

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 : intimate bonds: The art of Danh Vo = verflechtungen: Über Macht und Liebe

Autor: Newman, Michael / Geyer, Bernhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680585>

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: 24.04.2026

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

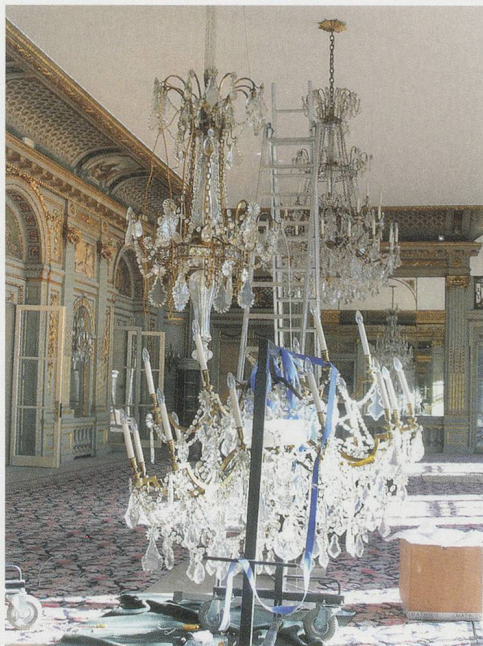
Intimate Bonds: The Art of Danh Vo

MICHAEL NEWMAN

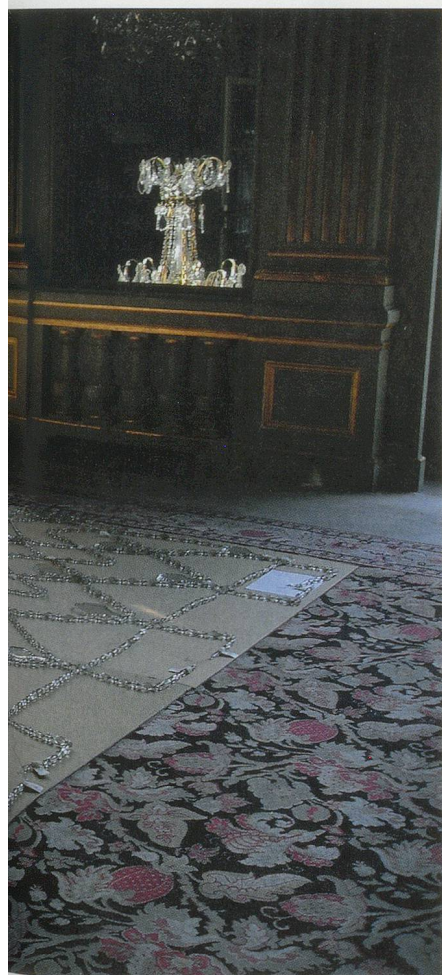
At first glance, two of the most obvious themes through which one could examine Danh Vo's practice are biography and lineage. This is in part a result of the subjects the artist chooses as well as how his family members and their personal story—now recounted in almost every discussion of his work—have become intertwined with objects. Vo left Vietnam with his family when he was four years old, in a boat built by his father. Rescued by a Danish cargo ship, they ended up in Copenhagen, rather than the United States, their intended destination. These days, Vo prefers to live a somewhat nomadic life, reflecting the diaspora that results in what Paul Gilroy has described as "ordinary cosmopolitanism."¹ Yet many of Vo's works focus on his family, often through objects connected with death. One such work is *TOMBSTONE FOR NGUYEN THI TY* (2009), a permanent memorial for Vo's grandmother in marble, granite, bronze, and wood, representing a refrigerator (with a crucifix on its door), a washing machine, and a television set—all objects she was given upon her arrival in Germany by the Immigrant Relief Program. Another is *TOMBSTONE FOR PHUNG VO* (2010), a plaque for Vo's father. Now in the collection of the

MICHAEL NEWMAN is a professor of art writing at Goldsmiths College, University of London.





