

MATHEW HALE

PRESENTATION

In Hale's works, book pages, text fragments, graphic structures, and figures in ink, as well as photographic moments of reality, are combined into new visual structures, according to the collage principle. Found and invented things are thus combined and confront each other as different layers of reality, directly entering into a narrative structure. These new combinations inevitably challenge the beholder to read the recoded visual elements in their (new) context.

The formal juxtaposing of «real» and «imagined» elements, found and added objects in the picture, corresponds in terms of content with different systems of representation and different ways of generating meaning. Through the combination of new content in the picture, creating a narrative by way of collage, Hale questions both their historical construction as well as current ways of functioning. The open-minded discovery of themes, initiated by accidental findings of image and text fragments finally leads to the work of art through a series of associations - thus Hale's working method stands very much in the tradition of surrealism and dada. Furthermore, the works are also formally related to these art movements, as well as to pop art.

Matthew Hale's work has been exhibited in Modern Monday at MoMA (NYC) in 2011, participated to Phoenix vs Babel (cur. Patrice Joly) at Fondation d'entreprise Ricard (Paris) in 2008, the Venice Biennial in 2003, in DIE STADT - LA CITTA' - THE MOTHER at the DAAD Gallery (Berlin) in 2003, or at the Whitechapel Gallery (London) in 1998, among others.

Dans les œuvres de Hale, les pages de livres, les fragments de textes, les structures graphiques et les figures à l'encre, ainsi que les moments photographiques de la réalité, sont combinés en de nouvelles structures visuelles, selon le principe du collage. Les choses trouvées et inventées sont ainsi assemblées et se confrontent en différentes couches de la réalité, entrant directement dans une structure narrative. Ces nouvelles combinaisons mettent inévitablement le spectateur au défi de lire les éléments visuels recodés dans leur (nouveau) contexte.

La juxtaposition formelle d'éléments « réels » et « imaginés », d'objets trouvés et ajoutés dans l'image, correspond en termes de contenu à différents systèmes de représentation et à différentes manières de générer du sens. Par la combinaison de nouveaux contenus dans l'image, créant une narration par le biais du collage, Hale remet en question à la fois leur construction historique et leurs modes de fonctionnement actuels. La découverte ouverte de thèmes, initiée par la découverte accidentelle de fragments d'images et de textes, aboutit finalement à l'œuvre d'art à travers une série d'associations - ainsi la méthode de travail de Hale s'inscrit dans la tradition du surréalisme et du dada. En outre, ses œuvres sont également liées formellement à ces mouvements artistiques, ainsi qu'au pop art.

Le travail de Matthew Hale a été exposé dans Modern Monday au MoMA (NYC) en 2011, a participé à Phoenix vs Babel (cur. Patrice Joly) à la Fondation d'entreprise Ricard (Paris) en 2008, à la Biennale de Venise en 2003, à DIE STADT - LA CITTA' - THE MOTHER à la galerie DAAD (Berlin) en 2003, ou à la Whitechapel Gallery (Londres) en 1998, entre autres.



Michel Rein, *A PICTURE AND ITS PRICE* « ... et enfin la précieuse matière du tout petit pan du mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune, qu'il veut, Paris, France, 2017



Michel Rein, *A PICTURE AND ITS PRICE* « ... et enfin la précieuse matière du tout petit pan du mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune, qu'il veut, Paris, France, 2017



abc, MARIA UND JOSEPH: *It becomes a morbid time*, Berlin, Germany, 2013

MATHEW HALE

BIOGRAPHY EXHIBITIONS - ARTWORKS PRESS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS



Ratio 3, MA THE WHALE, San Francisco, CA, USA, 2013

MATHEW HALE

BIOGRAPHY EXHIBITIONS - ARTWORKS PRESS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS



Michel Rein, *DER WILLKOMMENE FREMDE*, Paris, France, 2012



Michel Rein, *DER WILLKOMMENE FREMDE*, Paris, France, 2012



L'espace de l'art concret, *Collages*, Mouans-Sartoux, France, 2012





The Narrows, *LE MONDE V. DER MOND*, Melbourne, Australia, 2009



MATHEW HALE

BIOGRAPHY EXHIBITIONS - ARTWORKS PRESS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS

