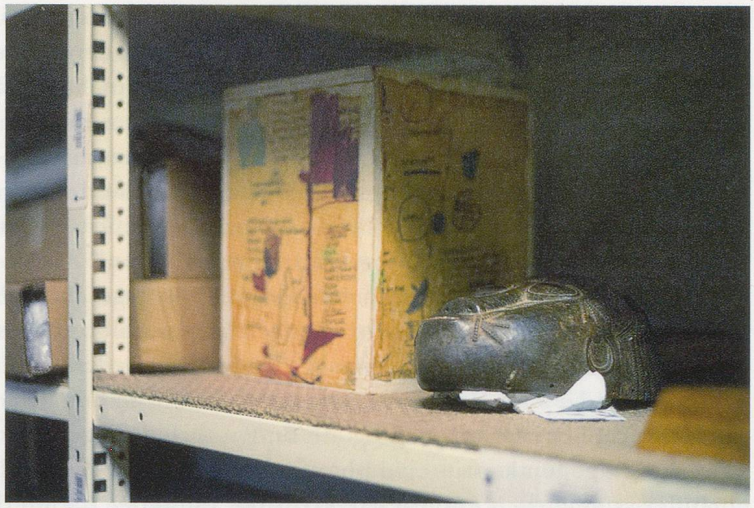
Lot 11. Vietnam Photo Album, 1962, The White House Years of Robert S. McNamara, Sotheby's New York, 2012 /
Lot 11. Vietnam-Photoalbum.

Lot 34. Replogle Thirty-two-inch Library Globe, The White House Years of Robert S. McNamara, Sotheby's New York, 2012 /
Lot 34. Replogle zweiunddreissig Inch Bibliotheksglobus.

Lot 20. 2 Kennedy Administration Cabinet Room Chairs w / pres. ALS by Mrs. Kennedy, The White House Years of Robert S. McNamara, Sotheby's New York, 2012 /
Lot 20. 2 Stühle aus dem Konferenzraum von Kennedys Kabinett.

(PHOTOS: DANH VO)





Left / links: Lot 12. Hand-carved ivory tusk presented to Robert S. McNamara by Vice Air Marshall Nguyen-Cao-Ky of Vietnam, The White House Years of Robert S. McNamara, Sotheby's New York / Lot 12, handgeschnitzter Elfenbein-Stosszahn, Geschenk von Robert S. McNamara an den vietnamesischen Luftwaffenkommandant Nguyen-Cao-Ky.

Lot 97. Baule mask, Ivory Coast, The White House Years of Robert S. McNamara, Sotheby's New York, 2012 / Lot 97, Baulemaske, Elfenbeinküste.

Mit Macht drängt sich die Vorstellung einer Reliquie auf, wie ein Haar oder Fingernagel eines katholischen Heiligen – oder der Brief und die Photographie der in Tonkin, Vietnam, hingerichteten katholischen Priester, zwei Stücke, mit denen Vo seine Pariser Ausstellung beschliesst.

Eine Reliquie strahlt Heiligkeit aus, weil sie mit geballter und verdichteter Geschichte gesättigt oder, vielleicht besser, «überfrachtet» ist. In diesem Fall hält ein Gebrauchsgegenstand wie ein Stuhl das Erlösungsversprechen aufrecht, das, in Vos Werk, mit Ironie gewürzt wird, weil es absurd, wenn nicht gar unmöglich erscheint, auch nur annähernd so etwas wie Erlösung zu erreichen. Die «Reliquie» erleidet folglich eine Bruchlandung, den merkwürdigen, auf dem Fussboden verstreuten Einzelteilen der Freiheitsstatue nicht unähnlich.

Die Gabe, lehrt uns Marcel Mauss in seiner berühmten Abhandlung, bringt soziale und historische, auf der Wiederverwertung früherer Tauschhandlungen errichtete Beziehungen dergestalt zum Ausdruck, dass der Gegenstand in seiner offensichtlichen Einfachheit – wie McNamaras Stuhl – Bände «spricht»[3]. Wahrscheinlich wirkt er sogar umso stärker auf das Empfinden ein, je einfacher und trivialer er ist – wie etwa Marcel Prousts *Petite Madeleine* –, sodass sich die Erinnerung mit neuer Gefühlsintensität entfaltet und dabei wiederentdeckt, was Proust selbst als die sonst stummen Seelen der Toten betrachtete, eingesperrt und in den Gegenständen ruhend.