DANH VO, *16:32*, 26.05, 2009,
08:03, 28.05, 2009, 8:43, 26.05,
 2009, late 19th century chan-
 delier, dimensions variable, in
 progress, Hotel Majestic Ballroom,
 Paris, 2009 / Kronleuchter,
 spätes 19. Jahrhundert, in Arbeit.
 (PHOTOS: SANDRA TERDJMAN)



Walker Art Center, Minneapolis, it will be exchanged upon the death of Phung Vo for a selection of his personal effects, including a Dupont lighter, a Rolex watch, and an American military class ring. These are more recent versions of the three objects that together comprise Vo's *IF YOU WERE TO CLIMB THE HIMALAYAS TOMORROW* (2005): things Vo's father had desired in Vietnam but only obtained after his arrival in Denmark.

These works have to do with the complexities of being Vietnamese not in Vietnam as well as the Western-ness already in Vietnam. After all, Catholicism arrived via French missionaries, agents of colonialism, which also led to the transformation of the Vietnamese written language from Chinese characters to the Latin alphabet. So there is no simple Vietnamese "other," and acknowledgment of that is a way of avoiding the internalization and perpetuation of colonial projections.

When Vo turns his focus away from his Vietnamese family in the West and toward his country of origin, his interest lies most often in the involvement of Western figures. He finds objects that are connected with French and American intervention in Vietnam and even the people who directed it: chandeliers from the Hotel Majestic where the Vietnam peace accords were signed in 1973; letters from Henry Kissinger, President Nixon's National Security Advisor during the Vietnam War; chairs, pens, and a photo album belonging to Robert McNamara, Secretary of Defense under presidents Kennedy and Johnson; photographs by RAND counter-insurgency agent Joseph Carrier of young Vietnamese men, taken between 1962 and 1973, when he was withdrawn on the grounds of homosexuality.

In one way or another, all of these objects have been touched by their owners and the places through which they've circulated; or, using a photographic model, they have been touched through their exposure (to an event). The analog photograph has been recognized as a kind of relic, and, in a sense, all these objects are relics.²⁾ It is through touch that the relic both gains and imparts its efficacy; this is also how familial culture is acquired. Phung Vo's personal objects share a history with powerful agents whose actions affected the fate of his family; through his



DANH VO, 08:03, 28.05, 2009,
late 19th century chandelier from
the Hotel Majestic ballroom, Paris /
Kronleuchter, spätes 19. Jahrhundert,
aus dem Ballsaal des Hotel Majestic.

DANH VO, TOMBSTONE FOR
NGUYEN THI TY, 2009, marble,
granite, bronze and wood relief,
86 ⁵/₈ x 23 ⁵/₈ x 7 ⁷/₈” /
GRABSTEIN FÜR NGUYEN THI TY,
Marmor, Granit, Bronze- und
Holzrelief, 220 x 60 x 20 cm.

Installation views /
Installationsansichten:
“Where the Lions Are,”
Kunsthalle Basel, 2009.
(PHOTOS: SERGE HASENBÖHLER)

touch, he turns the otherwise mediated connection into something intimate.

To be clear, these objects and documents are not representations or copies. They have been given to Vo by their owners or purchased by him at auction. In other words, they have a provenance. Vo's work thus differs from the Duchampian readymade, in the importance of ownership; from the Surrealist objet trouvé, in that the acquisition is usually researched and deliberate; and from the appropriation art of the 1970s and '80s, as authorship and authenticity are not questioned, but rather their role is extended beyond questions of aesthetic value.³⁾

It is important to Vo that the objects are indeed authentic, but not necessarily for the sake of the experience of their aura in a Benjaminian sense—as nearness-within-distance and connection to place.⁴⁾ The authenticity of the objects Vo obtains has more to do with the “real presence” of the host in the Catholic mass, a change in substance without a change in its “accidental” qualities. The pen is merely a pen, but what orders it must have signed! These chairs



were sat on by McNamara—and perhaps Kennedy and Johnson! The connection with the great is quite stupid, obtuse. This reduction can provide a degree of control over powerful people who wrote off the lives of many. However, this also means that the object is more than it appears. As an ordinary object, it could be substituted by similar objects, but the way it