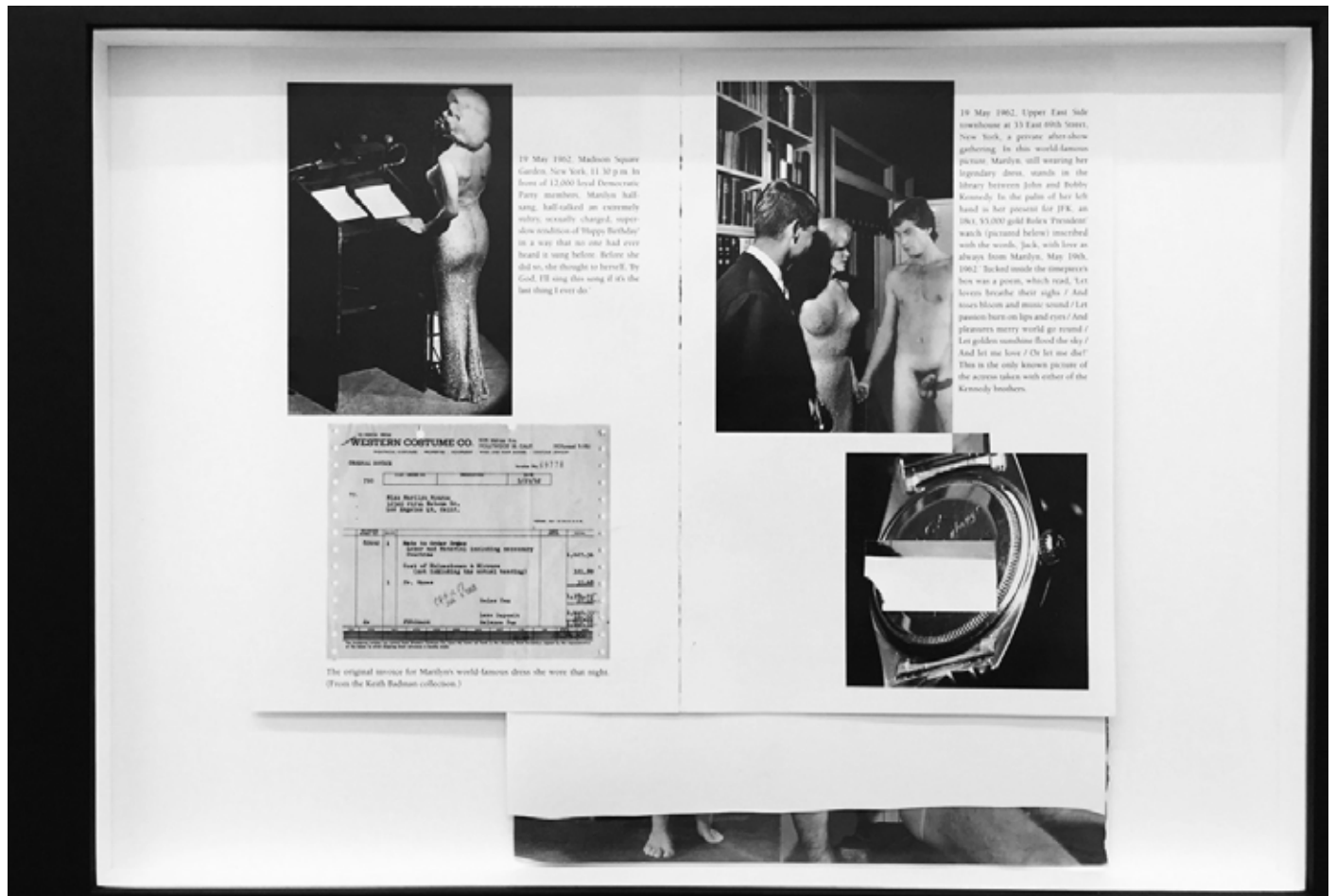


Fondation d'entreprise Ricard, *Phoenix vs Babel*, Paris, France, 2008



Michel Rein, *Tasuk! Tsukku-san!*, Paris, France, 2007





Untitled, 2017

prints on paper, wooden frame

impressions sur papier, cadre en bois

30,5 x 46 cm (12 x 18.1 in.)

HALE17060



Untitled, 2017

prints on paper, wooden frame

impressions sur papier, cadre en bois

46 x 30,5 cm (18.1 x 12 in)

HALE17059



Love is a silver dollar / Bright as a church bell's chime [Aug. 29, 2017], 2017

3D print, acrylic painting, wood, card, photographs

impression 3D, peinture acrylique, bois, carton, photographies

variable dimensions

HALE17056



Love is a silver dollar / Bright as a church bell's chime [Apr. 26, 2016], 2017

3D print, acrylic painting, wood, card, photographs

impression 3D, peinture acrylique, bois, carton, photographies

variable dimensions

HALE17054



MARIA UND JOSEPH: It becomes a morbid time, 2012

five wooden panels, painted collages, various materials, one sculpture in cardboard

cinq panneaux de bois, collages peints, matériaux variés, une sculpture en carton

total dimensions: 200 x 1000 cm (78.74 x 393.7 in.) ; sculpture: 37 x 70 x 42 cm (14.57 x 27.56 x 16.54 in.) ; each panel: 200 x 200 cm (78.74 x 78.74 in.)

HALE12049



Page 4 of DIE NEUE MIRIAM, 2006

collages, various materials black box frame

collages, matériaux divers cadre boîte noire

HALE08031



Page 134 of *DIE NEUE MIRIAM*, 2006
collages, various materials black box frame
collages, matériaux divers cadre boîte noire
HALE08028

Seite 46 / Dienstag, 28. Dezember 1999, Nr. 302

Virtuelle Pilgerreise

Tilman Riemenschneider in Washington: Ein Symposium

WASHINGTON, im Dezember Die Museen der Vereinigten Staaten und Kanadas besitzen heutzutage über zwanzig Skulpturen von Tilman Riemenschneider. Die qualitativsten Werke sind zusammen mit bedeutenden Leihgaben aus europäischen Museen jetzt in einer vierbüchigen Ausstellung in Washington zu besichtigen (I.A.Z. vom 11. Oktober), darunter zwei der schönsten mittelalterlichen Skulpturen überhaupt, die Alabaster-Figur des heiligen Hieronymus aus Cleveland und ein Bischof aus Washington. Den Kauf dieser Skulptur hatte der zu Beginn des Jahres verstarbte am Metropolitan Museum in New York tätige William Valentiner angeregt. Bei Wilhelm Bode und Henry Thode ausgebildet, hatte Valentiner die Sammlungen des Museums erheblich bereichern können.

Der erste Kunsthistoriker, der den Amerikanern auch wissenschaftlich das Werk des fränkischen Bildhauers vorstellte, war der 1933 aus Deutschland emigrierte Justus Bier (1899 bis 1990). Zunächst an der Universität von Louisville in Kentucky tätig, veranlasste er als Museumskurator in Raleigh (North Carolina) 1962 die erste Riemenschneider-Ausstellung in Amerika. Seine vierbändige, in den Jahren 1925 bis 1978 erschienene Monographie gilt noch immer als grundlegende Veröffentlichung über Riemenschneider.

An Justus Bier wurde zu Recht wiederholt während eines Symposiums erinnert, welches das Washington „Center for Advanced Study in the Visual Arts“ aus Anlass der Riemenschneider-Ausstellung veranstaltete. Mit dem Symposium wurde der Bildhauer aus seiner fränkischen Heimat auf ein internationales Parkett geführt, was geradezu zwangsläufig neue Zugangsweg zu seinem Œuvre eröffnete. Schon Justus Bier war zu einer intensiven und unpektulanten Form der Auseinandersetzung gelangt, die sich deutlich von den ideologischen Vereinnahmungen unterscheidet, die der populäre deutsche Künstler der Spätgotik neben Albrecht Dürer und Veit Stöck in Wissenschaft und Romanliteratur der Weimarer Republik erhalten hat.

Die Künstlerromane von Leo Weismantel oder Max Wegner folgten Georg Dehios Devisen, dass der „wahre Held der deutschen Kunst das deutsche Volk sei“ (Keith Money). Wegner wollte die Leistung Riemenschneiders darin erkennen, das deutsche Volk geistig zu haben. Mit solchen Vorstellungen hängt letztlich noch Thomas Manns Deutung Riemenschneiders zusammen, der ihn in seiner berühmten Rede „Germany and the Germans“ im Mai 1945 als Beispiel für das „andere Deutschland“ verstanden wissen wollte. Ganz eindeutig kongruieren diese unhistorischen Konzepte von Nation mit der ebenfalls unhistorischen argumentierenden Stilanalyse des Werkes Tilman Riemenschneiders. Deutlich wird, wie kontaminiert jede Beschreibung einer Riemenschneider-Skulptur erscheinen muss, die „Sentimentalität“ oder „Charakter“ beschreibt. Bei der Zuschreibung einer neugotischen Muttergottes mit Kind, deren Ankauf das Münchener Museum in Würzburg inzwischen realisieren konnte, muss man sich entsprechend auf vermeintlich neutralere Beschreibungsfelder wie die Genetik oder das Arrangement der Falten beschränken (Claudia Lichte).

