André Breton's Gun

David Hatcher: *Standard Deviations*, Eichenmüllerhaus Lemgo, Germany, 12 October – 9 November

If you are looking for a single term to expedite purchase on David Hatcher's oeuvre, try fetish. Ubiquitous within a range of discourses providing both a backdrop to, and frequently, primary materials for the artist's practice, its pertinence to the artifacts that result from the philosophical, theoretical, clinical, art historical, political and economic interpolations characterizing his work is patent: elaborate methodologies and motifs condense to totemic forms in a coalescence of the anthropological provenance of the term with its later diagnostic use in psychoanalysis. If today those aspects of the notion seem hackneyed, it possesses further, more precise implications for Hatcher's work: its application by Freud to a pathology of the *individual* vis-à-vis its appropriation by Marx to describe the attribution of value by irrational consensus at a *collective* level sheds light on the charting of subjectivity against the backdrop of contemporary economic phenomena that the artist has been pursuing for some time now. Hatcher's interrogations of market mechanisms explore their politically and socially conditioned structural apparatus, attendant psychologies, art historical correlations and theoretical reception. Couched selectively in this wider context, work on manifestos, gestures and formats at various times considered radical or progressive formed the crux of his solo exhibition with the Lippische Gesellschaft für Kunst in fall 2003.

'Standard Deviations' presented 32 works surveying approaches to the above concerns in work produced over the last several years. From discrete, self-contained statements to excerpts from larger–in several cases still in progress–sequences and cycles, the works on show oscillated between iconic simplicity and tightly bundled complexity. A strategy they all shared was the formal reduction of vertiginous conceptual assemblages to pithy, deceptively simplistic surfaces and compositions, conceding exponential layers of meaning only upon close inspection. Take for example the ink drawing 'Wow', (2002); a portrait of Milla Jovovich–advertising icon for the cosmetics giant L'Oreal–in a pose sampled from her recent campaigns for that corporation. A figure is sketched with a frantic line–a reproduction of the jittery charted performance of the L'Oreal Corporation as a publicly listed component of global stock markets. If, in the fetishization of the commodity, Marx describes a collective, excessive attribution of value–and the simultaneous displacement of the same–here Hatcher renders a razor sharp depiction of the mechanisms that advertising employs in the service of such fetishization. The drawing's reduction of Jovovich's affective campaign posture is more superficially, however, a cover of Munch's 'The Scream'–this time the model herself apparently horrified by the representational transaction she is a party to, of which her portrait is a hysterical protest. The fetishization of

André Breton's Gun

Wenn es einen Begriff gibt, der dazu angetan ist, das Werk David Hatchers mit seinen weit reichenden philosophischen, kunsttheoretischen, politischen und ökonomischen Implikationen zu umreißen, so ist es der des Fetisch - ein Begriff, der vielfältige, verschiedenen Disziplinen entstammende Bedeutungen unter sich subsumiert, die ihre visuelle Entsprechung in den Arbeiten Hatchers finden. Hatchers Werk untersucht Marktmechanismen ebenso wie politisch und gesellschaftlich bedingte Strukturen, Kunstgeschichte, zeitgenössische Theorie und die Rezeptionsgeschichte einst als radikal verstandener Gesten und Manifestationen. Wobei es zwischen allen diesen Untersuchungskomplexen keine scharfen Abgrenzungen gibt – vielmehr durchdringen sich die einzelnen Themen und verweisen aufeinander. Somit wird hier bei der Verwendung des Konzeptes Fetisch dessen ethnographische Herkunft mit allen inherenten Missverständnissen ebenso mitgedacht wie seine Verwendung in der Diagnose der Psychoanalyse. Gemeint ist im folgenden aber auch dessen inflationäre Verwendung und Verflachung im zeitgenössischen Diskurs sowie im allgemeinen Sprachgebrauch und besonders die Übernahme des Begriffes durch Marx zur Beschreibung von – im Gegensatz zum individualistischen Ansatz Freuds – auf kollektiven, gesellschaftlichen Konventionen beruhenden Wertzuschreibungen: Diese Vorstellung drängt sich für die Annäherung an Hatchers Analyse der zeitgenössischen ökonomischen Begebenheiten, verbunden mit einer kritischen Retrospektive einst als radikal oder progressiv angesehener Manifeste, Gesten oder Formensprachen, geradezu auf. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich Hatchers Einzelausstellung in der Lippischen Gesellschaft für Kunst im Herbst 2003.

