

Danh Vō: Memoria fragmentada y reconstruida

No es extraño que los artistas que intervienen en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño, aludan al origen y función del edificio. Construido para la Exposición de las Islas Filipinas celebrada en Madrid en 1887, se trata de un espacio vinculado tanto al pasado colonial como a las formas expositivas decimonónicas, dos aspectos que no son ajenos a la trayectoria artística de Danh Vō. Nacido en Vietnam en 1975, a los cuatro años huyó del país junto a su familia, siendo acogido como refugiado en Dinamarca, donde se crió. En su trabajo, su memoria personal y la de su familia se imbrican con la memoria colectiva y las referencias a diferentes culturas y momentos históricos, pero siempre lejos de alusiones evidentes y significados cerrados. En su intervención para el Palacio de Cristal sigue esta misma vía y, en lugar de hacer girar su discurso en torno al edificio y su historia, incorpora este como otro elemento, un objeto encontrado más.

Vō trabaja desde la apropiación, la transformación y la yuxtaposición de fragmentos dispersos y en torno a los posibles diálogos que su exhibición permite establecer. Es un artista coleccionista, y tanto el acto de coleccionar como las formas de exposición, son parte fundamental de sus creaciones. Una línea de trabajo explorada también por autores como Karsten Bott, Nicolaus Lang o Mark Dion, así como por la artista, comisaria y escritora Julie Ault, con la que Vō ha colaborado en diferentes ocasiones y cuya influencia sobre su trabajo reconoce. En 2013, Vō realizó una selección de entre los miles de objetos –de *souvenirs* a piezas de cerámica

antigua— atesorados por el pintor Martin Wong (1946-1999) a lo largo de su vida, dando lugar a la instalación *I M U U R 2*, en la que se ponían de manifiesto tanto las afinidades entre ambos autores como los múltiples recuerdos y significados, en su mayoría perdidos, que podía contener cada elemento.

Para su exposición en el Palacio de Cristal, Vō ha reunido una serie de trabajos previos junto a otros pensados —coleccionados, adquiridos— para este espacio, como el entramado de fósiles de mamut que cuelgan de las bóvedas, entre los que prácticamente se camufla un cristo en marfil del siglo XVII. De su intervención en el pabellón danés en la 56 Bienal de Venecia, Vō recupera *Lick Me, Lick Me* (2015), una caja de madera que contiene en su interior parte del torso de una escultura romana de Apolo. Obra cercana a *Dimmy, Why You Do This to Me?* (2015), en la que el torso deteriorado de una Virgen gótica de madera del siglo XV se dispone sobre la pelvis de un sátiro romano de mármol. Ambos trabajos forman parte de la actual instalación. El sacrilegio de la acción viene subrayado por los títulos elegidos, tomados de la película *El exorcista* (William Friedkin, 1973).

Una información que no se proporciona al visitante. Ni el montaje presenta cartelas, ni la hoja de sala especifica los títulos de las diferentes obras reunidas. La reordenación y el añadido de nuevos objetos es otra de las estrategias seguidas por el autor. Vō ha buscado componer un todo nuevo, en diálogo con el espacio expositivo, que responde al título único de *Destierra a los sin rostro/Premia tu gracia*, dos versos tomados de la canción *Always* de la alemana Nico.

El montaje incluye también una de las cajas de cartón recuperadas de la basura que Vō decora con pan de oro. Algo

apartada del resto de obras, parece un objeto anómalo en el entorno del pabellón. Como ya sucedía con las cajas que llevó a su exposición en Villa Medici en 2013. Desubicada parece también la fotografía *03.06.1965* (2015), tomada en el primer paseo espacial realizado por el norteamericano Edmund White durante la misión Géminis IV. Su colocación frente a los restos de huesos animales suspendidos parece hacer un guiño a la conocida secuencia de *2001: Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968).

Claire Bishop, en referencia a la presentación de Vō en la última Bienal de Venecia, se refería en *Artforum* al hermetismo de unas propuestas que, no solo establecen una difícil comunicación con el visitante, sino que también resultan ajenas entre sí, como si cada elemento fuera una de las lágrimas de cristal que componente una lámpara de araña. Un objeto, por cierto, que fue utilizado directamente por el autor en *Chandelier from the Former Ballroom of the Hotel Majestic, Paris* (2009) –alusiva a la sala de negociación para la Conferencia de París de 1973 que buscó poner fin a la guerra del Vietnam–, y que se corresponde perfectamente con la propia disposición de su montaje madrileño.

El visitante recibe pocas pistas sobre el significado de la propuesta. Lo que no deja de ser la voluntad del autor, que diluye la memoria individual y la colectiva en un entramado de referencias históricas fragmentadas que han perdido su sentido. La fusión de restos romanos y medievales genera nuevas formas plásticas, la imaginería religiosa se confunde con la pagana y contrasta con unos fósiles animales que tratan de dialogar con la caja de cartón o la fotografía. De acuerdo con el sociólogo francés Maurice Halbwachs, la memoria colectiva “presenta al grupo un cuadro de sí mismo que, sin duda, se prolonga en el tiempo”, mientras que la individual se

construye en relación con esta. Incluso el hombre, para evocar su propio pasado, necesita recurrir a los recuerdos ajenos. La conexión de Vō con su Vietnam natal fue interrumpida, por lo que solo puede recuperar ese origen a partir de los recuerdos de su padre, Phung Vō. Presencia fundamental en su obra.

En 2.2.1861 (2009-), incluida en la instalación del Palacio de Cristal, el padre de Vō transcribe la carta escrita la víspera de su ejecución por Théophane Vénard, misionero francés del siglo XIX. Un ejercicio de caligrafía pura –Phung Vō desconoce el idioma en que está escrita–, que ha realizado en centenares de ocasiones y con el que pretende continuar hasta su muerte. En el siglo XVII, misioneros portugueses transcribieron fonéticamente el vietnamita a caracteres latinos y este permanece como el sistema oficial. Tan solo los especialistas conocen hoy el método antiguo, influenciado por los caracteres chinos. En 1963, como forma de protesta contra el golpe de estado que llevó al asesinato del presidente católico de Vietnam del Sur, Ngo Dinh Diem, Phung Vō se convirtió del confucionismo al catolicismo. Religión en la que educó a su hijo.

Danh Vō traza una línea imprecisa, casi invisible, entre recuerdos propios y ajenos, vestigios del pasado, acontecimientos históricos e intercambios y colonizaciones culturales. Los objetos reunidos han perdido su significado: no lo tienen los restos óseos, las esculturas fraccionadas o los testimonios gráficos descontextualizados, ni siquiera podemos estar seguros de comprender la carta del misionero. El citado Halbwachs, fallecido en el campo de concentración de Buchenwald en 1945, escribió en *La memoria colectiva*: “Cuando la memoria de una serie de acontecimientos ya no se apoye en un grupo, aquel que estuvo implicado en ellos o experimentó sus consecuencias, que asistió o escuchó el relato vivo de los

primeros actores y espectadores, cuando se dispersa en varias mentes individuales, perdidas en sociedades nuevas a las que ya no interesan estos hechos porque les resultan totalmente ajenos, el único medio de salvarlos es fijarlos por escrito en una narración continuada ya que, mientras que las palabras y los pensamientos mueren, los escritos permanecen". Ni de la permanencia de la palabra escrita podemos estar seguros, parece corregir Danh Võ.