Nachrichtige objektbezogene Forschung kann immer wieder überraschend neue Erkenntnisse zu Tage fördern. So zeigt sich etwa bei der eingehenden Betrachtung der drei Tilman Riemenschneider zugeschriebenen Zeichnungen, dass nur eine von ihnen, die in Kohle angeführte Skizze eines Mädchens auf der Schreinrückseite des Windsheimer Zwickhofaltars, in der Werkstatt des Bildhauers entstanden sein dürfte (Fritz Korny). Darüber hinaus hat Riemenschneider seine Figuren möglicherweise nicht im Medium der Zeichnung, sondern auf Grundlage plastischer Modelle geplant. Anregungen entnahm er dabei nicht nur Kupferstichen Martin Schongauers oder des Meisters AG, sondern auch den Werken von Dürer, Stöck oder des älteren Holbein.

Zusammen übertrifft Riemenschneiders Umsetzung die gleichsam als Musterbuch fungierenden Vorlagen an künstlerischer

Genau auf. Sie dürfen als Repräsentationsformeln gelesen werden, als ein gezielt angestrichenes Mittel der Rangedemonstration, da solche Gestaltungsformen sich offenbar an der durch die Druckgrafik Dürers und Burgkmairs verbreiteten Herrscherikonographie Kaiser Maximilian I. orientierten (Til-Holger Borchert).

Riemenschneider schuf jedoch nicht nur Kunstwerke für die Elite, sondern richtete seine Darstellungen zugleich auch an den „gemeinen Betrachter“. So greift die Strebende Kaiser Heinrichs am Grabmal im Hamburger Dom eine geläufige Szene aus dem weit verbreiteten Ars-Moriendi-Folgen auf, mit denen Sterbekonventionen eingeübt und die Angst vor dem Tod gesenkt werden sollte (Iris Kalden-Rosenfeld). Und das Rothenburger Heilige-Blut-Retabel in der St. Jacobs-Kirche ermöglichte eine gleichsam virtuelle Pilgerreise nach Jerusalem, während das gegenüber im Osnabrücker gestellte Jacobs-Retabel Friedrich Herlins nach Spanien führte (Susanne Resse). Warum angesichts der gefahrlosen Begrenztheit einer solchen Pilgerschaft keine nennenswerte Wallfahrt in Rothenburg entstand, bleibt freilich unklar.

Seit etwa zwanzig Jahren, programmatisch seit der Riemenschneider-Ausstellung in Würzburg im Jahr 1981, nimmt die archäologische Untersuchung der Bildwerke eine wichtige Rolle in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Œuvre Riemenschneiders ein. Zentraler Gegenstand ist dabei die Frage nach dem ursprünglichen Erscheinungsbild der Skulpturen sowie ihrer werktechnischen Bearbeitung. So mag sich etwa, dass der Straßburger Bildhauer Nikolaus Gerhaert zwar mit seinen Figuren einen entscheidenden Ausgangspunkt für Riemenschneider war, andererseits jedoch grundlegende Unterschiede der handwerklichen Ausführung der Skulpturen existieren (Bodo Buczyński). Während am Epitaph des Conrad Bismar in Straßburger Manner Bearbeitungspuren sichtbar gemacht werden, weisen die Werke Riemenschneiders in ihrem perfekten Finish keinerlei Werkzeugspuren mehr auf.

Seit langem ist bekannt, dass Riemenschneider sogar auf die farbige Fassung der Figuren verzichtete, als ob nur die Leinwand der Bildhauer sichtbar werden sollte. An seinen Skulpturen war jedoch bisher im Unterschied zu denjenigen des Veit Stöck nicht erkennbar, ob sie nicht vielleicht doch eine



Feuilleton

Benno Hurt

Gloria!, hör' mein Herz ich

Um in die „Mitte der Welt“ zu gelangen, geht der vierzehnjährige Gymnasiast Christ Kirsch an dem Sonntagmorgen die Sommerstraße hinauf in die Maximilianstraße von Kolbstadt, einer kleinen Großstadt im Süden Deutschlands. Die Sommerstraße, in der die Familie Kirsch 1955 in einem noch immer an der Fassade beschädigten Mietshaus wohnt, liegt zwischen Hauptbahnhof und dem „Puberturm“. Christ bewegt sich in Richtung Bahnhof, wo auf Bahnsteig zwei der Zug aus München erwartet wird.

München ist weit weg. Aber geschichte junge Männer, die an der Universität in München eingeschrieben sind, dort studieren und an Wochenenden heimkehren nach Kolbstadt, um sich bei Mutter satt zu essen, kommen Christ in der Maxstraße entgegen. Sie tragen die „Süddeutsche“ so gefaltet unter dem Arm, dass sie nicht mit der „Mittelbayerischen Zeitung“ oder gar dem „Tagesspiegel“ von Kolbstadt zu verwechseln ist. Sie übersehen ihn, den Daheimgebliebenen.

In die Maximilianstraße drängt sich die Jugend nicht der Kirchen wegen. Für Christ Kirsch freilich endet der Weg, der in die Mitte der Welt führt, vor den Stufen zum Hauptportal des Doms. Auch Christ's älterer Bruder, Dietmar, dessen Abschied von Kolbstadt beschlossene Sache ist, kauft sich derweil am Bahnhof seine „Überregionale“, die „Frankfurter Allgemeine“, und macht sich auf den Weg in die Maxstraße. Vielleicht ist er gerade mit dem Zug aus München gekommen; wer will es ihm, der in der Großstadt seinen Geschäften nachgeht, denn verheißt, dass er in einer sentimentalen Annäherung dann und wann auch mal ein Wochenende im „Ostland“ verbringt. Dietmar wird die „Frankfurter“, den Wirtschaftsteil demonstrativ nach außen gewendet, an dem Modehaus Best vorbeibringen, vor dessen Schaufenster wird er kurz anhalten, um den Sitz seines brüderlichen Haars zu kontrollieren; weiter, an der italienischen Eisdiele Danton vorbei.

Auf seinem Nachhauseweg von der Kirche wechselt Christ das T-Shirt, um einen verstohlenen Blick auf die Standfotos grafien zu riskieren, die im Foyer des Lichtspielhauses Kammer ausgestellt sind. Und auch wenn „Die Sünderin“ seit ein paar Jahren schon nicht mehr läuft, wird der süße Schmelz der Sünde, der sich naht von dem vagen Schmerz eines fleischlichen Verlangens, die unverhohlenen Drohungen von der Kanzel mit einem dünnen, glühenden Schutzfilm überziehen, so dass die Warnung vor der Maximilianstraße Christ nicht mehr erschreckt – die Maxstraße, in deren Auslagen die Sünde feilgeboten wird.