„Standard Deviations" präsentierte 32 Skulpturen, Drucke, Zeichnungen und Fotografien aus den letzten Jahren. Allen gemeinsames Grundprinzip ist die Übertragung dieser sehr komplexen Gedanken in eine fast plakativ zu nennende, bewusst einfache Bildsprache, unter deren Oberfläche Schicht um Schicht die verschiedenen Bedeutungsebenen freigelegt werden können. So zeigt die Zeichnung „Wow"(2002) das Portrait Mila Jovovichs, Werbeikone der Firma L'Oreal, in einer aus Zeitschriftenanzeigen übernommenen Pose. Umrissen ist die Person in einer unruhigen Zick-Zacklinie, welche die wechselhafte Kurve des Aktienkurses jenes Großkonzerns wieder gibt. Wenn Marx in der Fetischisierung der Ware einen Prozess auf kollektiver Konvention beruhender, übertriebener Wertzuschreibung – bei gleichzeitiger Verdrängung dieses Vorgangs – sieht, offenbart Hatcher hier genau jenen Mechanismus der Werbung, der zur Fetischisierung der Ware entscheidend beiträgt. Dass durch die Vereinfachung der Zeichnung Mila Jovovichs affektierte Werbepose mit einem Mal an

woman and her objectification to commodity status appears even more pointedly in 'Willy Rey / Playboy Enterprises Inc.', (2002). Playmate Of The Year in 1971, Willy Rey's shoot for Playboy magazine in January of that year provided the motif that Playboy Enterprises Incorporated printed on its stock when the company went public ten months later–the first time a nude had adorned a share certificate. She too appears as an apparition–a barely discernible figure–outlined in the unsteady market performance curves of the corporation she symbolically fronts. Brimming with economic, theoretical and art historical puns–most obviously on curves, figures, commodities, objectification, representation and value–the schizzy line drawing ultimately shakes down as a kind of tongue-in-cheek critique of solemn minimal and conceptual methodologies prevalent in the visual arts during Willy Rey's heyday, replete with formal and ideological accessories. Loaded with hooks for po-faced feminist and Marxist readings, the insolence of Hatcher's reflections on the legacies of these discourses and their efficacy in the visual arts nevertheless prevails.

Marx would of course turn in his grave were he to witness corporations themselves, let alone their brands, as the present day object of market speculation–the dematerialized commodity fetish now an intangible, fleeting phenomenon expressed in abstract numeric terms. The price of such commodities is indeed determined by collective consensus, rather than quantifiable, calculable facts-numinous values expressing themselves in the illogical fluctuations of the market. Vocabulary employed to describe economic conditions on the trading floor also serves in another context to qualify pathological symptoms–where the talk is of fever, nervousness, hysteria, panic, calmness, depression–a relationship that finds concise expression in the work 'Hi Ho', (2002): this seven-part series of drawings transforms the saccharine comic book figures of Disney's Seven Dwarfs into strung-out specters, each outlined by the agitated, zigzagged stock performance of The Walt Disney Company. Grumpy, Happy, Sleepy... The dwarfs' names–dominant emotional attributes–abet Hatcher's semantic maneuver in personifying the moody irrationality of a market supposedly governed by the cold logic of capital.

His disclosure of the animist forces embedded within modern Western business practice continues: in 'Was this the transition?' (2003), he casts the symbolic mascots of the market–the bull and the bear–as animistic deities, totemic figures of a congregation of free marketeers. If a de-deification and de-demonification of animals paralleled their subjugation and domestication as livestock–hand in hand with the development of a Western civilization considered to be enlightened–here they nevertheless remain powerful emblematic symbols and figures of identification. In the context of the cumulative skepticism evident in Hatcher's work on the economic and political agenda driving the process of European unification–a local paradigm of the international deregulation of capital and labor markets popularly known as 'globalization'–bear and bull are metonyms of an 'evil' Russian empire and Europe, respectively–the profane coupling of the figures a puerile caricature of paranoid Western scenarios from the cold war era. Miniature plastic figures coated with correction fluid–originally sourced from a toy shop–feign, as

