True-Fictive Nature /
Wahr-fiktive Natur

Matt Hale

True-Fictive Nature / Wahr-fiktive Natur

Matt Hale

4 Foreword / Vorwort
Carla Gottwein

7 *Matt Hale's True-Fictive Nature*
John Roberts

15 *Matt Hale's wahr-fiktive Natur*
John Roberts

22 Works

73 List of works

75 Acknowledgements

Carla Gottwein

Foreword / Vorwort

This catalogue is published to coincide with Matt Hale's exhibition at the Koenraad Bosman Museum in Rees which is part of the international art project *In der Ebene-die andere Seite "On The Plains- the other side"*. In early summer 2019, this annual project enters its third season.
It features exhibitions in kunstvereins and museums, as well as public readings in farmsteads on each bank of the Rhine.
The project´s theme for 2019 is the early summer of 1945 and how the events were experienced by adolescents at the time. Attention will be drawn to the fact that towns like Wesel, Rees, and Emmerich, because they are located on the Eastern bank of the Rhine, experienced liberation by the allies (in operations *Plunder* and *Varsity*, respectively) quite differently and at a different time than towns like Kalkar or Kleve on the Western bank. The former three towns were the sites of bridges across the river, and all were massively bombed and damaged. Many people in the lower Rhine region still have memories of the British and Canadian occupiers come liberators. Reminders and trinkets from those days are still kept in quite a few homes.
The project also aims to foster exchange between British and German artists. Next to Matt Hale´s exhibition in Rees, works by British artists Barbara Nicholls will be on display in Wesel, and Karen Roulstone will exhibiting in Emmerich. In addition artists from Belgium, Great Britain, the Netherlands, and Germany will present work in Kleve and Kalkar that immediately relates to this year´s theme. Matt Hale has created works specially for his exhibition entitled *Camouflage and Onions*.

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung von Matt Hale im Reeser Koenraad-Bosman-Museum. Sie ist Teil des internationalen Kulturprojektes „*In der Ebene – die andere Seite*". Im Frühsommer 2019 startet das Projekt zum dritten Mal. Es umfasst sowohl Ausstellungen in Kunstvereinen und Museen als auch Lesungen auf Bauernhöfen auf beiden Seiten des Rheins. Das Thema des diesjährigen Projektes ist das Frühjahr 1945 und wie die Ereignisse damals von Jugendlichen erlebt wurden. Erinnert wird zum einen daran, dass die Städte Wesel, Rees und Emmerich gegen Ende des Zweiten Weltkrieges aufgrund ihrer Lage die Befreiung durch die Alliierten auf eine andere Art und zu einem späteren Zeitpunkt erlebten als die linksrheinischen Städte Kalkar und Kleve (Operation *Plunder* und Operation *Varsity*). In diesen drei Städten gab es Übergänge über den Rhein, alle wurden zuvor massiv zerbombt und zerstört. Viele Bewohner des Niederrheins haben Erinnerungen an die damaligen britischen und kanadischen Befreier bzw. Besatzer. Spuren und Relikte finden sich noch heute in vielen Haushalten. Zum anderen fördert das Projekt auch den Austausch zwischen britischen und deutschen Künstlern. Neben der Ausstellung von Matt Hale in Rees werden in Wesel Arbeiten der britischen Künstlerin Barbara Nicholls und in Emmerich Kunstwerke von Karen Roulstone gezeigt. Zudem präsentieren einige Künstlerinnen und Künstler aus Belgien, Großbritannien, den Niederlanden und Deutschland in Kleve und Kalkar Arbeiten, die sich direkt mit dem Thema auseinandersetzen. Matt Hale hat speziell für diese Ausstellung mit dem Titel „*Tarnung und Zwiebeln*" einige neue Arbeiten konzipiert.