Wenn der Dom, die Alte Kapelle, das Niedermünster, die Karmelitenkirche die Gläubigen entlässt, wenn der breit angelegte Strom des Orgelfertissimo sie hinaus auf den Domplatz, den Alten Kornmarkt, zurück in die Maximilianstraße schiebt, die sich eine halbe Stunde lang in eine Promenade verwandelt, dann fährt der Sohn des Modehauses Best mit seiner weißen Borgward Isabella, vom Bahnhofplatz kommend, in die Maximilianstraße hinein. Vor der Domspitze, gegenüber der gotischen Kathedrale, hält er an, um einen Brief einzuwerfen, der schon seit Mitte März im Auto liegt. Dann chauffiert er sein Exponat voller Besitzerstolz in das Blickfeld der Gläubigen zurück, die sich nun allmählich aus der Mitte der Welt herausbewegen und die Prachtstraße verlassen. Der Sonntagspost der Kirchlinger wird wieder eine Woche lang auf seinem Biegel blagen, damit ihn kein Braten veräut.

Die Maximilianstraße, nein, sie ist schon lange nicht mehr, was sie in Dietmar's Erinnerung noch heute ist: der abenteuerliche Parcours der Welt, voller Hindernisse, voller Gefahren. Gegenüber der Post, am Bahnhofplatz, nahm dieser Parcours mit dem Café „Wien“ seinen Anfang. Im UV-Licht des Tanzlokals wuchsen sich Petenale, die einen dichten

mehr aus, um zurückzurechnen, in welcher Liga die ruhmlosen Rothenen gerade kicken.

Als ich vor einiger Zeit in der Buchhandlung Atlantis, dem literarischen Salon Regensburgs, immer wieder gefragt worden bin, warum ich die Hemauerstraße, die für Christ Kirsch zur Maximilianstraße führt, und überhaupt „alles“ nicht beim wahren Namen nenne, da antwortete ich ehrlich, dass ich nicht wisse, wo die Hemauerstraße endet, dass ich kein Kartograph meiner Heimatstadt sei, dass



Kein Stäbchen kräuselt sich auf den spiegelgl

nicht nicht der Verlauf real existierender Straßennetze interessiert, sondern der widersprüchliche Verlauf der Eingebildungen in mir, meiner Erinnerungen an diese Stadt – sich wortlos erinnern, an Gerüche, an das ferne und dann plötzlich nahe Geräusch einfahrender Züge, die mir, Christ Kirsch, aus so fremden Städten wie Hamburg, Frankfurt immer etwas mitgebracht haben.

Wer ist ungeeigneter, hätte ich sagen sollen, die Stadt, in der er lebt, zu beschreiben, als einer, der sich darauf versteht oder der darauf angewiesen ist – weil er der Wirklichkeit monstrant –, sich eine eigene Stadt zu erschaffen, zu bauen, zu dichten. Alle Wegweiser wiesen in die falsche Richtung, falls ich mir anmalte, den wirklichen Wegweiser zu folgen, bei dem Versuch, zu beschreiben, was die Stadt ist, nein, es ist keine falsche Selbstbeschränkung, wenn ich immer nur sage, was die Stadt für mich ist. Wenn ich auf die Stadt schaue, findet mein Blick keinen freien, keinen ungehinderten Zugang. Denn Zeit, meine Zeit, ist in all meinen Regensburg-Abbildungen geschildert, die fünfziger, sechziger, die siebziger, die achtziger, die neunziger Jahre in einer kleinen katholischen Großstadt im Süden dieser jetzt wiedervereinigten Republik.

Für das Regensburg der neunziger Jahre liegt die Landeshauptstadt München schon lang nicht mehr „weit weg“. In einer guten Autobahnstunde ist München zu erreichen. Doch das ist nicht das Problem. Ob ein Maler, ein Schriftsteller ein „regionaler“ Künstler bleibt, wird nicht selten von den Münchner Kulturpolitiken entschieden: Besser in der SZ verweisen als in dem Gefälligkeitsgutachten einer befreundeten Germanistikstudentin, die anonym für die bayerischen Blätter schreibt, in den Schwerepunkt über Regensburg gehoben zu werden.

Der Wehrbeauftragte

»Zum Schutz der Grundrechte und als Hilfsorgan des Bundestages bei der Ausübung der parlamentarischen Kontrolle wird ein Wehrbeauftragter des Bundestages berufen. Das Nähere regelt ein Bundesgesetz.« Dies schreibt Artikel 45 b des Grundgesetzes vor. Wie alle Bestimmungen mit dem Zusatz a oder b hinter der Ziffer ist auch dieser Artikel später eingefügt worden – ein Spiegelbild der Entwicklung der Bundesrepublik vom Provisorium zum Staat mit eigenen Verteidigungskräften, die aufzustellen dem Bundestag nach dem Elend des Zweiten Weltkrieges schwerfiel. Über diese Grundfrage erlebte er aufwühlende Debatten. In einem waren sich die damaligen Regierungs- und Oppositionsparteien freilich einig: Die Armee sollte nie mehr ein Staat im Staate werden und der Begriff »Bürger in Uniform« kein leeres Wort bleiben. Damit die in Artikel 17 a des Grundgesetzes vorgesehene Einschränkung von Grundrechten der Soldaten ausgeglichen wird, darüber wachten seither die Wehrbeauftragten. Nicht zuletzt freilich kümmern sie sich um den Alltag in den Kasernen.



Der Wehrbeauftragte Karl Wilhelm Berkhan bei der Truppe und vor dem Parlament.