Munchs „Schrei" erinnert, ist intendierter, ironischer Nebeneffekt und lässt das Model gewissermaßen selber über die im Bild analysierten Vorgänge erschrecken. Die Fetischisierung der Frau, ihre Verdinglichung zur Ware, erscheint dann noch pointierter in der Arbeit „Willy Rey / Playboy Enterprises Inc" (2002). Willy Rey war 1971 Playmate des Jahres, und eine der Fotografien aus der Januarausgabe des Heftes wurde zu dem Motiv, das die Aktie des Konzerns anlässlich des Börsengangs im gleichen Jahr schmückte. Willy Rey avancierte zum ersten Aktmodell, das jemals eine Aktie zierte. Auch sie ist dargestellt als Schemen, kaum greifbare Körperlichkeit, umrissen in der Performance-Kurve des Unternehmens. Formale kunsthistorische, ökonomische sowie theoretische Anspielungen und ironische Querverweise auf mehrdeutige Begriffe wie Kurve, Maß, Ware, Objekt, Abbildung und Wert drängen sich auf, wobei die reduzierte Zeichnung selbst augenzwinkernd auf die Formensprache minimalistischer und konzeptueller Ansätze jener Zeit verweist, in der Willy Rey ihre größten Erfolge feierte. Und obwohl die Arbeit reichlich Ansatzpunkte für knochentrockene feministische oder marxistische Analyse bietet, steht hier doch Hatchers respektlose Reflektion über das Erbe und die Rezeption des Diskurses jener Tage im Vordergrund.

Marx konnte wohl kaum voraussehen, dass mittlerweile die Konzerne und deren Markennamen selber zu Waren geworden sind, die entsprechend gehandelt werden. Der Fetisch Ware ist entmaterialisiert, ist zu einem nicht greifbaren, flüchtigen Phänomen geworden, das sich in abstrakten Zahlen und Summen ausdrückt, deren jeweiligen Werte auf eben jenem Prozess der sozialen Verabredung beruhen und nicht auf quantifizierbaren, rechnerisch nachvollziehbaren Fakten, deren numinose Werte sich in den irrationalen Bewegungen der Börsenkurse ausdrücken. Das Vokabular, das gemeinhin zur Beschreibung der ökonomischen Vorgänge auf dem Börsenparkett herangezogen wird, dient in seinem anderen Kontext der Qualifizierung pathologischer Symptome: Da ist die Rede von Fieberkurven, Nervosität, Hysterie, Panik, Entspannung, Depression — ein Phänomen, für das Hatcher in der Arbeit „Hi Ho" (2002) ein prägnantes Bild findet. Die siebenteilige Zeichnungsserie transformiert die niedlichen Comicfiguren Walt Disneys in flüchtige Schemen, umrissen in den unruhig gezackten Kursverläufen der Konzernaktie, wodurch die Namen der Zwerge – ihre jeweiligen emotionalen Attribute wie „Grumpy", „Happy", „Sleepy" – die vollkommene Irrationalität des Marktgeschehens offenbart, die sich in besagter semantischer Übertragung ausdrückt.

Und die Entlarvung jener unberechenbaren Vorgänge im scheinbar so aufgeklärten zeitgenössischen Marktgeschehen geht weiter: So geraten bei Hatcher in „Was this the transition?" (2003) die Gallions- und Symbolfiguren des Börsengeschehens, der Bulle und der Bär, zu animistischen Gottheiten, zu Totemfiguren der Gemeinde der Börsianer. Die Ent-Göttlichung und Ent-Dämonisierung der Tiere bis hin zu ihrer Unterwerfung und Zähmung zum Nutzvieh geht Hand in Hand mit der als Fortschritt und Aufklärung verstandenen kulturellen Entwicklung, wobei dessen ungeachtet auch heute noch Tiere machtvolle emblematische Symbole und Identifikationsfiguren darstellen. Und vor dem Hintergrund von Hatchers fortwährender argwöhnischer Analyse der ökonomischen und politischen Verschränkungen im Prozess der Europäischen Vereinigung geraten Bulle

