

Amelie von Wulffen,  
*ohne Titel*, 2016,  
oil on canvas,  
27.5 × 39.4 in.



## Der Tote im Sumpf

Jay Chung

---

Amelie von Wulffen, *Der Tote im Sumpf*  
Galerie Barbara Weiss, Berlin  
September 15–October 29, 2016

---

“And those who have stayed on in their homeland? Often they are still more homeless than those who have been driven from their homeland.”<sup>1</sup>

“What convinces masses are not facts ...”<sup>2</sup>

Heidegger is briefly mentioned in Nell Zink’s comic meta-fictional novel *Private Novelist*. Zink, herself a character in the book, relates how, after finishing *Being and Time* in German, she concluded that the esteemed philosopher was an idiot. As for his writing, she explains:

His etymological curios, so bewitching in translation, flaunt in their transparently moronic original an air of validity on the order of: [Insert here impromptu Heidegger imitation of choice, e.g., “Seattle, we see, is a fine place

1. Martin Heidegger, “Discourse on Thinking,” in *Philosophical and political writings: Martin Heidegger*, ed. Manfred Stassen (London: Bloomsbury Academic, 2003), p. 90.

2. Hannah Arendt, *Totalitarianism: Part Three of The Origins of Totalitarianism* (San Diego: Harcourt Brace, 1994), p. 49.

to sit,” or “The word ‘boring’ suggests a drill-like, twisting action; you will recall from our discussion of ‘screwing’ ...” or “Poodles come from puddles.”<sup>3</sup>

This casual brushing-off of Heidegger, who is presumed by many to be among the most important philosophers of the twentieth century, and whose complete works now span a hundred volumes, might make Zink the idiot. But compare her parody to an actual passage by Heidegger, such as this one, from *Letter on Humanism*:

What else does that in turn betoken but that man (*homo*) become human (*humanus*)? Thus *humanitas* really does remain the concern of such thinking. For this is humanism: meditating and caring, that human beings be human and not inhumane, “inhuman,” that is outside their essence.<sup>4</sup>

Anyone who finds the second passage more endowed with gravitas than a dissection of boring and screwing is likely partial to Heidegger in the first place; they would seek to distinguish the vulgarity of Zink’s puns from the elevated seriousness of an inquiry into the essence of humanity. Likewise, those who find the two passages equally esoteric or nonsensical would probably, like Zink, be Heidegger detractors. According to Pierre Bourdieu (who finds himself among those having a critical view of Heidegger), this tendency of the philosophy to split its readership is one of its defining characteristics. Bourdieu locates the root cause of the division in the philosophy’s rhetoric, which he sees as having its basis in a kind of duplicitousness, a deliberately obscure form of “double dealing.”

On the one hand, Bourdieu contends, Heidegger’s philosophical language is composed of neologisms derived from everyday language. The Heideggerian coinage *Mitsein* (literally to-be-with), for example, represents a specific concept with a distinct philosophical meaning. Heidegger employs the word in such a way that it resonates with other idiosyncratic terms, both formally and semantically, such as *Dasein* (being-there), and *In-der-Welt-sein* (to-be-in-the-world). In connecting a range of individual terms in this manner, a complex system of correspondences is established, what Bourdieu calls a “network of relations.” As a result, the odd but patently simple German phrases are transformed; the new setting makes them appear as if endowed with a special significance of greater import.

Heidegger’s “ideolect,” as Bourdieu describes it, nevertheless retains an ambiguous relationship to common language. The colloquial origin of Heidegger’s terminology remains present in the form of “phantasms,” latent but willfully disregarded connotations. The term *Fürsorge* (care-for), for example, implies the ordinary usage of the word in everyday speech in words like *Sozialfürsorge* (social welfare), despite Heidegger and his interpreters’s insistence that this

3. Nell Zink, *Private Novelist* (New York: Harper Collins, 2016), p. 288.

4. Martin Heidegger, “Letter on Humanism,” in *Basic Writings*, ed. David Farrell Krell (New York: Harper & Row, 1977), p. 224.

connotation is irrelevant to the philosophical definition of *Fürsorge* as “solitude.” According to Bourdieu, each terminological concept “evokes,” or alludes to ordinary meanings and associations, and simultaneously denies, or “revokes” them. In practice, this means that Heidegger’s advocates preside over the proper use and meaning of Heidegger’s language, preserving the philosophical system’s internal coherence, while also repudiating any interpretation that incorrectly connects the system to incidental, mundane connotations.

Whether or not Heidegger means to be evoke *Sozialfürsorge* in using the term *Fürsorge* is more than just an esoteric academic question. As is widely known, while presiding as rector of the University of Freiburg, Heidegger implemented anti-semitic policies, denying financial aid to students of Jewish origin and denouncing his colleagues and rivals to the Nazis as being opponents of National Socialism and associates of Jews. In many cases, these actions had calamitous results. After resigning from his post in 1934, Heidegger continued to signal his support for the Nazis in public addresses and writings. In 2014, the publication of a set of Heidegger’s private notebooks, known as the “Black Notebooks,” revealed the extent to which Heidegger personally identified with National Socialism, contradicting statements made by the philosopher in which he either equivocated regarding his support for the Nazis or portrayed himself as a reluctant victim of historical circumstance.

Heidegger’s defenders claim his politics, though repugnant, do not compromise his philosophical ideas. The philosopher’s personal identity should be kept separate from his thinking, they insist. Yet the two are, in fact, inextricable.

\*\*\*

In a lecture presented in 1969, on the occasion of Heidegger’s eightieth birthday, Hannah Arendt undertook to absolve the philosopher of the stigma coming from his association with National Socialism by appealing, ultimately, to the same distinction between the elevated and the mundane evident in Heidegger’s use of language. Arendt’s lecture begins with a reconstruction of the context in which Heidegger’s reputation was first established. At a time when the discipline of philosophy was dominated by a stodgy academicism, German philosophy students were eager to rebel; they sought an escape from the banality of philosophy as defined by tradition. What appealed to the students in Heidegger, recalls Arendt, was his “passionate thinking.” Heidegger’s students had only known thinking *about* philosophy; they were merely reiterating and categorizing. Their occupation seemed to them as trivial as any other in the sphere of everyday human affairs. Heidegger’s thinking, in contrast, seemed to retreat from—and surpass—these goings on of the everyday. It was something wholly elemental, a reawakening to “wonder,” “stillness,” and “serenity.” In Arendt’s words, “Heidegger never thinks *about* something, he *thinks* something.” She offers a quote from Heidegger’s *Discourse on Thinking*:

The end of life is death, but man does not live for death’s sake, but because he is a living being; and he does not think for the sake of any result whatever, but because he is a “thinking, that is, a musing being.”<sup>5</sup>

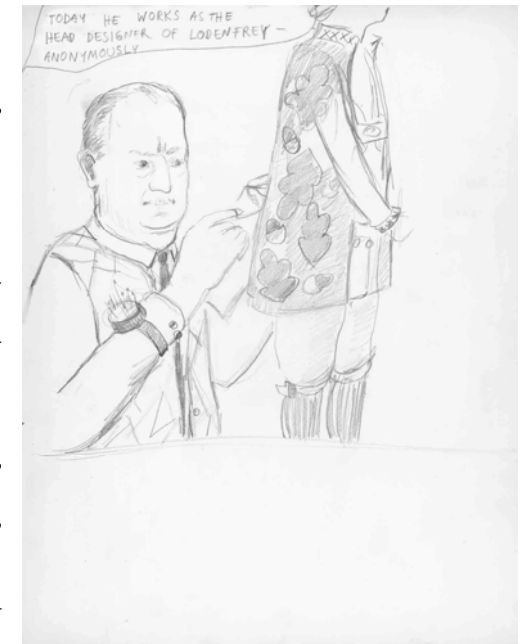
The “Hidden King,” as Arendt playfully calls Heidegger, found a kind of sovereignty in this withdrawal from the bustling thoughtlessness of modernity. One may remember some experience of being temporarily overwhelmed by wonder, and thus torn out of the world of the everyday, but Heidegger lived in this metaphorical state of retreat; it was his domain—in Heideggerian parlance, his “residence.”