DANH VO, *TOMBSTONE FOR NGUYEN THI TY*, 2009, marble, granite, bronze and wood relief, $86 \frac{3}{8} \times 23 \frac{3}{8} \times 7 \frac{7}{8}$ ",
installation view, "Strange Comfort (Afforded by the Profession)," Church Sant'Isidoro, Rome / GRABSTEIN FÜR NGUYEN THI TY,
Marmor, Granit, Bronze- und Holzrelief, 220 x 60 x 20 cm, Installationsansicht. (PHOTO: ELA BIALKOWSKA)

is used in Vo's work draws on the dimension of the irreplaceable: It has to be that one object that was in contact with that person, or in the place of that event. While the object may be imitated, the singularity of its provenance cannot be repeated.

This serves not only to amplify the object in a way that connects history with the particular circumstances of Vo and his family, as mentioned above, but it also draws upon and brings to light the Christian source of some of the fundamental assumptions that underlie Western art to this day: that an object might "incarnate" something in excess of its appearance; that it is both singular and is connected in a direct, unmediated way with an agency that has shaped history.

However, the objects of political movers incarnate ideas related to power and control; the family objects incarnate something closer to love; and the Carrier photographs show how love and power relations are involved with each other. *Love*, a loaded term, here refers to intimate bonds, which take different forms, frequently overflowing into each other: Agape or love of God combines with familial love in a letter written by a nineteenth-century missionary, Jean-Théophane Vénard, to his father on the eve of his execution in Vietnam; homosocial love may be projected into a group photograph of missionary priests as well as onto Carrier's subjects; and extreme masochistic enjoyment is illustrated in postcards of missionary priests being tortured, dismembered, and

killed, included in the catalogue to “Where the Lions Are,” Vo’s 2009 exhibition at Kunsthalle Basel.

A missionary in one of the postcards appears to be suffering lingchi, the so-called “death by a hundred cuts,” photographs of which were published in Georges Bataille’s *The Tears of Eros* (1961); in another projection onto the Chinese other, the philosopher found here sex and dying united in an ecstasy that transgresses limits. The postcards are followed in Vo’s catalogue by illustrations of plants discovered by a missionary in southern China and Tibet; these were embroidered onto gauze curtains—between Carrier’s snapshots of Vietnamese men (photographed from behind as they lean over a balcony wearing only shorts; pairs holding hands or asleep together)—in “Autoerotic Asphyxiation,” Vo’s 2011 exhibition at Artists Space, New York.⁵⁾ The title suggests the combination of pleasure and pain beyond limits for which psychoanalysis invented the word *jouissance*.⁶⁾

Jouissance meets filial and spiritual love in Vénard’s letter to his father, where he writes that “a light blow of the sword will separate my head, like a spring flower that the Master of the garden picks for his pleasure”: The martyr suffers and dies to pleasure God the Father. Vo has his father copy this letter on commission, in an edition limited only by Phung Vo’s life span. The father becomes a scrivener who copies the writing without being able to read it, so that the exercise becomes something like drawing—a perverse relationship to a Western language as it is reduced to the meaningless materiality of its letters. Through this commission—the repeated enactment of a memento mori—the son supports his father, the Vietnamese boatman to whom he owes the unrequitable debt of his life. Vo inserts his relationship with his father into a larger historical, Christian narrative and insists that it be understood within an art context, in which it is often forced into intimate relations (by virtue of their proximity in the exhibition space) with objects plucked from grand narratives of colonial control. As the tribute that his father’s tombstone will bear, in gothic lettering, Vo adopted the poet Keats’s epitaph: “Here lies one whose name was writ in water.”



1) Paul Gilroy, *After Empire: Melancholia or Convivial Culture* (London and New York: Routledge, 2004), p. 80. Gilroy’s idea is reflected in Vo’s WE THE PEOPLE (2010–13): The Statue of Liberty, which once greeted immigrants to the New World, is rendered in fragments of thin copper that are then dispersed to different exhibitions around the world.