Left: *Wow (Milla Jovovich / L'Oréal)* (2002) ballpoint on somerset book courtesy Galerie Müllerdechiara, Berlin. **Right:** *Was this the transition? (white)* (2003) correcting fluid on found objects courtesy Starkwhite, Auckland.

with many of Hatcher's collected props, a childlike innocence: the Seven Dwarfs, Sylvester Pussycat– they are all victims of the same simple détournement by the artist. The tiny sculpture's placement in an absurdly over-proportioned vitrine comically amplifies the fetishization of Western art objects, their systems of presentation and display, and the inflation of meaning that occurs under these conditions. A similar, disproportionately large vitrine housed 'Prolegomena III', (2003)–a silicon dildo annotated with miniature letters–emphatically manifesting the done to death notion of the phallus in 20th Century theory. Cloaked in a veil of illegibility, the thrashed symbol is an apposite expression of the excesses of the fetish in discourse since its establishment as one of the cornerstones of Freudian and Lacanian psychoanalysis. Not only is legibility abandoned in a dull mess of material linguistic constituents, but the once powerful fetish symbol of non Christian culture is reduced to a bulk retail model from a sexshop discounter.

Continental discourse and its reception are again Hatcher's focus in 'L'acte surréaliste le plus simple (André Breton)' (2003). Here the artist examines the caliber of André Breton's notoriously violent declaration from the second Surrealist Manifesto. Configured as an eye chart–reproduced in the upper case and reducing in font size and line spacing proportionally until Breton's bombastic utterance appears to run out of breath–his vision is reduced to an acuity test. In the process, the citation is set adrift: it appears at first glance that no semantic coherence is to be located in the work–on the contrary it presents itself as a graphic, written image, scrutinizing the attention of the observer. The sense of the piece does however eventually give itself up. In contrast to 'Prolegomena

und Bär zu Sinnbildern des – „bösen" – Russischen Reiches und Europas, und die obszöne Anordnung der kleinen Figuren karikiert westliche Angstszenarien aus den Zeiten des Kalten Krieges. Die kleinen, mit Tipp-Ex bemalten Plastikfiguren, die ursprünglich einem Spielwarenladen entstammen, sind – ähnlich wie viele der von Hatcher versammelten Versatzstücke scheinbar unschuldiger Kinderromantik, die Sieben Zwerge, der Kater Sylvester – Opfer der subversiven Entblößungstaktik des Künstlers geworden. Zudem parodiert der Kontrast zwischen den kleinen Skulpturen und der im Verhältnis überdimensionierten Vitrine die Fetischisierung des Kunstobjektes und seiner Bedeutungsaufblähung aufs Schönste.

In einer ebensolch überdimensionierten Vitrine präsentiert Hatcher „Prolegomena III" (2003), einen mit winzigen Buchstaben überzogenen Kunststoff-Dildo, die Verbildlichung des in der postmodernen Theorie so viel beschworenen Begriff des Phallus, der hier unter seiner Schicht unzähliger unleserlicher Wortfetzen kollabiert. Die beklagte inflationäre Verwendung und Abnutzung des Begriffes Fetisch im zeitgenössischen Diskurs seit seiner Etablierung als Kernbegriff der Freudschen und Lacanschen Psychoanalyse findet so adäquaten Ausdruck: Denn hier ist nicht nur der Text unter einem Buchstabenbrei verschwunden, hier ist auch der einst machtvolle Fetisch nicht-christlicher Kulturen reduziert auf das Plastikmodell aus einem Sexshop-Discounter.

Abendländischen Diskurs und dessen Rezeption nimmt Hatcher wiederholt unter die Lupe. In „L'Acte Surrealiste le plus simple (André Breton)" (2003) untersucht er die Durchschlagskraft von André Bretons aggressiver und gewalttätiger Surrealismusdefinition. Hatcher überträgt das berühmte Zitat Bretons aus

III' legibility is not completely forsaken, the ultimate failure of the word not pushed. It seems a distinct possibility, but only one among many. The reification of surrealism goes on–even in Hatcher's doubly coded work, where the efficacy of Breton's position is simultaneously confirmed and called into question.