John Roberts

Matt Hale's True-Fictive Nature

Matt Hale's new work recalls the taxonomies of naturalistic scientific display. Working from found trunk and bark fragments, branches and roots, foraged from the small wood close to his studio in the London suburbs Hale has transformed them into a range of seemingly-artificial and vaguely hypertrophic specimens of a diseased nature. Some of the organic materials are dipped in acidic green paint-infused copolymer emulsion, 'sealing' them, and then speckled and dripped with a range of confectionary-toned yellows and olives and mould-like green-blacks; some of the longer trunk sections, dipped and painted, have delicate orange and lime green copolymer leaves or fungi protruding from the bark, or in one case, large blue-green fin-like PVC protuberances; one long trunk section, which has a deep split, has been stuffed with plastic objects – a bottle, a spray-can cap, lids and pieces of Perspex – and covered down the back and over the top with glistening resin; one smaller trunk section, dipped and painted, has been given two bulbous natural excrescences, two large plant tubers, stuck on and painted in decay-toned green-blacks and yellows; and some trunk sections or branches have actual plastic objects inserted into their surface or moulded on; in one instance, a plastic jar with a light green cap filled with light green paint; in another, a frond of electric cables; and in another, a plastic tube has been inserted into the end of a similar-sized branch, sprayed over, *sfumato*-like, in electric lime green, disguising the join and the plastic-organic interface; an electric two-volt motor, has been jammed over the top of the black-painted branch.

Yet, even if this range of intrusions is rich, it is uncertain whether these specimens, with their kindergarten 'natural' colours and sickly mutations, can be seen strictly as abnormalities. In an obvious sense the remnants can be read as toxic hybrids removed from an irreparably diseased earth, but they can also be read as recovered samples from a wondrous and alien *Avatar*-like planet of blue and orange trees, of glowing and communicating plants and monstrous talking creatures; or conversely, and more prosaically, they can be seen as examples of a benign 'second nature' on planet earth itself, in which human intervention into natural processes has produced a controlled plasticised and technologically-embedded natural world. In this respect it is actually unclear where we stand temporally and historically as viewers: are these specimens from a failed and degraded present or, are they the exotic 'becoming future' of our world governed by the capitalist penetration of nature (a controlled transgenic nature)? Or, are they, rather, evidence of a petrified past, the deadly scientific evidence of a destroyed earth or even - further back in

time - a collection of strange *arche-fossils* [1] from an unknown ancient pre-human civilization, in which living wood and plastic appear indivisible? In other words: are we the privileged viewer of a world that has been thankfully superseded and are viewing the evidence with a naturalistic scientific distance and becalmed equanimity, or are we the threatened and fearful viewer of a present world that feels outside of our control? In a way, we don't need to have this confirmed, or, rather, it doesn't matter in order for the work to establish its sense of estrangement. For it is the generic 'sci-fi' character of our viewing relationship to the objects – the fact that we are looking at world living or dead that is *external* to us - that determines the overall eeriness of the work, and creates the 'charmed' true-fictiveness of the objects.

And this is why what lies at the heart of this true-fictive eeriness and nature-human interface, is the work's reliance on a fabricated mimeticism: that is, the fact that the 'denaturalised' and 'abnormal' nature on display has been created by Hale himself from the remnants of these foraged natural materials (as opposed to being a form of imaginary 2-D representation of the 'natural world'), creating accordingly - given the work's visual proximity to the nature we know on earth - a sense that this is a newly transformed nature, and not a wholly imaginary one without reference to our known world. Here Hale-as-artist has become, if not Dr. Frankenstein, then, at least the Promethean experimenter mixing up 'unmixables' in his studio to create a rupture in the continuum of natural appearances. But, this breaking with appearances is not evidence of rupture in the 'natural order' of things. Hale's transformative work *denaturalises* nature, certainly, but it doesn't point mournfully to a loss of nature as such. If the work of intervention is Promethean in spirit, it is also domestic and habitual as well, and consequently much closer to the 'artificial' skills and techniques of the gardener and horticulturalist intervening in and building a newly cultivated natural realm, and to the contemporary scientist creating new biogenetic forms, as opposed, that is, to the image of the corporate scientist in his or her lab - familiar from popular culture – preparing maliciously or blindly for nature's destruction. Hale-the-Promethean here is also the skilled creator of new breeds and forms, new colours and textures, unconcerned with the purity or continuity of nature; and this is why, the eeriness of the work is not derivable solely from our technophobic fears; and, therefore, however we situate ourselves temporally in front of it – whether we are looking at a petrified world or evidence of new life - it is difficult to feel with any certainty that the work is purely dystopic. This is why, I think, the question is, not whether the true-fictiveness of the work is disaffirmative or affirmative, but, rather, how Hale's plasticised nature stands in for humans' own true-fictive intervention into a de-substantialised, no longer 'natural', nature. This means that this expanded 'secondary