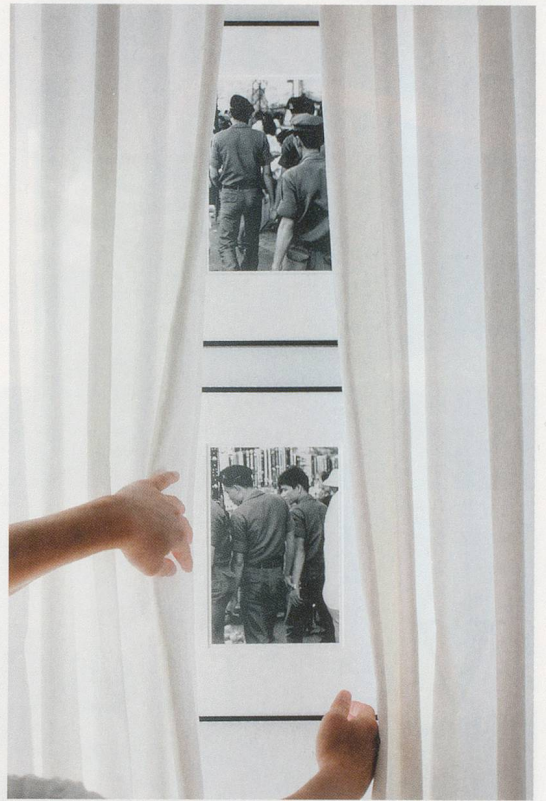
2) See Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance* (Amsterdam and New York: Van Gogh Museum and Princeton Architectural Press, 2004).

3) See Nora Taylor, “Is Danh Vo a Vietnamese Artist?,” talk presented at the Renaissance Society, Chicago, November 4, 2012: <http://vimeo.com/53014678> (accessed November 8, 2013).

4) Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Third Version,” *Selected Writings*, trans. Rodney Livingstone et al., ed. Marcus Bullock et al. (Cambridge, MA: MIT Press, 1996–2003), vol. 4, pp. 251–83, and “Little History of Photography,” *Selected Writings*, vol. 2, pp. 507–30.

5) For a superb discussion of this exhibition, see Amy Zion, “Ascetic Desire,” in *Fillip*, no. 14 (Summer 2011), pp. 76–83. The exhibition pamphlet contained an excerpt from the manual “Execution by Hanging, Operation and Instruction Manual of the Department of Correction, State of Delaware,” with instructions in numbered steps. Vo often incorporates such so-called ephemera, including pamphlets and gallery plans, into his exhibitions. Carrier’s will bequeathing the photographs to Vo also hung in the Artists Space exhibition, establishing the images’ provenance.

6) See the entry for *jouissance* in Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* (London and New York: Routledge, 1996), pp. 93–94.



DANH VO, "Autoerotic Asphyxiation," Artists Space, New York, installation view, 2010 / Installationsansicht. (PHOTOS: DANIEL PÉREZ)





Verflechtungen: Über Macht und Liebe

MICHAEL NEWMAN

Biographie und Herkunft sind auf den ersten Blick die Themen, die die Wahrnehmung auf Danh Vos Arbeitsweise bestimmen. Diese entwickeln sich direkt aus den Gegenständen, die Vo auswählt, und basieren andererseits auf der Art, wie die Mitglieder seiner Familie und ihre Lebensgeschichte – ein oft erwähnter Umstand in Besprechungen seines Werks – mit Objekten verflochten werden. Vos Familie flüchtete aus Vietnam, als er vier Jahre alt war. Das vom Vater gebaute Boot wurde auf See von einem dänischen Frachtschiff aufgegriffen und so endete die Reise nicht wie geplant in den Vereinigten Staaten,

MICHAEL NEWMAN ist Professor für Kunstkritik am Goldsmiths College, University of London.