Formally, this convergence of text into a generic clinical system concerns itself less with the examination of an individual position and more with an analysis of positionality, or in this case, radicality as such. After repeated postmodern declarations of capitulation in the face of the alleged failure of modernism's revolutionary pretensions–and their subsequent inescapable recuperation (in Debord's sense of the word)–Hatcher collects evidence in art, philosophy and politics of uninterrupted traces of adherence to the radical gesture and an unbroken retrospective reception of such beliefs. While his succinct set piece itself consciously participates in the commodification of such discourse, Hatcher seems content to accept the commercial success of the edition as a proof of the critical strategies at play in the work.

Harmless delinquency seems to be to Hatcher's taste, or perhaps its currency in the contemporary art market is the real object of his attention. His panel of text, after all, neglects most of the rules of grammar but remains–albeit with moderate difficulty–clearly legible: an approach that Breton as one of the popularizers of *ecriture automatique* might reluctantly be forced to endorse. While the exhibition's title already contains a deadpan swipe at a standardization of the notion of deviance, in this work Hatcher dispassionately dissects an historic instance of professed departure from societal norms–Breton's famous provocation to run amok–and concludes, it seems, that today if not at the moment of its invocation, André Breton's gun is shooting blanks.

——

Astrid Mania is a Berlin-based independent writer and curator.

dem zweiten surrealistischen Manifest in die Struktur von Sehtafeln, schreibt es in Großbuchstaben, die in immer gleichen Abständen voneinander getrennt zeilenweise kleiner werden, bis das Bretonsche Wortgetöse schließlich zu einem linguistischen Bächlein verrinnt, bis die Vision zu einem Sehtest wird.

Das Zitat wird hierbei in einem Schwebezustand gehalten: Zwar scheint beim ersten Blick auf die Tafel die Folge von Buchstaben keinen semantischen Sinn zu ergeben, sondern präsentiert sich zunächst als grafisches –geschriebenes – Bild, das die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Probe stellt, doch stellt sich der Sinn bei längerer Betrachtung ein. Anders als in „Prolegomena III" ist die Lesbarkeit nicht vollständig aufgeben, so dass hier nicht das endgültige Scheitern des Wortes behauptet, sondern nur als eine Möglichkeit von vielen befragt wird. Die Rezeption des Surrealismus hält unvermindert an – eben auch in jenem doppelt codierten Werk Hatchers, das gleichzeitig Beleg und Befragung jener Wirkungsgeschichte darstellt.

Doch geht es bei dieser Übertragung von Text in ein optisches Bildsystem nicht ausschließlich um eine Untersuchung der jeweiligen Positionen, sondern um eine Untersuchung des radikalen Habitus als solchem, der zur Disposition gestellt wird. Denn trotz aller Kapitulationserklärungen der Postmoderne angesichts des – behaupteten – Scheiterns aller revolutionären Gesten der Moderne und der Unausweichlichkeit ihrer Vermarktung, an der sich Hatcher mit seinen Sehtafeln bewusst beteiligt und diese so wiederum auch kommentiert, konstatiert er aber auch in Kunst, Philosophie und Politik den ungebrochenen Glauben an die radikale Geste und die fortdauernde Retrospektion und Rezeption eben solcher Credi.

Dabei scheint der Regelverstoß durchaus auch im Sinne Hatchers zu sein. Gleichzeitig aber erregt die momentan zu beobachtende Wertsteigerung solcher „delinquenten" Gesten im Kunstmarkt seine Aufmerksamkeit, und wie in vielen Fällen betreibt er auch hier ein doppeltes Spiel, in dem er als Mittäter und Untersuchungsrichter zugleich auftritt. Schließlich missachtet seine Texttafel alle Gesetzmäßigkeiten unserer Grammatik und bleibt dennoch lesbar– eine Vorgehensweise, an der Breton als Vertreter der *écriture automatique* sicherlich klammheimlich seine Freude gehabt hätte. Und während bereits der Ausstellungstitel trocken das Paradox der Standardisierung von Normabweichungen andeutet, führt Hatcher hier einen historischen Fall manifesten Abwendens von gesellschaftlicher Norm vor Augen: Doch ist die Radikalität, mit der Breton einst provozierend zum Amoklauf aufforderte, längst verpufft - Andre Bretons Waffe ist heute – und vielleicht war sie auch nie etwas Anderes – nur mehr eine Schreckschusspistole.

——

Astrid Mania lebt als freie Kuratorin und Autorin in Berlin.