1 This is Quentin Meillassoux's term for the material evidence of a deep ancestral reality anterior to terrestrial life. See *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*, with a preface by Alain Badiou, translated by Ray Brassier, Continuum, London and New York, 2008

nature' presented here is neither 'good' nor 'bad', but, rather, the continuing site of conflicting forces into which the control and development of nature is inscribed, forces that will define to what ends humans' Promethean ambitions will be directed. This is where the fear actually enters: because if capital is no respecter of the 'natural', it also no respecter of the external costs of this process of denaturalisation as well. As such, Hale's plasticised forms are neither ecological disaster zones nor striking and colourful examplars of Life 2.0. Rather, they stage the current crisis of nature as an unresolved relationship between nature as a threatened repository and nature as a human-directed process simultaneously, but crucially, without the *myth of a substantialized nature*.

In this respect, from a wider perspective, the abnormalities of Hale's objects take their distance from a transcendental ecological holism, perhaps best represented by the deep ecology of Arne Naess, in which, in order to secure the future of human well-being and flourishing, he calls for nature to be protected from large scale human intervention. [2] In contrast, Hale's denaturalised true-fictive nature is closer to what Slavoj Žižek has called (following Timothy Morton), an "ecology without nature." [3] That is, ecological practice is pursued without recourse to the idea of a substantialised and stable natural world, and, therefore, without the idea that ecology preserves us from the unmitigated destructiveness of the synthetic. "This is what the "end of nature" means: synthetic life is not just supplementing natural life, it turns natural life itself into a (confused, imperfect) species of synthetic life." [4] Hence Hale's objects can be seen as the contingencies and imperfections of a synthetic life, as opposed to being the distressing abnormalities of a suffering spontaneous and natural life. Indeed, Hale's true-fictive objects presume an immanent freedom *to* the synthetic – a freedom internal to human-manipulated form - even if the synthetic under the rule of capital indisputably threatens the continuity of the biosphere. A social order based on deep ecology and the vigilant protection of 'natural life' from the synthetic might be, as Morton, puts it, "the most coercive and oppressive space ever. The association with fascism is obvious." [5]

Is Hale's work then part of the growing body of a global art addressed to a post-Spinozian type of flat ontology, in which humans, trees and rocks, are held to have the same material value? Are his true-fictive 'second-nature' objects a manifestation of what is commonly called, these days, a post-anthropocentric intimacy with nature? Hale's denaturalisation of nature, certainly suggests this: his interventions into nature distance science and human creativity from the notion that nature is mere matter.

2 Arne Naess, *Ecology of Wisdom*, edited by Alan Drengson and Bill Devall, Penguin Books, London, 2008
3 Slavoj Žižek, 'Unbehagen in Der Natur', *In Defense of Lost Causes*, Verso, London and New York, 2008, p445
4 Ibid, p440
5 Timothy Morton, *Humankind: Solidarity with Nonhuman People*, Verso, London and New York, 2017, p25