sondern in Kopenhagen. Heutzutage zieht Vo eine nomadische Lebensweise vor, die wiederum die Diaspora reflektiert und laut Paul Gilroy einen «alltäglichen Kosmopolitismus» hervorbringt.¹⁾ Zahlreiche Werke beschäftigen sich mit seiner Familie, oft mittels Objekten, die mit dem Tod in Zusammenhang stehen. So setzte er mit *TOMBSTONE FOR NGUYEN THI TY* (Grabstein für Nguyen Thi Ty, 2009) seiner Grossmutter ein Denkmal in Marmor, Granit, Bronze und Holz. Die dargestellten Geräte – Kühlschrank (mit Kreuz an der Tür), Waschmaschine und Fernsehapparat – erhielt sie bei ihrer Ankunft in Deutschland von der Caritas geschenkt. *TOMBSTONE FOR PHUNG VO* (Grabstein für Phung Vo, 2010), eine Gedenktafel für Vos noch lebenden Vater, befindet



DANH VO, *BEAUTY QUEEN*,
2013, wood, $9\frac{7}{8} \times 12\frac{3}{8} \times$
 $19\frac{1}{4}$, in progress, "Gustav's
Wing," Porto Culturgest, 2013 /
SCHÖNHEITSKÖNIGIN, Holz,
25,5 x 32 x 49 cm, in Arbeit.
(PHOTOS: DANH VO)



sich im Besitz des Walker Art Center in Minneapolis. Nach dem Tod des Vaters wird die Tafel gegen drei Gegenstände ausgetauscht werden: ein Dupont-Feuerzeug, eine Rolex-Uhr und einen Siegelring der US-Army. Diese drei Artikel, die zusammen das Werk *IF YOU WERE TO CLIMB THE HIMALAYAS TOMORROW* (Falls du morgen den Himalaja besteigst, 2005) ergeben, hatte sich Phung Vo bereits in Vietnam gewünscht, aber erst in Dänemark erworben.

Die genannten Arbeiten hinterfragen Vos Position als Vietnamesische im Westen sowie die Einflüsse des Westens in Vietnam. Französische Missionare, Verbündete des Kolonialismus, hatten den Katholizismus ins Land gebracht und die Übertragung der vietnamesischen Schrift von chinesischen Schriftzei-

chen in ein lateinisches Alphabet angeregt. Daher kann es für die Vietnamesen kein eindeutig definierbares «Anderes» geben. Erst wenn man diesem Umstand Rechnung trägt, entkommt man der Fortsetzung und Internalisierung kolonialer Projektionen.

Dort wo Vo nicht seine vietnamesische Familie im Westen, sondern sein Heimatland in den Mittelpunkt rückt, gilt sein Interesse zumeist den Interventionen des Westens. Er spürt Objekte auf, die mit Ereignissen und Akteuren der französischen und US-amerikanischen Präsenz in Vietnam verbunden sind: Kronleuchter aus dem Hotel Majestic, wo 1973 der Pariser Friedensvertrag unterzeichnet wurde; Briefe von Henry Kissinger, nationaler Sicherheitsberater Präsident Nixons während des Vietnamkriegs;

Stühle, Schreibfedern und ein Photoalbum aus dem Besitz von Robert McNamara, Verteidigungsminister der US-Präsidenten Kennedy und Johnson; Photos junger Vietnamesen von Joseph Carrier, einem Agenten der Aufstandsbekämpfung der RAND Corporation, aufgenommen zwischen 1962 und seiner Abberufung wegen Homosexualität 1973.

All diese Objekte wurden auf die eine oder andere Art von ihren Besitzern oder den Orten, die sie passierten – oder, photographisch ausgedrückt, von der Lichteinwirkung der Ereignisse –, berührt. Man könnte sie als Relikte bezeichnen, wie es ja bereits für die Produkte der Analogphotographie geschehen ist.²⁾ Das Relikt erhält und vermittelt seine Wirkkraft durch die Berührung. Auf demselben Wege entsteht Familienkultur. Die Habseligkeiten von Phung Vo teilen ihre Geschichte mit Machtinstanzen, deren Massnahmen das Schicksal seiner Familie beeinflusst haben. Die Berührung durch den Vater verwandelt die sonst nur mittelbare Verbindung in eine enge, persönliche.