Heidegger’s decision to support the Nazis, Arendt argues in her lecture, was not the result of an ethical failing, but a misguided attempt to leave the sequestered domain of thinking for the world of human affairs. Arendt claims it was Heidegger’s tendency to see and understand the world from the hermetic viewpoint of passionate thinking that led to his particular misconception of the Nazis. According to Arendt, Heidegger realized this mistake shortly after his emergence into the world at large, after which he retreated once again to “settle in his thinking what he had experienced.”

Even apart from the recently surfaced evidence that Heidegger saw the Nazis as a means to satisfy his own ambitions, Arendt’s argument remains unconvincing. Heidegger, she seems to be saying, deserves a reprieve because his true nature is that of the philosopher-king, someone who is ennobled by a complete abandonment to thinking. The blame, she writes, “should be imputed not just to the circumstances of the times and even less to preformed character, but rather to what the French call a *déformation professionnelle*. Arendt willfully ignores, or negates the aspects of Heidegger’s person that she deems inessential to his so-called “true” identity as a pure thinker, just as Heidegger’s interpreters negate the meanings and connotations of Heidegger’s idiosyncratic terminology by claiming they are not relevant to a philosophy whose language is purely self-referential and internally coherent.

The “phantasmic” in Heidegger’s language—the veiled subtext signaling, however vaguely, a contempt for cosmopolitanism, and an atavistic yearning for native soil—is not unimportant. It must be acknowledged as an integral part of

5. Hannah Arendt, “Martin Heidegger at Eighty,” trans. Albert Hofstadter, *The New York Review of Books*, October 21, 1971.



Amelie von Wulffen, from *The cool table*, 2013, pencil on paper, 17,8 x 10,8 in.

Heidegger's thought, just as, in assessing his political views, one must account for the petty actions against colleagues and students which Heidegger undertook in supporting the ideology of the Nazis. Thomas Sheehan cites what he calls, in comparison to more damning evidence, "trivial" attacks on Heidegger's character—for instance, Heidegger claimed he never wore the swastika pin or began his classes with the Hitler salute, even as he was photographed wearing the pin and was alleged to have made the salute. The issue is not whether these accusations are relevant to Heidegger's philosophy, or whether the philosophy can be separated from Heidegger the person; it is that the argument that one should ignore "trivialities" is the same, be it applied in defense of the man or the philosophy.

\*\*\*

To disregard the subtext of Heidegger's language would be to appeal to that which Bourdieu calls "rhetoric of the false break." In Bourdieu's words, this rhetoric "conceals heteronomy behind the appearance of autonomy." The "false break" does not only apply to philosophy: Bourdieu also describes a corresponding, equivalent "double dealing" in the notion of *l'art pour l'art*. Following this analogy, Heidegger's specialized use of ordinary words can be compared to Duchamp's Readymades, everyday objects whose vernacular connotations are cast off as they assume the status of art. We are certain that Duchamp never sought to address the issues of blizzards, coal mining, wine storage, or public sanitation, even as the Readymades are no different from ordinary material goods. The "internal" reading of the Readymades, that is, the reading which considers them independently and autonomously from anything outside the realm of the specialized discourse of art, negates the colloquial understanding of these objects, while at the same time phantasmically preserving it.<sup>6</sup>

The Readymade is also deliberately inscrutable; its meaning is apparently left completely open to interpretation. But despite this apparent laxity, Duchamp also insists on the authority to speak on its behalf. A recurring trope in his numerous interviews is his explicit rejection or authorization of different successive interpretations of his work. In so doing, he maintains for himself—and those who are properly initiated—the sole authority to control the Readymades elevated significance within the discourse of "advanced" avant-garde art.<sup>7</sup> According to

6. In the recent controversy surrounding the work of Kelley Walker at the Contemporary Art Museum, St. Louis, the backlash against Walker's work was directed specifically at the way his work was being discussed. The connotations of the images Walker uses are usually not addressed in debates about Walker's work; the images are mostly treated within the context of appropriation, i.e. as examples of images per se. In St. Louis, the reluctance to acknowledge the content of the images, some of which depicted police brutality during the civil rights movement, was criticized by members of the public.

7. To take one example, refer to this excerpt from an interview in which Yve-Alain Bois rejects Thierry de Duve's interpretation of the Readymade: "Thierry tries to explain how he finds the Readymade beautiful and thus attempts to fit Duchamp's Readymade into a Kantian aesthetic, which I find very weird. He knows very well that it is completely contradictory to Duchamp's desire or strategy."

Bourdieu, this form of rhetoric, which has a corresponding social element, has been conceived in a way to create doubt:

The reader may of course understand only too well, but he is persuaded to doubt the authenticity of his own understanding, and to prohibit the yardstick of its own comprehension.<sup>8</sup>

Bourdieu further describes how the accumulation and circulation of specialized discourse insulates this discourse from "objective truth," that is, any implication that it is dependent on an empirical, or sociological reality.

The most sophisticated symbolic strategies can never produce completely the conditions of their own success and would be doomed to failure if they could not count on the active complicity of a whole body of individuals who defend orthodoxy and orchestrate — by amplifying it— the initial condemnation of reductive readings.<sup>9</sup>

\*\*\*

The social processes that confer legitimacy are a recurring theme in Amelie von Wulffen's comic book works *November* and *At The Cool Table*. In these works, Wulffen gives an account of daily life in the art milieu, as seen and experienced by a protagonist apparently modeled after herself. At their most overt level, the works seem to be a cathartic release: Wulffen's narrative indulges in petty social slights, depicting the suffering she endures from anxieties related to the institutional ordering of her social life. Wulffen portrays herself doing her best to advance her somewhat stalling career, while fretting over the recognition conferred on others. In one episode, Wulffen's sister, who is not an artist, is inexplicably selected to be included in documenta; when Wulffen hears about it, she is at first incredulous, then despairing.

documenta and the titular "cool table" are portrayed in Wulffen's comics as being two manifestations of essentially the same thing; Wulffen's protagonist is hampered by an obsessive tunnel vision that reduces every social situation to a test of self-worth. In her eyes, her sister's inclusion in the cultural festival and her own second-class seating at dinner are equally galling. Wulffen parodies these forms of validation by showing how they are at once arbitrary and utterly banal, while also depicting the correlation between the artist's frayed psychological state and the absurdity of her social interactions relating to power and status.

*November* and *At the Cool Table* are at their most perceptive when they describe the contradictions underlying the various types of recognition conferred by differing mechanisms. Wulffen's character finds herself rebuffed by the official culture of the state—"Man, this bitch doesn't even recognize me," thinks

8. Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 2003), p. 155.

9. *Ibid.*, p. 153.



Wulffen to herself in one scene—but she can also count on the recognition she enjoys within the narrower social circle of the “advanced” milieu—“Doesn’t she know who I am, the scene darling Amelie von Wulffen—a role model for young artists?” Similarly, Wulffen’s comics deal with the inconsistencies inherent in the normative values of the art scene, which paradoxically encourages its participants to both defy and conform to its standards. The scene’s narrow metrics for success often come to resemble petty bourgeois forms of conventionality (in a scene in *At the Cool Table*, Wulffen is depicted fretting over the types of refreshments offered at the studios of more well-known artists); at the same time, it seems to dictate that the artist rebel against these very expectations.<sup>10</sup>

Wulffen’s portrayal of these disjunctions and inconsistencies gives *November* and *At the Cool Table* an undercurrent of ambivalence and skepticism towards all forms of cultural legitimation, including those that support Wulffen’s own work. The comics undermine the notion of the art field’s autonomy by parodying the social structures that govern it. Ultimately, however, this refusal to acknowledge the authority of cultural validation has a tragic character, in the sense that it both self-defeating and quixotic. The ever growing field of specialized discourse concerning art—the professional commitment to manufacturing internal coherences between specific artworks and practices on historical, theoretical, and formal levels, by a multitude of “critical” mediating practices such as curating exhibitions, art criticism, and art education—negates, by virtue of its relentless proliferation, the observations made in Wulffen’s work. Fittingly, the most prominent formal device in the comics is the framing of the narrative as a series of dreams. When Wulffen “wakes up,” her torments come to seem self-inflicted and imaginary—in other words, merely subjective.