93



Page 52 of Mrs. GILLRAY, 2007
collages, various materials black box frame
collages, matériaux divers cadre boîte noire
HALE08027

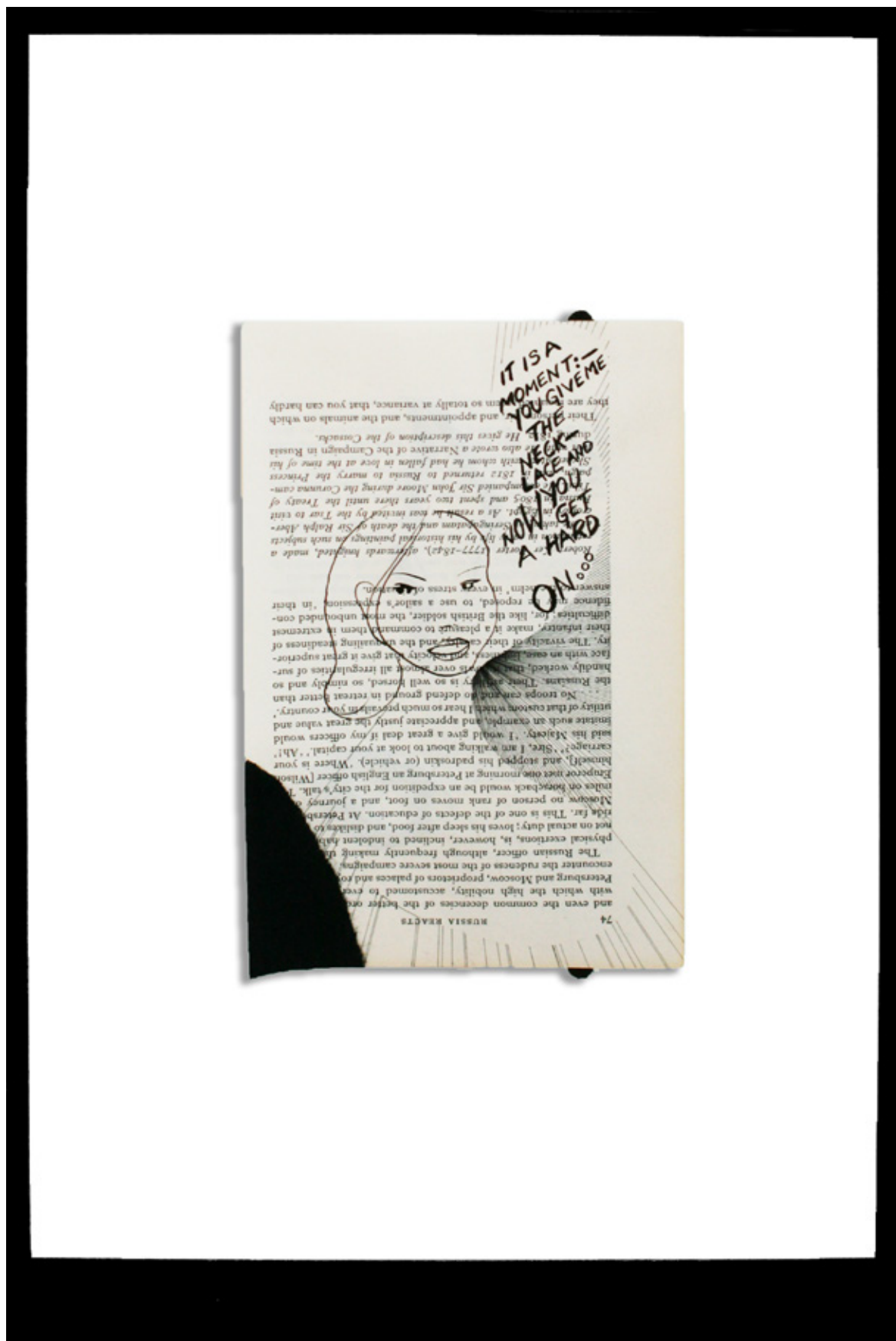


Page 2 of Mrs. GILLRAY, 2007

collages, various materials black box frame

collages, matériaux divers cadre boîte noire

HALE08026



Page 112 of MIRIAM & WILLIAM, 2007

collages, various materials black box frame

collages, matériaux divers cadre boîte noire

HALE08025



Page 6 of DIE NEUE MIRIAM, 2007

collages, various materials black box frame

collages, matériaux divers cadre boîte noire

45,6 x 68,7 cm (17.9 x 27 in.)

HALE08022



Page 179 of DIE NEUE MIRIAM, 2007

collages, various materials black box frame

collages, matériaux divers cadre boîte noire

30,5 x 69 cm (11.81 x 27.17 in.)

HALE08021



Page 67 of MIRIAM'S QUEST FOR LOVE, 2005
collages, various materials black box frame
collages, matériaux divers cadre boîte noire
69 x 30,5 cm (27.17 x 11.81 in.)
HALE08020



Page 188 of MIRIAM STEALING, 2000
 collages, various materials black box frame
 collages, matériaux divers cadre boîte noire
 68,5 x 102,5 cm (26.77 x 40.16 in.)
 HALE08019



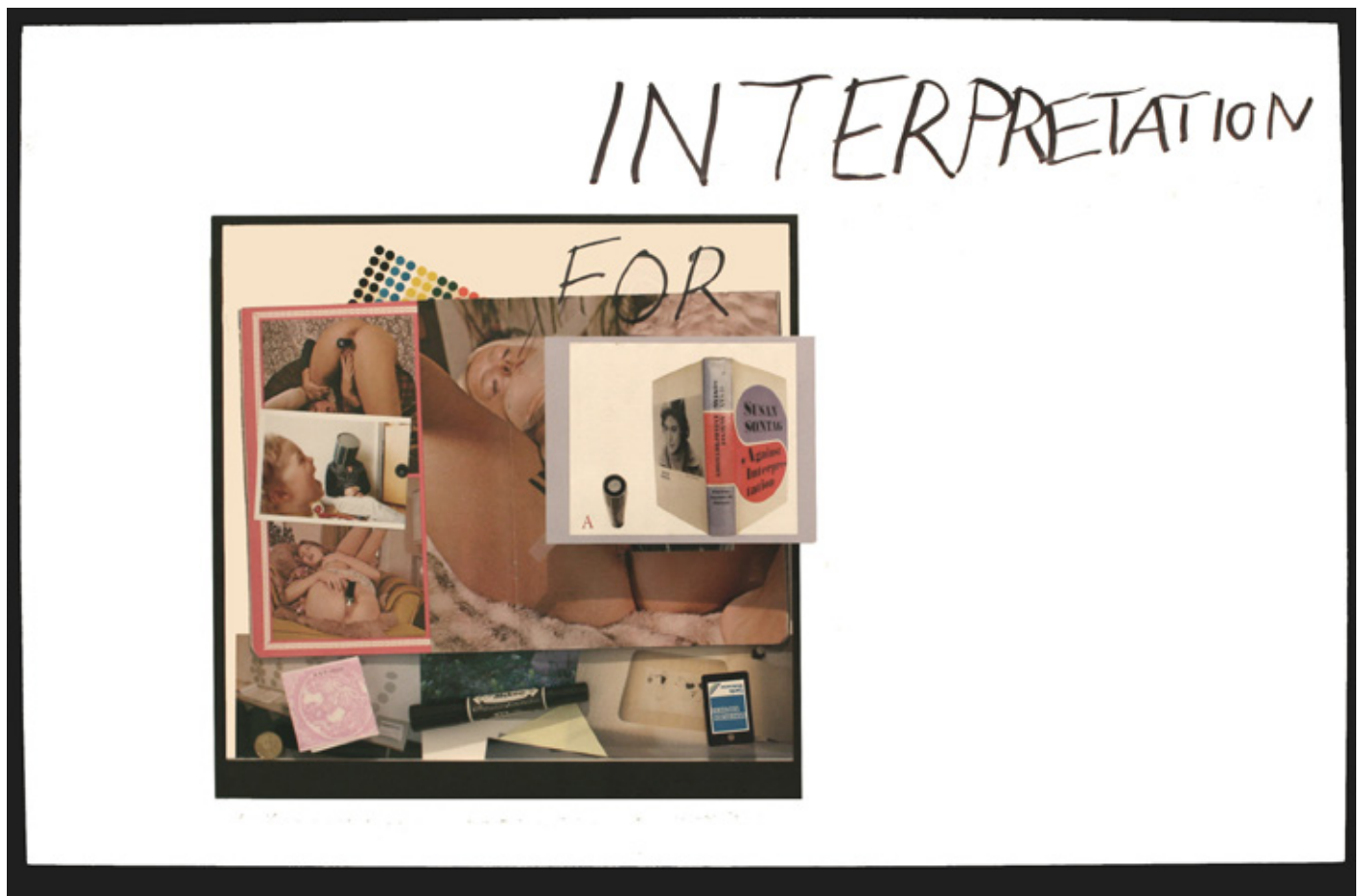
Page 26 of MIRIAM'S QUEST FOR LOVE, 2006