Es handelt sich bei diesen Objekten und Dokumenten keineswegs um Repräsentationen oder Kopien. Sie sind Schenkungen der Eigentümer oder erworbene Auktionsstücke und haben also eine Provenienz. Vos Ansatz unterscheidet sich vom Duchamp'schen Readymade durch die Bedeutung der Herkunft, vom surrealistischen *Objet trouvé* durch die geplante, vorsätzliche Natur des Erwerbs und von der Appropriation Art der 1970er- und 80er-Jahre durch den Umgang mit Autorschaft und Authentizität, die nicht infrage gestellt, sondern über Fragen des ästhetischen Werts hinaus erweitert werden.³⁾ Das Bestehen auf der Authentizität des Objekts soll bei Vo nicht unbedingt die Erfahrung einer Aura im Sinne Benjamins – eine Nähe-in-der-Entfernung, eine Ortsverbundenheit – bewerkstelligen.⁴⁾ Vielmehr hat die Authentizität des Objekts, auf die sich Vo beruft, mehr mit der «Realpräsenz» des Leibes Christi in der katholischen Messe zu tun, einer Veränderung der Substanz ohne Veränderung der «äusseren» Eigenschaften. Die Schreibfeder ist eine Schreibfeder, nicht mehr, aber was für Schriftstücke hat sie unterzeichnet! Auf diesen Stühlen sass McNamara – und womöglich auch Kennedy und Johnson! So dumm und banal ist die Verbindung zur Grösse,

dass uns die resultierende Herabsetzung eine gewisse Kontrolle über Machthaber, die das Schicksal zahlloser Menschen besiegelt haben, verleiht. Dies bedeutet zugleich aber auch, dass das Objekt mehr ist, als es zu sein scheint. Als Alltagsobjekt wäre es durch ähnliche Objekte ersetzbar. In Vos Strategem bleibt es indessen unersetzbar: Es ist genau jenes Objekt, das mit einer bestimmten Person in Kontakt kam oder sich am Ort eines bestimmten Ereignisses befand. Das Objekt selbst kann repliziert werden, nicht jedoch die Einzigartigkeit seiner Herkunft.

Auf diesem Weg wird nicht nur das Objekt, wie oben erwähnt, als Bindeglied zwischen der Geschichte und bestimmten Ereignissen im Leben des Künstlers und seiner Familie herausgestellt, sondern zusätzlich der christliche Ursprung zweier Grundprinzipien zutage gefördert, die bis heute in der westlichen Kunst bestimmend sind: dass das Objekt etwas «verkörpern» kann, was über seine äussere Erscheinung hinausgeht, und dass es sowohl einzigartig als auch direkt und unmittelbar mit einer geschichtsbildenden Kraft in Verbindung stehen kann.

Diese Artefakte aus dem Umkreis der politischen Macht verkörpern Vorstellungen von Macht und Kontrolle, während die Familienstücke eher die Liebe versinnbildlichen. In den Photographien von Joseph Carrier wiederum kristallisiert sich die Verflechtung von Liebe und Macht. Die Liebe steht hier für intime Verbindungen, die unterschiedliche Formen annehmen und dabei ineinanderübergehen: Agape, die Gottesliebe, verschmilzt mit der familiären Liebe in einem Brief des Missionars Théophile Vénard an den Vater am Vorabend seiner Hinrichtung in Vietnam (1861); homosoziale Liebe spricht aus einer Gruppenaufnahme von Missionaren wie auch aus Carriers Motiven; und von extremer masochistischer Lust gezeichnet sind die Ansichtskarten mit Bildern gefolterter, zerstückelter und ermordeter Missionare, die im Katalog von Vos Ausstellung «Where the Lions Are» (2009) in der Kunsthalle Basel wiedergegeben sind. Einer der Missionare scheint langsam nach der chinesischen Methode des Lingchi zu Tode gefoltert zu werden. Aufnahmen solcher Opfer führte schon Georges Bataille in seinem Buch *Die Tränen des Eros* als Belege für die grenzüberschreitende Ekstase von Sex und Tod an.