\*\*\*

A new series of works in Wulffen’s most recent exhibition, *Der Tote im Sumpf*, metaphorically transposes the cool table to the broader context of national identity. Here, Wulffen replaces the restaurant table with a rustic dining table in a nineteenth-century rural setting. A circle of traditionally clad figures hunch over the table with their bodies turned away from the viewer, physically demonstrating their insularity. This image is recycled several times in *Der Tote im Sumpf*, reappearing each time with slight modifications to the image or its format. It was derived from the work of the nineteenth century genre painter Franz Defregger, who counted as one of a small group of “Hitler’s favorite

10. “[the artist] in his turn, must merchandise and sell himself—an illusion of himself and his intimate life on the open, competitive avant-garde market. He must promote (or get dealers and critic friends to promote) the value of his special credo, the authenticity of his special vision and—most importantly—the genuineness of his antibourgeois antagonism. Ultimately he must be dependent on and serve the pleasure of this very bourgeois world or enlightened segments of it that his art and life seem to contest.” Carol Duncan, as quoted in Benjamin H. D. Buchloh. “Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting,” *October* 16 (1981), pp. 39-68.

painters.” Defregger’s work in particular was lauded by the Nazis as a counter-example to modern art; it became synonymous with a cultural program that put art in the service of an ideologically constructed notion of Germanic spirit.

Wulffen situates the Defregger image among other figures closely related to the ideological construction of German identity. The cockchafer, for instance, which Wulffen presents in the form of a ceramic sculpture on a wooden base made of scraps of furniture (all works *Untitled*, 2016) is a folkloric symbol associated with Wilhelm Busch’s illustrated classic *Max and Moritz*. Just as well-known is *Maikäfer flieg* (Cockchafer Fly), a German children’s rhyme and folk song commonly associated with the horrors of war and collective defeat. More recently, the cockchafer’s capacity to evoke German national identity has been employed by Anselm Kiefer, whose painting *Maikäfer Flieg* (1974) depicts burning fires on a blackened battlefield. Wulffen seems to reaffirm this nod to Kiefer in another painting, which depicts the poet Paul Celan, whose poetry and personal history were also a central leitmotiv for Kiefer (Celan, for his part, was deeply influenced by Heidegger). Many of Kiefer’s works—including the paintings *Margarete* (1981) and *Schulamith* (1983), both of which are named after characters in Celan’s *Todesfuge*—use Celan’s poetry as a means to address the ruination of German identity after the Holocaust.<sup>11</sup>

In an essay addressing the representation of contemporary German history in painting, “A Note on Gerhard Richter’s *October 18, 1977*,” Benjamin Buchloh singles out Kiefer’s work as epitomizing what he calls *polit-kitsch*. For Buchloh, Kiefer’s appeal to a universally shared sentiment of German-ness is disingenuous; in actual fact, the artist’s work caters to a privileged elite who use it to assert their own authority.<sup>12</sup> What is more, Kiefer’s appeal to German identity cynically perpetuates both obsolete models of historical representation in painting, and obsolete notions of national identity; the work is of a revisionist mindset that seeks to “to revamp its concept of traditional identity for the sake of reconstituting a national history.”<sup>13</sup> This bad faith ‘historical grave robbery,’ as Buchloh calls it, is all the more problematic in that the mythology it puts forward actually imposes an obstacle to dealing with the challenges of creating a viable identity that is relevant and truthful to the realities of contemporary globalized life.<sup>14</sup>

11. Andrea Lauterwein, *Anselm Kiefer/Paul Celan: Myth, Mourning and Memory* (London: Thames & Hudson, 2007).

12. Benjamin H. D. Buchloh. “Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting,” *October* 16 (1981), pp. 39-68.

13. Benjamin H. D. Buchloh. “A Note on Gerhard Richter’s *October 18, 1977*,” *October* 48 (1989), p. 100.

14. Malcolm Bull attributes the recent rise of populism in Europe to the devaluation of what he calls “citizenship rent.” “The best predictor of your income is not your race or class but your birthplace,” Bull writes. The current trend sees an increasing decline in the real-world value of the advantages assured to those living in relatively wealthy nations. Buchloh’s views are also echoed in a statement by Yanis Varoufakis: “Today, all political parties who are ambitious for power have to aspire to the construction of a fictional monolithic National Us which cannot possibly represent the superdiversity of modern societies as they really are today.”





Amelie von Wulffen, *ohne Titel*, 2016, glazed ceramic, wood, ceramic: 5.5 x 13.8 x 15.7 in., furniture (in collaboration with Lucio Auri): 10.2 x 23.6 x 35.4 in.

Further on in Buchloh's essay, the solemnity of Kiefer's resurrection of German identity is contrasted with the cold-blooded way Kiefer's work is used in the sphere of cultural programming. In the form of an anecdote about a planned retrospective of Kiefer's work, Buchloh relates his shock at the crassness of a museum curator who tells him, with a blitheness right out of one of Wulffen's comics, "Kiefer is sexier than Richter," ostensibly meaning that Kiefer's work is more sensational than Richter's (Kiefer's sensationalism was even evident from his earliest works, including a series of photos in which he enacts the Hitler salute in various settings). For the curator, Kiefer is a more efficient vehicle to realize his ambitions. Buchloh continues:

[This] quip has stayed with me for several reasons. First, it constituted my initial encounter with a new managerial type of curator, a type that has increasingly replaced the institutional curator, who perceived him- or herself essentially as a scholar in the service of an institution of the public sphere. Condensed as this casual remark may have been, it nevertheless indicated

that the managerial curator would conceive exhibitions on the model of the advertising campaign and seasonally determined produced innovation.<sup>15</sup>

Today, nearly thirty years after the essay on Richter was published, Buchloh's indignation at the curator's cynicism seems all but quaint. But his point stands: Buchloh brings out the disparity between Kiefer's false historical reckoning and the system of commerce of which it is a part. To form an opinion of Kiefer's work without acknowledging the social context personified by the curator in Buchloh's anecdote would be to fall prey to a specific kind of misrecognition, the same kind of denial as that of Heidegger's interpreters.

*Der Tote im Sumpf*, for its part, does little to deny its own status as kitsch, *polit-* or otherwise. In one scene in *At the Cool Table*, a character tells Wulffen that Heidegger is actually the "head designer" at Lodenfrey, the Munich-based clothing company that produces *Trachten*, the anachronistic traditional clothing mostly worn at Oktoberfest, but increasingly considered acceptable everyday wear in Bavaria. The dark humor that associates Heidegger with Lodenfrey also animates *Der Tote im Sumpf*, which revels in bad taste. Along with Lederhosen and Dirndl, the paintings feature framed beach scene screensaver pics, disney-fied siamese cats, and a faux-craquelure effect, which Wulffen apparently achieved using a product she bought at a craft supply store.

The ironic deployment of kitsch in the form of garishness or tackiness is so commonplace in contemporary painting as to be academic. To hang a copy of a Gustave Caillebotte painting next to a cartoon cat, as Wulffen has in *Der Tote im Sumpf*, is simply to speak the language of today's seamless world of images. But if there is little more to be said about the dichotomy between "high" and "low," the broader notion of kitsch employed by Buchloh, that is, the one that sees it as a type of falsehood, remains salient. Instead of equating kitsch with bad taste, which defenders of kitsch claim is pretentious and condescending, this second definition asserts that kitsch is emotional manipulation: specifically that coming out of a misleading, self-serving political agenda. Defregger's paintings, whatever their shortcomings, are not examples of kitsch because the artist was a bad painter; it is because eighty years ago his work was exhibited next to a placard that read: "Paid for out of the taxes of the German nation." At the time of the opening of *Der Tote im Sumpf*, nothing seemed more pertinent than kitsch. In a key painting in *Der Tote im Sumpf*, Heidegger is portrayed sitting at a table, having coffee with a small group that includes the Israeli philosopher Martin Buber. Wulffen painted the image after a photograph taken in 1957. The original black and white photo is equal parts banal and momentous. Some see in it a symbol of reconciliation. Buber was the editor of *Die Welt*, a prominent organ of the Zionist movement. After being named honorary professor at the University of Frankfurt am Main in 1923, Buber resigned in protest of Hitler in 1933, and emigrated to Jerusalem. In the post-war period, Buber was a powerful