collages, various materials black box frame

collages, matériaux divers cadre boîte noire

69,3 x 103 cm (27.17 x 40.55 in.)

HALE08018



Page 29 of MIRIAM'S QUEST FOR LOVE, 2007

collages, various materials black box frame

collages, matériaux divers cadre boîte noire

HALE08017

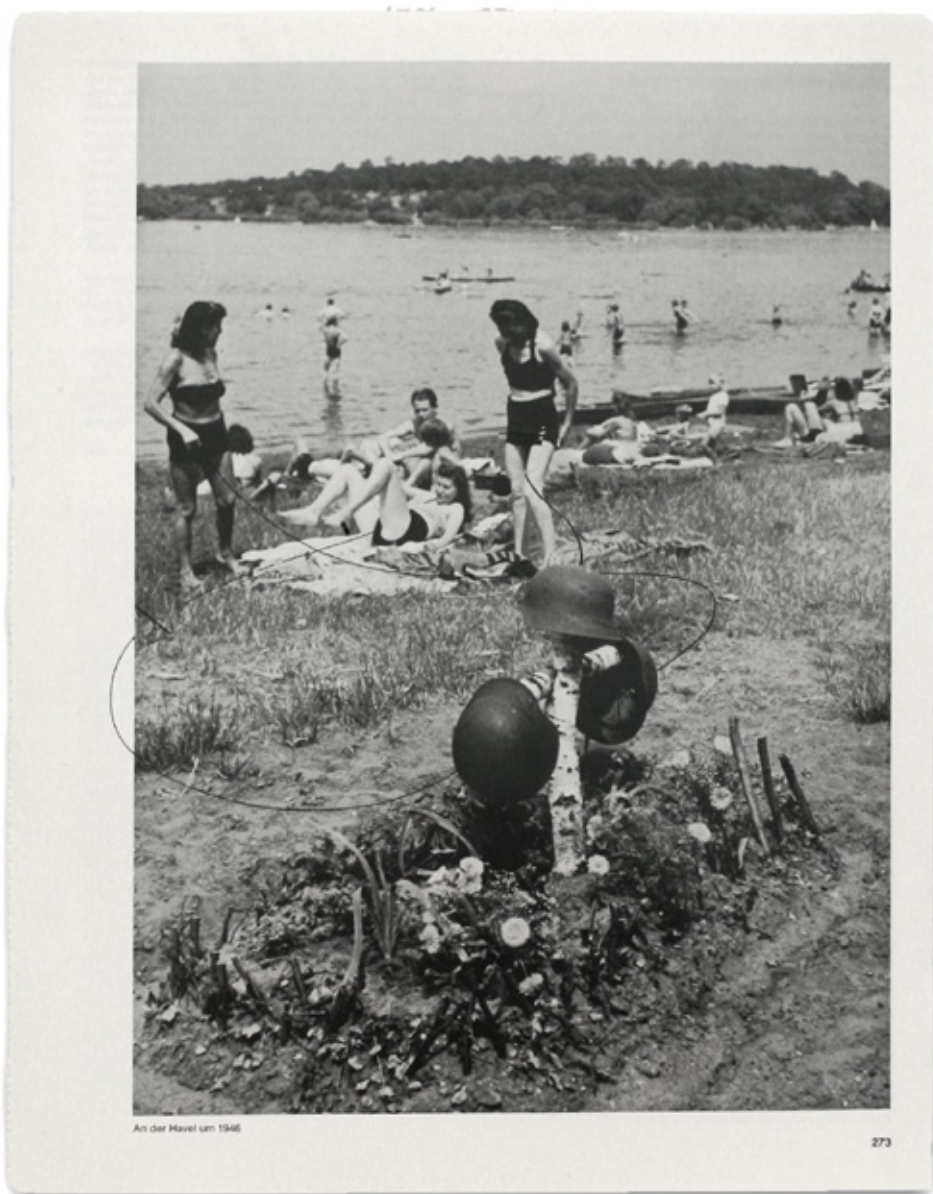


Page 12 of MILK MIRIAM, 2007

collages, various materials black box frame

collages, matériaux divers cadre boîte noire

HALE08015



Page 36 of DIE NEUE MIRIAM, 2007

collages, various materials black box frame

collages, matériaux divers cadre boîte noire

HALE08011



Page 191 of DIE NEUE MIRIAM, 2003-2007
collages, various materials black box frame
collages, matériaux divers cadre boîte noire
HALE08009



Page 147 of *DIE NEUE MIRIAM*, 2007

collages, various materials black box frame

collages, matériaux divers cadre boîte noire

HALE08007



Page 72 of MIRIAM REBELS, 2007

collages, various materials black box frame

collages, matériaux divers cadre boîte noire

45,5 x 30,5 cm (17.72 x 11.81 in.)