Vos Ausstellungsstücke enthalten noch eine weitere Gabe an McNamara, ein aus archäologischen Funden bestehendes Geschenk von Mosche Dajan. Israels Verteidigungsminister war

zum Helden des Militärs geworden, nachdem der Sechstagekrieg die Grenzen des Landes 1967 bis zur «Grünen Linie» ausgedehnt hatte. Wegen der Eskalation des Krieges in Vietnam suchte McNamara Anfang 1968 Dajans Rat, und das Geschenk trägt eine Messingplakette mit der Inschrift: «Für Robert S. MacNamara [sic] / mit Bewunderung / Mosche Dajan / Februar 1968». Die Archäologie spielt – oft mit gefälschten Zeugnissen – eine Schlüsselrolle für den israelischen Anspruch auf moralische Vorherrschaft und damit auf palästinensisches Land. Es ist fast schon erschreckend, sie im Gewand eines Gabentauschs zwischen diesen beiden Architekten der kolonialen Kriegsführung vorzufinden[4].

Gaben wie diese finden sich in dem Denkbild Georges Batailles wieder, wonach die Opfergabe das von ihr Geweihte zerstört, denn Bataille war der Auffassung, das Heilige entstamme zumeist der ritualisierten Zerstörung[5]. Und dieser Gedanke bildet wohl die Grundlage der emotionalen Tiefe in Vos Kunst, was insbesondere in der Arbeit WE THE PEOPLE deutlich wird, deren Elemente wie zufällig am Boden verteilt liegen, damit der Betrachter um jedes Stück herumgehen kann – eine phantastische Idee. Sie lässt sich auf zwei Arten deuten, die einander symmetrisch entgegengesetzt sind: Entweder warten diese Teile darauf, zu einem Ganzen zusammengefügt zu werden, wie fertige Bauteile für die Montage der Gesamtstatue. Oder die Teile resultieren aus einer Zerschlagung oder Entstellung der Statue. In beiden Fällen sind sie mit einer besonderen Energie aufgeladen: mit der Energie des kurz vor der Ganzwerdung Befindlichen einerseits – oder andererseits mit den negativen sakralen Kräften, die aus der Entstellung entspringen. Und in beiden Fällen ist der Betrachter gezwungen, über radikale Unvollständigkeit nachzudenken, sich gleichzeitig zu fragen, wie es dazu kam, und auch die Frage zu stellen, was die Zukunft bringt.

Ich glaube, es ist einer der riskantesten politischen Akte in der Kunst, sich auf berühmte Ikonen und nationale Mythen einzulassen. Denn Ikonen und Mythen haben nicht nur eine beeindruckende Fähigkeit, ihre eigene Zerlegung zu verkraften, sondern tanken dadurch wahrscheinlich noch neue Energie, weil ausgerechnet der Akt der Demontage, der Zerstörung oder der Überschreitung heilige Kraft generiert[6]. Dem Künstler fällt daher die schwierige Aufgabe zu, Wege zu finden, wie Überschreitung möglich ist, ohne deren kritische Zielsetzung umzukehren oder ihr die Spitze zu nehmen, denn wie Mauss sagt, verneint die Überschreitung das Tabu nicht, sondern übersteigt und vollendet es. WE THE PEOPLE erfüllt diese Aufgabe, wie ich finde, in der ruhigen Anmut und Stille, die die verstreuten Körperteile erzeugen. Alan Klima berichtet von buddhistischen Nonnen in Thailand, die ihre Körper an Vajrayana-Tempel vererben, wo man die Leichname verwesen lässt, damit die Gläubigen in diesem Zustand darüber meditieren und Erleuchtung erlangen können[7]. WE THE PEOPLE vollbringt auf seine Weise Ähnliches.