15. Buchloh, "A Note on Gerhard Richter's *October 18, 1977*," p. 100.

voice for the renewal of Jewish culture, and at the time of his meeting with Heidegger, he was regarded as one of the most important Jewish philosophers. Against the urging of several of his colleagues, and despite publishing papers critical of Heidegger's work and past, Buber reached out to Heidegger, perhaps with some sort of rapprochement in mind. Quoted in *Erinnerungen an Martin Heidegger*, Buber describes the meeting as friendly, emphasizing the commonality of their interests:

We were able to laugh about ourselves, two elderly contentious men, full of prejudices and resentment, less about our own than about the prejudices and resentment of our environment—here against the Jews and there against the Nazi Rector.<sup>16</sup>

Heidegger's attitude toward Buber wavered between enthusiasm and indifference. The two philosophers did, in fact, share ideas in common—both were intensely occupied with language—and there are parallels between their respective bodies of work. But neither could have been unaware of how their meeting would be perceived. From the viewpoint of the present, one immediately recognizes the photo of Buber and Heidegger as one typically suitable for an exercise in public relations. Paul Celan saw the meeting as such; outraged, he wrote that, in meeting Buber, Heidegger was seeking a *Persilschein*, that is, to be exonerated from his past. But even if the meeting was truly occasioned by a purely philosophical dialogue between the two thinkers, one can scarcely deny that it was framed by another, more sentimental narrative: a companion photograph to the one repainted by Wulffen emphasizes the physical proximity of the two thinkers as they pose for the camera at a lookout point, alongside the facilitators who tried to bring them together.

The narrative suggested by the photograph of Heidegger and Buber fits well within the context of Wulffen's use of kitsch in *Der Tote im Sumpf*. There is also, however, another dimension to the inclusion of the image in the show. Wulffen's grandfather, Clemens von Podewils, was one of the facilitators who brought the philosophers together. Podewils was a personal friend of Heidegger's; the castle where Buber and Heidegger met was that of Podewils' brother-in-law, Prince Albrecht of Schaumburg-Lippe. What is one to make of this fact? (It was not present in the exhibition's press text, but included in a review of the show in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.) Wulffen is two generations and a friendship removed from Heidegger. Perhaps the simplicity of this calculation is its own form of kitsch, insofar as it mythologizes an individual's biological origins—their family bonds.

*Der Tote im Sumpf* refers at least two more times to Wulffen's family, albeit in a different way. In one painting, she depicts herself as an adolescent, playing the piano accompanied by her siblings on the flute and violin. One recognizes

16. Paul Mendes-Flohr, "Martin Buber and Martin Heidegger in Dialogue," *The Journal of Religion* 94 (2014), pp. 2-25.



Amelie von Wulffen,  
*ohne Titel*, 2016,  
oil on canvas,  
39.4 × 47.2 in.

in this performance the process of acculturation—the transmission of a staid respect for the arts. Wulffen creates a disjunction in the image by replacing the background with a scene from the nineteenth century (likely also by Defregger), thereby alluding to the alienation and estrangement involved in the Wulffens' musical education. In a second painting, Wulffen depicts herself as a child, lying on a sofa beside a piano, seemingly paralyzed by existential nausea. Her fingernails have grown out to obscenely long curls, making it impossible for her to practice the music lesson that awaits her above the keyboard. In depicting these episodes alluding to her upbringing, Wulffen illustrates the way one comes to both conform to and reject the society one finds oneself a part of. If every return to childhood entails a return to one's social origins, it also allows one to see the place from which one comes for what it is. The empty language used to describe one's roots—the country one is born in, said to be from, the culture one belongs to—is made tangible in the self as it was shaped in childhood. All these things exert their influence, sometimes imperceptibly, as if from a great distance.



## Der Tote im Sumpf

Jay Chung

---

Amelie von Wulffen, *Der Tote im Sumpf*  
Galerie Barbara Weiss, Berlin  
15 septembre 2016 – 29 octobre 2016

---

« Et ceux qui sont demeurés dans leur pays d'origine ? Il n'est pas rare qu'ils soient encore plus déracinés que les réfugiés! »

« Les masses ne se laissent pas convaincre par les faits?... »

Heidegger est brièvement mentionné dans la métafiction comique de Nell Zink, *Private Novelist*. Zink, elle-même l'un des personnages du roman, raconte comment, après avoir lu Être et Temps en Allemand, elle en est arrivée à la conclusion que l'estimé philosophe était stupide. Elle s'en explique quant à son écriture :

1. Martin Heidegger, « Sérénité », trad. André Préau, in *Questions III*, Gallimard, 1966, p. 168.  
2. Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, trad. Jean-Loup Bourget, Robert Davien et Patrick Levy, 3<sup>ième</sup> partie, « Totalitarisme », Quarto Gallimard, 2002, p. 670.

Ses fantaisies étymologiques, si séduisantes dans la traduction, laissent transparaître la bêtise de l'original avec un semblant de validité de l'ordre de : [prière d'insérer ici une imitation improvisée d'Heidegger de votre choix, par ex : « Seattle, donc, est un bon endroit pour s'asseoir (to sit) », ou « le mot "forage" (*boring*) suggère une action de torsion, comme celle d'une perceuse », on se souviendra de notre discussion sur le mot « screwing » (visser, baiser)... ou encore « Les caniches viennent des niches<sup>3</sup> ».

Cette mise à l'écart désinvolte de Heidegger, considéré par un bon nombre comme l'un des philosophes les plus importants du XX<sup>e</sup> siècle, dont les œuvres complètes atteignent aujourd'hui près de cent volumes, pourrait faire penser que c'est Zink l'idiote. Mais, comparons sa parodie à un passage d'Heidegger comme celui qui suit, extrait de la *Lettre sur l'humanisme*.

Cela signifie-t-il autre chose que de rendre l'homme (*homo*) humain (*humanus*) ? Ainsi l'humanité demeure-t-elle au cœur d'une telle pensée, car l'humanisme consiste en ceci : réfléchir et veiller à ce que l'homme soit humain et non inhumain, « barbare », c'est-à-dire hors de son essence<sup>4</sup>.

Quiconque estime le second passage doté de plus de sérieux qu'une dissection orientée sexuellement des mots perçage (*boring*) et vissage (*screwing*) est vraisemblablement enclin à mettre Heidegger à la première place ; il chercherait à distinguer la vulgarité des jeux de mots de Zink du sérieux élevé d'une recherche sur l'essence de l'humanité. De même, ceux qui trouvent les deux passages aussi ésotériques et stupides l'un que l'autre, sont probablement des détracteurs d'Heidegger, comme Zink. Selon Pierre Bourdieu (que l'on retrouve parmi ceux qui portent un regard critique sur Heidegger), cette tendance du philosophe à partager son lectorat est l'une de ses caractéristiques déterminantes. Bourdieu voit la cause première de la division dans la rhétorique philosophique, qu'il considère comme ancrée dans une sorte de duplicité, une forme délibérément obscure de « double jeu ».

D'une part, soutient Bourdieu, le langage philosophique d'Heidegger est composé de néologismes dérivés du langage de tous les jours. L'invention heideggérienne *Mitsein* (littéralement *être-avec*), par exemple, représente un concept spécifique avec une signification philosophique distincte. Heidegger emploie le terme de telle façon qu'il résonne avec d'autres termes idiosyncratiques, à la fois de manière formelle et sémantique, comme *Dasein* (être-là) et *In-der-Welt-sein* (être-au-monde). En reliant une série de termes particuliers de cette manière, il s'établit un système complexe de correspondances, que Bourdieu appelle un « réseau de relations ». En conséquence, les phrases allemandes, bizarres mais manifestement simples, se trouvent transformées ; le nouvel assemblage semble les avoir dotées d'une signification spéciale, de plus grande portée.