HALE08006



Page 137 of *DIE NEUE MIRIAM*, 2006
 collages, various materials black box frame
 collages, matériaux divers cadre boîte noire
 HALE08003



Page 185 of MILK MIRIAM, 2003-2007

collages, various materials black box frame

collages, matériaux divers cadre boîte noire

HALE08004

SELECTED PRESS

ArtReview

Mathew Hale

José García, Mexico City

Mathew Hale

Art Review p.74

January February, 2017

by Leslie Moody Castro

Celebrity has long been fodder for artists. The culture of branding a talent or personality for the limelight creates a platform through which lifestyles are admired and envied. However, this submission to glamour and publicity comes at the sacrifice of a private life, the consequences of which have been witnessed in recent history. Mathew Hale explores this phenomenon in a solo exhibition titled "NO RECTO || no verso."

The show's amalgamation of different media— collage, painting, photography, Post-it notes on canvas, as well as an antique slide projection — considers celebrity with a near-obsessive lens, focusing primarily on Jacqueline Kennedy Onassis and Marilyn Monroe. Through these two figures Hale is able to investigate the culture of celebrity that exploited the two women's personal lives, placing them under constant scrutiny and surveillance.

A central slide installation, titled *First note on the photography of Marilyn Monroe's burial site, including my gifts, April 26, 2016* (2016), illustrates the reverential fan base that Monroe still carries. Each slide details ephemera located around her burial site, and these collectibles are repeated through the galleries. A 3-D-printed rose bush — to match that growing in front of Monroe's tomb — becomes a leitmotif of the exhibition. The bushes' branches all bear small canvases in the shape of price tags on which Hale has painted small abstract paintings on one side and fictitious prices on the back. These works are contrasted by a series of larger paintings that also interrogate celebrity culture obsessively, specifically that of Los Angeles. *Exterminating Angel* (2016) is a canvas covered in photographs, Post-its, articles on celebrities, and a doctored image of a beach landscape. Some of these images are obviously real, while others are drawn by Hale himself. The fictitious landscape, suggestive of LA, seems to flatten out time, suspending the fiction and reality of stardom for just a moment, two sides of the same coin.



ARTFORUM

Mathew Hale
Artforum
September, 2013
by Gwen Allen

SAN FRANCISCO

Mathew Hale

RATIO 3

In 1974, while Brian Eno was producing the album *Taking Tiger Mountain (By Strategy)*, he and artist Peter Schmidt devised "Oblique Strategies," a set of aphorisms printed on a deck of cards and intended as a resource to guide one's working methods under the mandates of "productivity." Anyone who has ever felt creatively blocked will appreciate these prompts, which cultivate the intrinsic unpredictability of intuition and chance—"Honour thy error as a hidden intention," "Ask your body," and my personal favorite, "Do the washing up." In "MA THE WHALE," British artist Mathew Hale (mounting his first solo show at Ratio 3) embraced such unruliness and its capacity to challenge rational, received forms of knowledge. Like Eno's dreamy, proto-punk pop, Hale's work brims with uncanny juxtapositions, Freudian slips, and double entendres. (The exhibition's title is itself an anagram of the artist's name and also happens to call to mind Eno's song "Mother Whale Eyeless.")

The collages that were on view, all from Hale's ongoing "MIRIAM" series, 2000–, are densely layered with texts, objects, and images revolving around maternal themes, which are irreverently détourned by way of pornographic imagery and allusions to incest and bestiality. Indeed, nearly every cultural taboo related to the female body is here

desublimated. Yet Hale's project is more than a mere indulgence in heterosexual male fantasy for its own sake. Employing multiple layers of metaphor, the artist delves into the valences of montage as an inherently "allegorical procedure" (as Benjamin H. D. Buchloh once termed it). Birth is here repeatedly equated with the practice of collage itself—a practice that entails (per Buchloh) the cleaving of signifier from signified, allowing the sign to take on a new life. In *Page 192 of MIRIAM'S BODY*, 2013, we see graphic images of a birthing strewn over a worktable with paper clippings and an X-Acto knife seemingly poised to cut the umbilical cord.

One of the most striking things about these works is the way in which they represent the artist's mental (and often insistently physical) engagement with his source material. Several of the assemblages show a tabletop view of collage in process, including the standard implements (rolls of tape, Post-it notes, magazines), at once literalizing Leo Steinberg's notion of

Homage to Hans Haacke's Mother, 2013, restages Haacke's *Oil Painting: Homage to Marcel Broodthaers*, 1982, replacing that work's painted portrait of Ronald Reagan with a Dada-esque typographical picture of Queen Elizabeth, which is superimposed onto a salacious crotch shot, which is, in turn, topped with the cutout head of a teenage Princess Diana. Hale thus seems to challenge the once-radical uses of montage/collage not only by Haacke's generation but by subsequent groups of artists who came to the practices of Conceptualism and institutional critique belatedly, and skeptically, only to find themselves likewise assimilated. It is from this doubly removed vantage point that Hale's ironic "homage" (really more of an antagonistic "yo mama" joke) takes place. And one can't help but read the artist's obsessive treatment of the female body in relationship to feminist collage/montage practices in particular. If artists such as Martha Rosler and Dara Birnbaum appropriated stereotypical images of women to critical ends, Hale asks whether strategies derivative of theirs function today as anything other than another form of repressive desublimation in our hypersexualized media environment.

Similar issues are taken up in the video *Die Münze (The Coin)*, 2009–11, a lyrical slide show of present-day West Berlin (with a voice-over by former Red Army Faction member Astrid Proll) that meditates on, among other things, the obsolescence of both painting and photography within a new digital economy of images. A quote from Herbert Marcuse's 1955 *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* flashes on the screen, touting the progressive function of memory, especially concerning "forbidden images and impulses." If Hale mines the repressed histories of technologies and mediums, he refuses the nostalgia that often attends such projects, instead turning the allegorical dimension of collage back on itself—not to shore up the past, but to further fragment and disrupt its freighted history, so that its legacy might be considered anew.

—Gwen Allen



Mathew Hale, *Page 71 of MIRIAM'S BODY* (detail), 2013, mixed media, 61 x 41 x 7". From the series "MIRIAM," 2001–.

the flatbed picture plane and signaling a metaphorical perspective on the medium itself. The act of destabilizing and liberating meaning—a kind of Barthesian *jouissance*—is not pictured here as glibly celebratory; rather, Hale searchingly reflects upon the complicated status of collage today.

MATHEW HALE WENTRUP - BERLIN



MATHEW HALE, n.n., 2008 (detail). Paper collage, 103 x 69 cm. Courtesy Wentrup, Berlin. Photo: Hans-Georg Gaul.