Auf die Ansichtskarten folgen in Vos Katalog Illustrationen von Pflanzenarten aus Südchina und Tibet, die von Missionaren entdeckt wurden. Für die Ausstellung «Autoerotic Asphyxiation» (2011) im New Yorker Artists Space waren diese botanischen Illustrationen auf Gardinen gestickt, die zwischen Carriers Photos hingen.⁵⁾ Bilder von jungen Vietnamesen in Shorts, die sich über einen Balkon lehnen, Paare Hand in Hand oder schlafend auf einem Marktplatz. Der Titel der Ausstellung suggeriert eine Kombination von Lust und Schmerz, die in der Psychoanalyse als *Jouissance* bezeichnet wird.⁶⁾

In Vénards Brief trifft *Jouissance* auf Sohnes- und Geistesliebe. Ein «leichter Hieb mit dem Schwert wird mir das Haupt abtrennen, so wie ein Gärtner, um sich zu erfreuen, die Frühlingsblume pflückt», schreibt der Missionar. Der Märtyrer leidet und stirbt zur Freude des Gottvaters. Vo lässt den eigenen Vater so viele Kopien dieses Briefs anfertigen, wie dessen Lebensdauer zulässt. Phung Vo wird zum Schreiber, der einen Text abschreibt, den er nicht lesen kann. Seine Tätigkeit steht somit der Zeichnung näher – die westliche Sprache wird durch diese perverse Behandlung auf die bedeutungslose Materialität ihrer Buchstaben reduziert. Die wiederholte Anfertigung des Memento mori gibt dem Sohn die Möglichkeit, dem vietnamesischen Bootsflüchtling, dem er sein Leben verdankt, einen geringen Teil seiner Schuld

abzugelten. Vo bringt die Beziehung zu seinem Vater in Verbindung mit einem historisch-christlichen Narrativ und besteht darauf, dass sie im Kontext der Gegenwartskunst verstanden wird. Das bedeutet, sie gerät in intime Beziehungen zu Objekten (durch die Nähe im Ausstellungsraum), die wiederum der Geschichte – auch der des Kolonialismus – entrisen sind. Die Inschrift in gotischen Lettern für den Grabstein des Vaters fand Vo auf John Keats' Grab in Rom: «Here lies one whose name was writ in water.»

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Paul Gilroy, *After Empire: Melancholia or Convivial Culture*, Routledge, London und New York 2004, S. 80.

2) Vgl. Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, Van Gogh Museum und Princeton Architectural Press, Amsterdam und New York 2004.

3) Vgl. Nora Taylor, «Is Danh Vo a Vietnamese Artist?», Vortrag, Renaissance Society, Chicago 4.11.2012, <http://vimeo.com/53014678> (Zugriff 18.9.2013).

4) Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung)», in *Gesammelte Schriften*, Bd. I(2), Suhrkamp, Frankfurt/M. 1991, S. 471–508; und «Kleine Geschichte der Photographie», *Gesammelte Schriften*, Bd. II(1), S. 368–385.

5) Für eine ausgezeichnete Rezension dieser Ausstellung vgl. Amy Zion, «Ascetic Desire», in *Fillip*, Nr. 14 (Sommer 2011), S. 76–83.

6) Vgl. den Eintrag «jouissance» in Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London und New York 1996, S. 93–94.

DANH VO, *TOMBSTONE FOR PHUNG VO*, 2010,
black granite, gold, 23 5/8 x 35 3/8" x 3 1/8",
installation view, Walker Art Center, Minneapolis, 2011 /
GRABSTEIN FÜR PHUNG VO, schwarzer Granit, Gold,
60 x 89,3 x 7,7 cm. (PHOTO: GENE PITTMAN)