Die satte, cremige Toffeefarbe der kupfernen Körperteile wirkt beruhigend und unschuldig, selbst wenn die Formen und Brüche es nicht sind. Die Gebilde selbst sind verführerische Rätsel, die durch den Schauer des Unbekannten den Wunsch nach Orientierung wecken. Hinzu kommt die Paradoxie des Massstabs: Was leicht als vulgär und imposant verstanden werden könnte – wie Denkmäler, die das Volk durch ihre schiere Grösse (und ihren Preis) beeindrucken sollen –, ist stattdessen verwirrend, denn womit wir uns konfrontiert sehen, sind Anschläge auf die menschliche Gestalt, die die Vergrösserung geheimnisvoll und sogar grotesk werden lassen. Ich erinnere mich an eine Kurzgeschichte von J. G. Ballard, «Der ertrunkene Riese» von 1964, in der ein menschenähnliches Ungetüm an den Strand gespült wird und neugierige Besucher anzieht, die sich zuerst fürchten, dann aber all ihren Mut zusammennehmen und den gigantischen Kadaver so lange malträtieren, bis er verwest ist.

Zwangsläufig frage ich mich: Könnte dies den aktuellen Zustand nicht nur unserer Freiheitsstatue, sondern auch der Freiheit selbst beschreiben?

Wenn wir die verstreuten Fragmente als das Ergebnis einer absichtlichen Entweihung auffassen, dann müssen wir auch bedenken, dass die Entstellung hier nicht etwa die Erhabenheit des Denkmals auslöscht, sondern seine monströse Wiederbelebung bewirkt. Dieser Mix aus Zerstörung und einem neuen, anderen Leben verströmt die sakrale Wucht des Opferrituals. Für mich bildet er die beunruhigende Kraft in Vos Projekt.

Sehen wir die Bruchstücke des Körpers hingegen als Bausteine, die darauf warten, zusammengesetzt zu werden, um das Denkmal neu zu erschaffen (wogegen ihre Verstreutheit im Raum sprechen könnte), werden wir dann nicht ebenso grausam im Ungewissen gelassen – trotz der sonderbaren Schönheit der Körperteile? Wann nur, wann, mögen wir fragen, werden diese Teile zueinanderkommen? Ähnlich wie Walter Benjamins berühmter Engel der Geschichte, der danach strebt, ins Paradies zurückzufliegen, werden wir festgehalten, sind wegen des heftigen Sturms, der von dorther weht, unfähig, unsere Flügel zu bewegen. Der Sturm heisst Fortschritt, und was wir sehen, ist die Geschichte, dargestellt als ein riesiger und weiter wachsender Trümmerhaufen, der zuletzt durch Edward Snowdens Enthüllungen über die unvorstellbar umfassenden Überwachungsmethoden der US-Regierung im eigenen Land auf spektakuläre Weise sichtbar gemacht wurde – dies alles verleiht Danh Vos WE THE PEOPLE zum jetzigen Zeitpunkt eine schmerzliche Relevanz.

Die Magie des Staates und seiner Denkmäler wird nie wieder dieselbe sein.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

1) «Go Mo Ni Ma Da», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 24. Mai–18. August 2013.
2) Robert Musil, «Denkmale», in *Nachlass zu Lebzeiten*, Humanitas-Verlag, Zürich 1936, S. 87–93.
3) Marcel Mauss, *Essai sur le don* (1925, deutsche Übersetzung unter dem Titel *Die Gabe*).
4) Siehe Nadia Abu El Haj, *Facts on the Ground: Archaeological Practice and Territorial Self-Fashioning in Israeli Society*, Duke University Press, Durham 2001.
5) Siehe Georges Bataille, *La Part maudite* (1946, deutsche Übersetzung unter dem Titel «Der verfemte Teil», in *Die Aufhebung der Ökonomie*).
6) Siehe mein Buch *Defacement*, Stanford University Press, Stanford 1999.
7) Alan Klima, *The Funeral Casino: Mediation, Massacre, and Exchange with the Dead in Thailand*, Princeton University Press, Princeton 2002.

DAVID WOJNAROWICZ, UNTITLED (BUFFALOS), 1988–89, silver gelatin print, 16 x 23" / OHNE TITEL (BISONS), Silbergelatineabzug, 40,6 x 58,4 cm.