Encountering the work of English, Berlin-based artist Mathew Hale, one is reminded how inherently perverse collage is as a form. Consisting of dismembered images, improbable juxtapositions, eyebrow-raising hybrids and conspicuous corporalities, collage has a miraculous ability to accommodate (and encourage) the strangest and most abnormal of desires. Another quality that inheres in the form is a rigorous sense of intuition; given

that one is working with a physically limited vocabulary of 'found materials,' a sense of chance and even subconscious serendipity will always inform any composition (two reasons why the form was probably so cherished by Surrealism).

As much can be gleaned in Hale's third solo exhibition "Wacht Schatz" at Wentrup gallery. The show features over a dozen new collages of varying dimensions, a wall installation, a three-dimensional plexiglas, collage installation and a three-channel slide show, *Die Münze*.

Upon first perusal, the mood is elegant, restrained and visually piquant — aided in part by Hale's signature deep-set, slender-sided black frames — but a deeper engagement immediately discloses more unsettling currents, as well as an agreeably gruesome sense of humor. With true surrealist flair, collage is intuitively used to bring unconscious or repressed desires or historical trauma out into the open. From a young Nabokov writing wittily juxtaposed with Lolita-aged princess Diana similarly writing to more unwieldy subjects — such as the 2001 suicide of the wife of German Chancellor Helmut Kohl under reunification, not to mention an aggressive abundance of tits, cock and ass, and the inevitable swastika — the subject matter is never easy.

That the fluid and optically lyrical meditation on West Berlin in *Die Münze* should be accompanied by a voiceover by Astrid Proll, a former member of the extreme left terrorist RAF, is therefore fitting: Hale's collages are vividly resonant with a prohibition that only art can embrace.

Chris Sharp

MATHEW HALE, Wacht Schatz, 2010. Installation view at Wentrup, Berlin. Courtesy Wentrup, Berlin. Photo: Roman März



Frankfurter Allgemeine

ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

Mathew Hale
Frankfurter Allgemeine
May 10th, 2010
by Mascha Kuchejda

Kampftag der Künstlerklasse

In Berlin findet auch dieses Jahr wieder das „Gallery Weekend“ statt – wir haben in der gebotenen Kürze zusammengetragen, was es an Neuem, Merkwürdigem und Aufregendem in der Galerieszene der Hauptstadt zu sehen gibt.

Von Niklas Maak, Peter Richter und Mascha Kuchejda

Es war wieder mal so eines der Wochenenden, an denen man sich wunderte, wie viele sehr unterschiedliche Welten doch in eine Stadt passen: Während die Polizei den Neonazitreff „Zum Henker“ abriegelte und die autonomen Linken sich auf den Kreuzungen von Kreuzberg in Laune tranken, saß die sogenannte Kunstwelt auf den diversen Dachterrassen von Mitte und diskutier- te, während unten die Mannschaftswagen in den ersten Mai rasten, über die Modeschau bei Christian Nagel, wo Kaspar König und andere Größen des Kunstbetriebs gerade ein paar dekonstruktivistische Anzüge vorgeführt hatten, und die anderen Höhepunkte des Berliner Gallery Weekends, die wir hier in der gebotenen Kürze vorstellen. Was man unbedingt gesehen haben sollte, ist das an sich schon schenswerte Galeriegebäude, das Arno Brandhuber in die Brunnenstraße 9 gepflanzt hat. Hier, im Erdgeschoss, wird bei KOW ein Film von Tobias Zielony gezeigt, der mit Dokumentationen von Jugendgangs in den Banlieues und Peripherien amerikanischer und europäischer Städte bekannt wurde und sich nun im Norden von Neapel in eine utopische Zukunftsfestlegung von Francesco di Salvo gewagt hat, die noch vor ihrer Fertigstellung von der Camorra über-

hat bei ihm acht Tage, entsprechend versetzt wacht und schläft er – und was in den daraus folgenden Verdunklungs- und Kunstlichtanstrengungen an bizarren Vexier- und Trugbildern entsteht, ist in der Galerie zu sehen.

Auch bei Max Hetzler gibt es ein leuchtendes Ding, das aber so hell ist, dass es in den Augen schmerzt: Hundertachtundvierzig Neonröhren bilden da eine Art Leuchtschiff, das im großen Fabrikraum in den Osrathöfen schwebt – ein Werk von Monica Bonvicini, das „Light Me Black“ heißt.

In der Galerie Esther Schipper fängt die Kunst schon beim Boden an – dort, wo sich normalerweise ein schöner Parkettboden befindet, schluckt nun ein grauer, roher Estrich das Licht. Matti Braun bearbeitet dort eigenhändig den Ausstellungsboden mit Sand aus Casablanca, ganz so, als wolle er das auf seinen Reisen Wahrgenommene so gut wie möglich in die Ausstellung transportieren. Dazu gehört der Sand im Estrich ebenso wie die fluoreszierenden UV-Lichtrohren, die seine Fotografien und bankartigen Aquarelle bestrahlen und verändern.

Neben solchen Neuentdeckungen tauchen auch zwei Klassiker auf – bei Klosterfelde Michael Snow, der mit seinem konzeptuellen Film „Wavelength“ berühmt

betrifft vor allem: uns hier. Die Zeitung. Die ganzen Debatten um die Zukunft der sogenannten Medien kreisen ja letztlich immer ganz schlicht um die Frage der Trägermaterialien. Das Trägermaterial der Zeitung ist das Papier, der Träger dafür wiederum sind die Zeitungsträger. Und solchen Zeitungsträgern hat Faldbakken in der Galerie recht rabiat Gewalt angetan. Jeweils zwei davon sind dermaßen fest mit Transportband zusammengebunden, dass den armen Gestellen in der Mitte die Rippen brechen mussten. Man sieht nämlich sofort etwas Anthropomorphes in sie hinein, so wie sie da in chehnlchen Verhältnissen gezwungen werden. Knapp, gewalttätig und effektiv.

Faldbakken Kunst ähnelt hier ein bisschen seinen Romanen. Von subtiler Medienkritik ist eine Serie von Papierarbeiten: mehrere Exemplare derselben Zeitung, immer derselbe Ausschnitt, ein Foto vom ersten Fernsehduell zwischen Kennedy und Nixon, dies aber jeweils als einzeln durch den Fotokopierer gejagt, der dadurch zum Produzenten von Unikaten wird... Es wird einem leicht schwindlig bei diesem Benjaminschen Rückkopplungsgewitter. Rein kunstmarkttechnisch ist am Ende aber entscheidend, dass auch das warhafte, transportable Einzelobjekte sind, die folglich ausgereicht werden können.



Formaler Minimalismus trifft Versprechen der Nachkriegszeit – und die Worte von Dada: Mathew Hales „Page 96 of Milk Miriam“ (5900 Euro). Foto: Galerie Wonen