3. Nell Zink, *Private Novelist*, New York, Harper Collins, 2016, p. 288

4. Martin Heidegger, « Lettre sur l'humanisme », in *Questions III*, Gallimard, 1966, p. 84.



L'« idéolecte » d'Heidegger, tel que Bourdieu le décrit, conserve néanmoins une relation ambiguë avec le langage commun. L'origine familière de la terminologie du philosophe reste présente, sous la forme de « phantasmes », de connotations latentes mais volontairement ignorées. Le terme « *Fürsorge* » (assistance), par exemple, implique l'usage habituel du mot dans le langage quotidien, comme *Sozialfürsorge* (assistance sociale), en dépit de l'insistance d'Heidegger et de ses interprètes sur le fait que cette connotation est sans rapport avec la définition philosophique de *Fürsorge*, qui est « sollicitude ». Selon Bourdieu, chaque concept terminologique « évoque » ou fait allusion à un sens et à des associations ordinaires, et il y a simultanément dénégation, ou « révocation ». En pratique, ceci signifie que les défenseurs d'Heidegger président au bon usage et à la bonne signification du langage du philosophe, en préservant la cohérence interne du système philosophique, tout en répudiant également toute interprétation qui relie de manière incorrecte le système à des connotations banales et secondaires.

Le fait qu'Heidegger veuille ou non que l'on évoque *Sozialfürsorge* en utilisant le terme *Fürsorge* est plus qu'une simple question académique ésotérique. Comme il est de notoriété publique, lorsqu'il était recteur de l'Université de Fribourg, Heidegger a appliqué des politiques antisémites, refusant l'aide financière aux étudiants d'origine juive et dénonçant aux nazis ses collègues et ses rivaux qui s'opposaient au régime national-socialiste et qui fréquentaient des Juifs. Dans bien des cas, ces actes eurent des conséquences calamiteuses. Après avoir quitté son poste en 1934, Heidegger continua à signifier son soutien aux nazis dans ses écrits et ses interventions publiques. En 2014, la publication de carnets personnels du philosophe, appelés les « Carnets noirs », a révélé à quel point Heidegger s'était personnellement identifié au national-socialisme, en contradiction avec de précédentes affirmations de sa part selon lesquelles, soit il s'était trompé concernant son soutien aux nazis, soit il se posait en victime réticente des circonstances historiques.

Les défenseurs d'Heidegger affirment que sa politique, bien que répugnante, ne discrédite pas ses idées philosophiques. Ils veulent nous convaincre que l'identité personnelle du philosophe devrait restée séparée de sa pensée. Et pourtant les deux sont en réalité inextricables.

\*\*\*

Dans une conférence prononcée en 1969, à l'occasion des 80 ans d'Heidegger, Hannah Arendt entreprit d'absoudre le philosophe du stigmate provoqué par l'association avec le national-socialisme en s'appuyant, en fin de compte, sur la même distinction entre l'ordinaire et le soutenu manifestes dans l'utilisation du langage par Heidegger. La conférence d'Arendt commence par une reconstruction du contexte dans lequel la réputation du philosophe fut d'abord établie, une époque où la « discipline philosophie » était dominée par un académisme indigeste. Les jeunes Allemands étudiants en philosophie étaient désireux et impatients de se révolter ; ils cherchaient une échappatoire à la banalité de la philosophie définie

par la tradition. Ce qui séduisait les étudiants chez Heidegger, nous rappelle Arendt, c'était sa « passion du penser ». Les étudiants d'Heidegger ne savaient que penser sur la philosophie, ils ne faisaient que répéter et catégoriser. Leur occupation leur semblait aussi triviale que n'importe quelle autre dans le domaine des affaires humaines quotidiennes. La pensée d'Heidegger, en revanche, en retrait de ce qui se passait dans le quotidien, semblait le surpasser. C'était quelque chose de totalement élémentaire, un réveil à l'« étonnement », au « paisible », et à la « sérénité. » Selon les mots d'Arendt, « Heidegger ne pense jamais *sur* quelque chose, il pense quelque chose ». Elle ponctue ensuite son paragraphe d'une citation d'Heidegger, tirée de l'opuscule *Lettres et autres documents*.

La fin de la vie est la mort, et pourtant l'être humain ne vit pas en vue de la mort, mais parce qu'il est un être vivant ; et il ne pense pas en vue de quelques résultats que ce soit, mais parce qu'il est « un être pensant, *c'est-à-dire méditant* ».

Le « Roi secret » comme s'amuse à l'appeler Arendt, trouvait une sorte de souveraineté dans ce retranchement de l'inconscience affairée de la modernité. Il peut arriver à chacun d'être temporairement submergé par la réflexion, et donc d'être détourné de la vie de tous les jours, mais Heidegger, lui, vivait dans cet état de retraite métaphorique, c'était son domaine – son « séjour », dans son jargon.

La décision d'Heidegger de soutenir les nazis, explique Arendt dans sa conférence, n'était pas le résultat d'une défaillance éthique, mais une tentative malheureuse de quitter le domaine sous séquestre de la pensée pour le monde des affaires humaines. Arendt affirme qu'Heidegger était enclin à regarder et à comprendre le monde du point de vue hermétique de sa « passion du penser », et c'est ce qui l'avait conduit à cette idée fautive sur les nazis. Selon Arendt, Heidegger avait réalisé son erreur peu de temps après avoir émergé dans le monde réel, après quoi il s'était à nouveau retiré, pour « insérer son expérience dans sa pensée ».

Même en oubliant la preuve récemment apparue à la surface qu'Heidegger avait vu que les nazis pouvaient être un moyen de satisfaire ses propres ambitions, les arguments d'Arendt restent peu convaincants. Elle semble dire qu'Heidegger mérite une grâce parce que sa véritable nature est celle du philosophe-roi, une personnalité ennoblie par un abandon total à la pensée. Peut-être l'erreur, écrite, « n'est-elle pas seulement imputable [...] aux circonstances de l'époque et moins encore à une prédisposition du caractère, mais plutôt à ce que les Français nomment une déformation professionnelle ». Arendt ignore délibérément, ou nie, les aspects de la personnalité du philosophe qu'elle juge inessentiels dans sa soi-disant « véritable » identité de pur penseur, exactement comme les interprètes d'Heidegger nient le sens et les connotations de sa terminologie idiosyncratique en revendiquant qu'ils ne sont pas pertinents dans une philosophie où le langage est purement autoréférentiel dans sa cohérence interne.

5. Hannah Arendt, « Heidegger a 80 ans », in *Lettres et autres documents*, trad. P. David, Gallimard, 2001, pp. 177-188.



Le « fantasmagique » dans le langage heideggérien – le sous-jacent voilé signalant, même vaguement, un mépris pour le cosmopolite, et un désir atavique pour le sol natal – n’est pas sans importance. Cet aspect doit être considéré comme faisant intégralement partie de la pensée d’Heidegger, tout comme, en évaluant ses opinions politiques, il se doit de prendre en compte les actes mesquins entrepris par Heidegger contre ses collègues et ses étudiants en soutenant l’idéologie nazie. Thomas Sheehan cite ce qu’il appelle, en comparaison avec des preuves plus accablantes, des attaques « futiles » sur la personne d’Heidegger : par exemple, Heidegger clamait n’avoir jamais porté la swastika, ni avoir jamais commencé ses cours par le salut d’Hitler, même s’il a été photographié portant la croix gammée et qu’il fut accusé d’avoir fait le salut. La question n’est pas de savoir si ces accusations sont pertinentes en regard de la philosophie du maître, ni si la philosophie peut être séparée de la personne Heidegger ; le problème est que l’argument selon lequel on devrait ignorer les « futilités » reste le même, qu’il soit appliqué à la défense de l’homme ou de la philosophie.

Amelie von Wulffen,  
from *The cool table*,  
2013, pencil on paper,  
35 x 27,5 cm

Dédaigner tous les sous-entendus dans le langage d’Heidegger serait recourir à ce que Bourdieu appelle la « rhétorique de la fausse coupure ». Selon ses mots, cette rhétorique « dissimule l’hétéronomie derrière l’apparence de l’autonomie ». La « fausse coupure » ne s’applique pas uniquement à la philosophie ; Bourdieu établit également une correspondance de « double jeu » dans la notion de *l’art pour l’art*. En poursuivant cette analogie, l’usage de mots courants par Heidegger peut être comparé aux ready-mades de Duchamp, des objets du quotidien dont les connotations vernaculaires sont rejetées quand ils endossent le statut artistique. Nous avons la certitude que Duchamp n’a jamais voulu aborder les problèmes des tempêtes de neige, des mines de charbon, de l’entreposage des bouteilles de vin ou des sanitaires publics, alors même que les ready-mades ne diffèrent en rien des objets matériels ordinaires. La lecture « interne » des ready-mades, c’est-à-dire la lecture qui les considère totalement autonomes et indépendants, en dehors du domaine du discours spécialisé de l’art, nie la compréhension familière de ces objets, tout en la préservant de manière fantasmagique<sup>6</sup>.

Le ready-made est également délibérément impénétrable ; sa signification est en apparence entièrement laissée ouverte à l’interprétation. Mais, malgré ce laxisme apparent, Duchamp tient aussi à ce que l’objet ait autorité pour parler en son nom. Un trope récurrent dans ses nombreuses interviews est son rejet explicite des diverses interprétations successives de son travail. Ce faisant, il se réserve pour lui-même – et ceux qui sont de véritables initiés – la seule autorité à contrôler la signification élevée des ready-mades au sein du discours de l’art

6. Dans la récente controverse au sujet de l’œuvre de Kelley Walker au Contemporary Art Museum de St Louis, la violente réaction contre l’artiste était spécialement dirigée vers la manière dont cette pièce était critiquée. Les connotations des images utilisées par Walker ne sont généralement pas abordées dans les débats sur son œuvre ; les images sont surtout traitées dans le contexte de l’appropriation, comme des images en elles-mêmes. A St Louis, la réticence à reconnaître le contenu de ces images, dont certaines dépeignaient les brutalités policières lors du mouvement des droits civils, fut critiquée par certains membres du public.

d'avant-garde « avancé<sup>7</sup> ». Selon Bourdieu, cette forme de rhétorique, qui a un élément social correspondant, a été conçue dans l'intention de créer un doute :

Le lecteur ne comprenant que trop, mais soupçonnant l'authenticité de sa compréhension, et s'interdisant de juger un auteur qui s'est une fois pour toute instauré lui-même en seul juge de toute compréhension<sup>8</sup>.

Bourdieu décrit plus loin comment l'accumulation et la circulation du discours spécialisé isolent ce discours de la « vérité objective, » c'est-à-dire de toute implication qui est dépendante d'une réalité empirique ou sociologique.

Les stratégies symboliques les plus raffinées ne peuvent jamais produire complètement les conditions de leur propre réussite, elles seraient vouées à l'échec si elles ne pouvaient compter sur la complicité agissante de tout un corps de défenseurs de l'orthodoxie qui orchestre, en l'amplifiant, la condamnation initiale des lectures réductrices<sup>9</sup>.

Les processus sociaux qui confèrent une légitimité sont un thème récurrent dans les bandes dessinées d'Amelie von Wulffen, *November et At the Cool Table*. Dans ces œuvres, Wulffen rend compte de la vie quotidienne dans le milieu de l'art, vue et vécue par une protagoniste dont elle semble être le modèle. A leur niveau le plus ouvert, les œuvres semblent être une production cathartique. Dans sa narration, Wulffen se permet d'insérer de petites rancunes personnelles, en décrivant les souffrances qu'elle endure avec des angoisses liées à l'ordonnance institutionnelle de sa vie sociale. Wulffen se dépeint comme faisant de son mieux pour faire avancer sa carrière un peu stagnante, tout en étant tourmentée quant à la reconnaissance accordée à d'autres. Dans un épisode, la sœur de Wulffen, qui n'est pas artiste, est inexplicablement sélectionnée pour participer à la documenta ; lorsque Wulffen apprend cela elle est d'abord incrédule, puis désespérée.

La documenta et la table cool titulaire sont décrites dans les comics comme étant deux manifestations essentiellement du même ordre. La protagoniste de Wulffen est entravée par une vision étriquée qui l'obsède, qui réduit toute situation sociale à un test d'estime de soi. A ses yeux, l'inclusion de sa sœur dans le festival culturel et sa propre place de second rang au dîner sont une même source d'irritation. Wulffen parodie ces formes de validation en montrant combien elles sont à la fois arbitraires et totalement banales, tout en décrivant la corrélation

7. Pour prendre un exemple, se référer à l'extrait d'une interview où Yve-Alain Bois rejette l'interprétation du ready-made par Thierry de Duve. « Thierry essaie d'expliquer pourquoi il trouve le ready-made beau et ainsi il essaye d'adapter le ready-made de Duchamp à l'esthétique kantienne, ce que je trouve très bizarre. Il sait très bien que c'est en totale contradiction avec le désir ou la stratégie de Duchamp. »

8. Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Seuil Essais, 2001, p. 372.

9. *Ibid.*, pp. 368-369.

entre l'état psychologique de l'artiste à cran et l'absurdité de ses propres interactions sociales liées au pouvoir et au statut.

Les pièces *November et At the Cool Table* sont perceptibles au mieux quand elles décrivent les contradictions qui sous-tendent les diverses formes de reconnaissance conférées par des mécanismes différents. La personne de Wulffen se retrouve rejetée par la culture officielle de l'Etat – « Mon dieu, cette salope ne me reconnaît même pas, » se dit Wulffen dans l'une des scènes – mais elle peut aussi compter sur la reconnaissance dont elle jouit au sein d'un cercle social plus étroit du milieu « avancé » – « Ne sait-elle pas qui je suis, moi la chérie de la scène, Amelie von Wulffen, un modèle pour les jeunes artistes ? » De même, les comics de Wulffen s'attaquent aux incohérences inhérentes aux valeurs normatives de la scène artistique, ce qui encourage paradoxalement les participants, à la fois à défier cette scène et à se conformer à ses standards. Les critères étriqués du succès sur la scène en viennent souvent à ressembler aux formes petites bourgeoises de conventionalité (dans une scène de *At the Cool Table*, on voit Wulffen se torturer l'esprit au sujet des rafraîchissements offerts dans les ateliers d'artistes plus connus) ; en même temps cela semble imposer que l'artiste se rebelle contre ces mêmes attentes.<sup>10</sup>

La description que fait Wulffen de ces disjonctions et ces incohérences donne à *November et At the Cool Table* un courant sous-jacent d'ambivalence et de scepticisme envers toute forme de légitimation culturelle, y compris celles qui soutiennent le propre travail de Wulffen. Les comics sapent l'idée de l'autonomie du domaine artistique en parodiant les structures sociales qui le gouvernent. Cependant, en fin de compte, ce refus de reconnaître l'autorité de la validation culturelle a un caractère tragique, dans le sens qu'il est à la fois contre-productif et chimérique. Le domaine toujours croissant du discours spécialisé sur l'art – l'engagement professionnel à fabriquer des cohérences internes entre les œuvres d'art et les pratiques au niveau historique, théorique et formel, par une multitude de pratiques médiatiques « critiques », telles que l'organisation d'expositions, la critique d'art et l'enseignement artistique – nie, en vertu de sa prolifération incessante, les observations faites dans le travail de Wulffen. Comme il se doit, le dispositif formel le plus proéminent des comics est la trame de la narration, comme une suite de rêves. Lorsque Wulffen « se réveille », ses tourments apparaissent comme auto-infligés et imaginaires, en d'autres termes, purement subjectifs.

\*\*\*

10. « (L'artiste) doit à son tour, se commercialiser et se vendre (vendre une illusion de lui-même et de sa vie intime) sur le marché ouvert et compétitif de l'avant-garde. Il doit promouvoir (ou se faire promouvoir par des marchands et critiques amis) la valeur de son crédo à lui, l'authenticité de sa propre vision et, par-dessus tout, la profondeur de son antagonisme anti-bourgeois. En fin de compte il doit dépendre — et se mettre au service — du plaisir de ce monde bourgeois, ou de sa fraction éclairée, que son art et sa vie semblent contester. » Carol Duncan, citée dans Benjamin H. D. Buchloh, « Figures d'autorité, chiffres de régression », in *Essais historiques*, tome 1, trad. Claude Gintz, Villeurbanne, art édition, 1992, p. 47.



Dans une exposition plus récente de Wulffen, la série *Der Tode im Sumpf* transpose métaphoriquement la « Cool Table » dans un contexte plus vaste d'identité nationale. Là, Wulffen remplace la table de restaurant par une table rustique placée dans un décor champêtre du XIX<sup>e</sup> siècle. Des personnages en habit traditionnel sont assis en cercle, penchés sur la table, le dos tourné aux spectateurs, démontrant physiquement leur insularité. Le tableau est recyclé à plusieurs reprises dans *Der Tode im Sumpf*, présentant à chaque fois de légères modifications apportées à l'image ou à son format. Il s'agit d'une reproduction dérivée d'un tableau du XIX<sup>e</sup> siècle, du peintre de genre Franz Defregger, qui compte parmi l'un des « peintres préférés d'Hitler ». Son œuvre fut particulièrement louée par les nazis comme le contre-exemple de l'art moderne, elle devint le synonyme d'un programme culturel mettant l'art au service d'une notion idéologiquement fabriquée de l'esprit allemand.

Wulffren place l'image empruntée à Defregger parmi d'autres représentations intimement liées à la construction idéologique de l'identité allemande. Le hanneton, par exemple, présenté par l'artiste sous la forme d'une sculpture en céramique posée sur un socle fait de débris de mobilier en bois (toutes les pièces sont *Sans titre*, 2016) est un symbole folklorique associé au classique de Wilhelm Bush, *Max et Moritz*, ainsi qu'au célèbre *Maikäfer flieg* (*Le vol du hanneton*) une comptine pour enfants et un chant folklorique, couramment associée aux horreurs de la guerre et à la défaite générale. Plus récemment, la capacité du hanneton à évoquer l'identité nationale germanique a été employée par Anselm Kiefer, dont le tableau éponyme *Maikäfer Flieg* (1974) représente des feux brûlant sur des champs de bataille noircis. Wulffen semble réaffirmer cette affinité avec Kiefer dans une autre peinture, qui décrit le poète Paul Celan, dont la poésie et l'histoire personnelle étaient également un leitmotiv central pour Kiefer (Celan, quant à lui, ayant été fortement influencé par Heidegger). De nombreuses œuvres de Kiefer – par exemple *Margarete* (1981) et *Schulamith* (1983) – les deux titres étant inspirés par les personnages de *Fugue pour la mort* de Celan – utilisent sa poésie pour aborder la ruine de l'identité allemande après l'Holocauste<sup>11</sup>.

Dans un essai consacré à la représentation de l'histoire germanique contemporaine en peinture, « A Note On Gerhard Richter *October 18, 1977* », Benjamin Buchloh signale l'œuvre de Kiefer comme incarnant ce qu'il appelle le *polit-kitsch*. Pour Buchloh, le recours de Kiefer au sentiment de germanité universellement partagé est malhonnête ; en fait, l'œuvre de l'artiste satisfait une élite privilégiée qui l'utilise pour affirmer sa propre autorité<sup>12</sup>. De plus, l'appel de Kiefer à l'identité germanique perpétue de manière cynique à la fois des modèles obsolètes de représentation historique en peinture, et des notions obsolètes d'identité nationale ; l'œuvre révèle un état d'esprit révisionniste qui cherche à remodeler

11. Andrea Lauterwein, *Anselm Kiefer/Paul Celan, Myth, Morning and Memory*, Londres, Thames and Hudson, 2007.

12. Benjamin H. D. Buchloh, « Figures d'autorité, chiffres de régression », in *Essais historiques*, tome 1, trad. Claude Gintz, Villeurbanne, art édition, 1992, pp. 13-63.



son concept d'identité traditionnelle pour la reconstitution d'une histoire nationale<sup>13</sup>. Cette mauvaise foi, ce « vol historique grave », comme l'appelle Buchloh, est d'autant plus problématique que la mythologie mise en avant impose en réalité un obstacle à relever le défi de créer une identité appropriée et fidèle aux réalités de la vie contemporaine mondialisée<sup>14</sup>.

Plus loin dans son essai Buchloh met en opposition la solennité de la résurrection de l'identité allemande de Kiefer et la froideur avec laquelle l'œuvre du peintre est utilisée dans la sphère de la programmation culturelle. Buchloh raconte

13. Benjamin H. D. Buchloh. « A Note on Gerhard Richter's *October 18, 1977* », *October* 48, 1989, p. 100.

14. Malcolm Bull attribue la récente montée de la population en Europe à la dévaluation de ce qu'il appelle « la redevance de la citoyenneté ». « Le meilleur indicateur de votre revenu n'est pas votre race ou votre classe, mais votre lieu de naissance », écrit Bull. La tendance actuelle voit un déclin croissant dans la valeur réelle des avantages assurés à ceux vivant dans des pays relativement riches. Les opinions de Buchloh trouvent aussi un écho dans une déclaration de Yanis Varoufakis : « Aujourd'hui, tous les partis politiques avides de pouvoir doivent aspirer à la construction d'un fonctionnel National US monolithique qui ne peut évidemment représenter la super diversité des sociétés modernes telles qu'elles existent véritablement aujourd'hui. »

Amelie von Wulffen, *ohne Titel*, 2016, huile sur toile, 100 x 120 cm

une anecdote au sujet d'un projet de rétrospective de l'artiste : il nous dit avoir été choqué par la grossièreté d'un curateur qui lui dit, avec une joie manifeste directement sortie d'un comics de Wulffen, « Kiefer est plus sexy que Richter », voulant ostensiblement signifier que l'œuvre de Kiefer était plus sensationnelle que celle de Richter (cet aspect « à sensation » étant évident depuis ses premières œuvres, notamment une série de photos dans lesquelles Kiefer décline le salut d'Hitler sous diverses configurations). Pour le curateur, Kiefer s'avère donc plus efficace pour véhiculer ses propres ambitions. Buchloh poursuit :

Cette boutade m'est restée en mémoire pour plusieurs raisons. D'abord, elle était liée à ma première rencontre avec un nouveau genre de curateur gestionnaire, genre qui a de plus en plus remplacé le curateur institutionnel, qui se considérait essentiellement comme un universitaire au service d'une institution du domaine public. Aussi condensée que cette remarque désinvolte puisse être, elle indique cependant que le curateur gestionnaire concevait les expositions sur le modèle de la campagne publicitaire, conditionnées par la nouveauté saisonnière<sup>15</sup>.

Aujourd'hui, presque trente après la publication de l'essai sur Richter, l'indignation de Buchloh face au cynisme du curateur semble presque désuète, mais le propos reste valable. Buchloh fait ressortir la disparité entre le jugement historique erroné de Kiefer et le système commercial auquel il participe. Se faire une opinion de l'œuvre de Kiefer sans reconnaître le contexte social personnifié par le curateur dans l'anecdote de Buchloh équivaldrait à être victime d'un genre spécial de reconnaissance erronée, le même genre de déni que celui des interprètes d'Heidegger.

La pièce *Der Tote im Sumpf*, quant à elle, fait peu pour nier son propre statut de kitsch, qu'il soit polit- ou pas. Dans une scène de *At the Cool Table*, un personnage dit à Wulffen qu'Heidegger est en fait le « designer en chef » chez Lodenfrey, la compagnie de vêtements basée à Munich qui produit les *Trachten*, ligne de costumes traditionnels anachroniques principalement portés pour la fête de la bière en octobre, mais considérés de plus en plus acceptables dans le quotidien en Bavière. L'humour noir qui associe Heidegger à Lodenfrey anime également *Der Tote im Sumpf*, qui se délecte du mauvais-goût. À côté des Lederhosen (culottes de peau à bretelles) et des *Dirndl* (robes traditionnelles), les peintures montrent des images encadrées de screen savers avec des scènes de plage, des chats siamois tirés de Disney, avec des fausses craquelures que Wulffen semble fabriquer avec un produit acheté dans un magasin de fouritures (bricolage, travaux manuels).

Le déploiement ironique du kitsch sous la forme du criard ou de la vulgarité est tellement banal dans la peinture contemporaine qu'il en devient académique. Accrocher la copie d'un tableau de Gustave Caillebotte à côté d'un chat de dessin animé, comme Wulffen le fait dans *Der Tote im Sumpf*, est simplement

15. Benjamin Buchloh, « A Note on Gerhard Richter's, *October 18, 1977* », *op. cit.*, p. 100.

parler le langage de l'univers transparent des images aujourd'hui. Mais si l'on peut en dire un peu plus sur la dichotomie entre le « high » et le « low » de l'art, la notion plus vaste du kitsch employée par Buchloh, c'est-à-dire celle qui le considère comme une sorte de mensonge, reste saillante. Au lieu d'assimiler kitsch et mauvais-goût, ce que les défenseurs du kitsch trouvent prétentieux et condescendant, cette seconde définition affirme que le kitsch est une manipulation émotionnelle, spécifiquement celle qui provient d'un programme politique fallacieux et cupide. Les peintures de Defregger, quels que soient leurs défauts, ne sont pas des exemples de kitsch parce que l'artiste était un mauvais peintre, mais parce qu'il y a quatre-vingt ans elles étaient exposées à côté d'un placard où l'on pouvait lire : « Financé par les impôts de la nation allemande ». À l'époque du vernissage de *Der Tote im Sumpf*, rien ne semble plus pertinent que le kitsch.

\*\*\*

Dans une image majeure de *Der Tote im Sumpf*, Heidegger est portraituré assis à une table, prenant le café avec un petit groupe d'hommes, dont le philosophe israélien Martin Buber. Wulffen a peint cette image d'après une photographie prise en 1957. L'original en noir et blanc est à parts égales banale et capitale. Certains y voient un symbole de réconciliation. Buber était l'éditeur de *Die Welt*, organe important du mouvement sioniste. Après avoir été nommé professeur honoraire à l'université de Francfort en 1923, Buber démissionna pour protester contre Hitler en 1933 et émigra à Jérusalem. Dans l'après-guerre, Buber fut une voix puissante pour le renouveau de la culture juive et, à l'époque de sa rencontre avec Heidegger, il était considéré comme l'un des philosophes juifs les plus importants. Malgré les mises en garde de plusieurs de ses collègues, et même s'il publiait des papiers critiques sur le passé et l'œuvre d'Heidegger, Buber lui a tendu la main, peut-être dans l'idée d'un rapprochement. Dans *Erinnerungen an Martin Heidegger*, Buber décrit la rencontre comme étant amicale, et il insiste sur les points communs de leurs intérêts :

Nous avons bien ri ensemble, d'abord de nous, deux vieillards chameilleurs, pleins de préjugés et de ressentiments – moins les nôtres que ceux de notre entourage : ici contre les Juifs, là contre le recteur nazi<sup>16</sup>.

L'attitude d'Heidegger envers Buber oscillait entre enthousiasme et indifférence. Les deux philosophes partageaient en effet des idées communes – tous les deux étaient extrêmement préoccupés par le langage – et on trouve des parallèles entre leur corpus d'œuvres. Mais aucun d'entre eux ne pouvait ignorer la manière dont leur rencontre serait perçue. Du point de vue du présent on reconnaît immédiatement que la photo des deux hommes est tout à fait appropriée à un exercice de relations publiques. C'est ainsi que Paul Celan a vu cette rencontre ; outré,

16. Martin Buber, « Souvenirs de Martin Heidegger » (1977), in *Dictionnaire Heidegger*, Paris, Le Cerf, 2013, p. 90.

il écrit qu'en allant voir Buber, Heidegger cherchait un *Persilschein*, c'est-à-dire une disculpation de son passé. Mais, même si la rencontre fut vraiment l'occasion d'un dialogue purement philosophique entre les deux penseurs, on ne peut guère nier qu'elle fut encadrée par une autre narration, plus sentimentale : une autre photographie qui accompagnait celle repeinte par Wulffen fait ressortir la proximité physique des deux penseurs alors qu'ils posent sur un belvédère, à côté des médiateurs ayant participé à l'organisation de la rencontre.

Le récit suggéré par la photo de Heidegger et de Buber est parfaitement adaptée au contexte de l'utilisation du kitsch par Wulffen dans *Der Tote im Sumpf*. Toutefois il existe une autre dimension à l'inclusion de l'image dans l'exposition. Le grand-père de Wulffen, Clemens von Podewils, était l'un de ces médiateurs ayant facilité la rencontre des deux philosophes. Podewils était un ami personnel d'Heidegger, et le château où la rencontre eut lieu appartenait à son beau-frère, le prince Albrecht de Schaumburg-Lippe. Que faut-il déduire de ce fait (qui n'était pas évoqué dans le dossier de presse de l'exposition mais signalé dans une critique parue dans le *Frankfurter Allgemeine Zeitung*) ? Wulffen se trouve à deux générations, et une amitié, d'Heidegger. Peut-être que la simplicité de ce calcul crée sa propre forme de kitsch, dans la mesure où il mythifie les origines biologiques d'un individu – leurs liens familiaux.

*Der Tote im Sumpf* se réfère au moins à deux reprises à la famille de Wulffen, même si de manière différente. Dans une image, elle se dépeint elle-même en adolescente, jouant du piano accompagnée par ses frères et sœurs à la flûte et au violon. Dans cette performance on reconnaît le principe d'acculturation – la transmission d'un respect guindé pour les arts. Wulffen crée une disjonction dans l'image en remplaçant l'arrière-plan par une scène du XIX<sup>e</sup> siècle (de Defregger encore semble-t-il), par là-même une allusion à l'aliénation et à la séparation impliquée dans son éducation musicale. Dans une deuxième peinture, l'artiste se décrit enfant, allongée sur un sofa à côté d'un piano, semblant paralysée par une nausée existentielle. Ses ongles ont poussé, ils sont devenus si longs et recourbés qu'ils en sont obscènes, et ils l'empêchent évidemment de pratiquer ses exercices de piano en attente au-dessus du clavier. En dépeignant ces épisodes faisant allusion à son éducation, Wulffen illustre la manière dont on en vient à la fois à se conformer à la société à laquelle on appartient et à la rejeter. Si chaque retour à l'enfance entraîne un retour à ses origines sociales il nous permet également de voir l'endroit d'où nous venons, et ce que c'est. Le langage vide utilisé pour décrire nos racines – le pays où l'on est né, d'où l'on dit que l'on vient, la culture à laquelle on appartient – est rendu tangible dans le self comme s'il avait été formé dans l'enfance. Toutes ces choses exercent leur influence, parfois de manière imperceptible, comme si venues de très loin.

*Traduit de l'anglais par Michèle Veubret*

## Inhuman Transformation of New Year's Eve Decoration, Obsolete Conception or 2

*J. Gordon Faylor*

---

Yuki Kimura, *Inhuman Transformation of New Year's Decoration, Obsolete Conception or 2*  
CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco  
December 13, 2016–February 25, 2017

---

In the popular imagination, New Year's Eve traffics in the spirit of renewal. Of course, it also explicitly encourages behavior to counteract such good intentions. One asserts a speculative desire for self-improvement—living healthier, learning and growing—only to begin living in the nascent world of that resolution fatigued, nursing a mild (or blistering) hangover, snagged in the depths of winter. This initial stumble may not be so severe, but its immediacy is humbling, and belies the fragility and unreliability of our convictions. In other words, one is resigned to the realization that this will be a year like any other.

Yuki Kimura specializes in the subtle interrogation of such inadequacies as they arise from or exist in materials, especially photographs. In a 2013 conversation with Andrew Maerkle, she described the incipience of her aporetic approach: "My practice began from doubts about the uniqueness of photography and the authority of the decisive moment."<sup>1</sup> An exhibition of Kimura's new work at CCA Wattis, titled *Inhuman Transformation of New Year's Decoration, Obsolete Conception or 2*, follows this line of inquiry to darkly humorous effect.

The exhibition itself is relatively austere, consisting of four works—all from 2016—sparsely and elegantly placed throughout the gallery. Given the layout, a viewer first encounters *Table Stella*, a set of six C-prints of a wall-mounted sharps disposal container and an examination glove dispenser, separated into three pairs of tables of Dibond, wood and steel; atop the prints are multiple ashtrays of varying shapes and sizes, all made from natural materials (mostly what appear to be metamorphic rocks). Beyond the tables sit three other works: *Division and Revision #2*, a pair of nearly identical C-prints depicting liquor and wine bottles placed on a three-tiered table; *Table Matematica*, a granite table covered with *Jägermeister* bottles of various sizes; and *Mirrors*, a pair of tall, identical mirrors casually placed against the wall.

This doubling accounts for the many potential parallels and connections one might draw between the works, whether from the titular repetition of the table or the planar inertia evoked by *Division and Revision #2* and *Table Stella*. Then there are those exemplary, simple tools of replication: the mirrors, which show

1. Andrew Maerkle, "In Focus: Yuki Kimura," *Frieze.com*, April 13, 2013 (accessed February 15, 2017). <https://frieze.com/article/focus-yuki-kimura>