Nature is not a dead externality populated by sentient beings that only serve humans' transcendence and superiority over the nonhuman; on the contrary, humans enter into a living and interconnected complexity with the sentient and non-sentient nonhuman, without which there would be no 'human' at all. "Humans and nonhumans are deeply interconnected." [6] In this sense, Hale's work shares its critique of the instrumental domination of nature with Theodor Adorno and Marx Horkheimer's *Dialectic of Enlightenment* (1944),[7] and with Naess, Morton and other ecological thinkers. But Hale's 'second nature' is not post-anthropocentric in any banal sense, insofar as the objects' processual entanglement of the natural and the synthetic refuse any imaginative concession to denaturalisation as the destruction of nature as a process of steady homeostasis, that humans must respect at all costs. Humans cannot just be in 'balance' with nature as justice for the non-sentient and sentient world, otherwise, in order to truly honour this justice, and remove the privileges of human consciousness and 'ego', they would willingly allow themselves to become foodstuffs for other animals, or suffer passive obliteration. Indeed, perhaps this is the secret death-wish of deep ecological post-anthropocentric thinking and (Morton's) speculative realism: a world in which the human (in penitence) is re-integrated into matter in mortal time, before all sentient and non-sentient life - after the implosion of our sun - is reintegrated into the void. But humans - if humans are committed to freedom, as opposed to willingly degrade their independent powers for a life without pain – cannot be in homeostatic balance with nature, for the human must 'exit' nature, as a condition of humans freeing themselves from the nonhuman necessities of a nature that would restrict freedom and its, becoming. This is not a subtle defence of industrial progressivism, as if the deepening crisis of the fossil economy [8] and techno-sphere, do not continue to shake capitalist anthropocentrism and the value-form to the very core, and therefore the very meaning of industrial progress. "The relentless pursuit of relentless life." [9] But, rather, the radical break with this historicist vision cannot be based on a false solidarity with the nonhuman as a condition of non-growth: let us diminish the value of human sapience and upgrade nonhuman sentience, and, as such, non-anthropocentrically invert their respective values: active human sapience is increasingly stupid, nonhuman sentience is, in its non-labouring passivity and adaptability, surprisingly smart. But even if we accept this, this seems largely one-way traffic: humans may learn to offer solidarity to nonhumans, but most sentient and non-sentient nonhumans are indifferent or even antagonistic to the presence of human life. Solidarity with the nonhuman, therefore, is a *non-reciprocal*

6 Ibid, p16
7 Theodor Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, translated by John Cumming, Verso, London and New York, 1997
8 Andreas Malm, *Fossil Capital*, Verso, London and New York, 2015
9 Morton, p47

consciousness of interconnectedness; [10] and any reciprocal consciousness of interconnectedness would be a nightmare for humans if elephants, locusts and crocodiles could actually speak, and organize their own interests, and start forming elephant-societies, locust-societies and crocodile-societies. In such a world, humans would soon value non-reciprocity (beautifully staged by Neill Blomkamp in his film *District 9* [2009]). Locust Union leader: "if you think of culling our numbers, we will destroy your crops, like a thousand plagues." Perhaps in this ideal world there would be non-culled, non-crop eating locusts, living in harmony with humans, but this is not a world in which locusts would be locusts; they would be small, high-maintenance, short-lived, humanoids. In this sense solidarity with the nonhuman is a *default* post-humanism (not a productive one), in which the deconstruction of nature degrades human agency and sapience.

In a world then, in which the crisis of nature is not isomorphic with the end of human freedom and nature, Prometheanism [11] is an ideology of non-homeostatic change that still has value. And this is what Hale's 'second nature' draws on. As such this is not a blind-Prometheanism, one that reasserts the hubristic privileges of science over the nonhuman at all costs. But rather, a creative Prometheanism, one that accepts a responsibility for human creativity and its problem-solving capacities as the very condition of a denaturalised, 'second nature'. Accordingly, there is evidence of a new materialism in art working its way out in Hale's plasticised objects; evidence of a discernible shift away from the still widespread eco-spiritualist humanist uses of natural materials in contemporary art, particularly the natural adaptation of foraged materials, as in Richard Long's and Andy Goldsworthy's work. Hale bypasses natural form as an inert material to be carved, shaped or moulded, or, as prepared units to be used in a fabrication process, by disregarding the formal integrity (and immanent beauty) and productive potentiality of the foraged materials. As 'second nature', nature here is a series of *readymades*, insofar as human labour and conceptualization have already touched and shaped natural form. The natural integrity of the materials has already been worked over; there is, therefore, no symbolic space in which a threatened 'first nature' is identifiable with the loss of freedom. On the contrary, freedom, here lies in problem-solving, in the overcoming of the pathologies and divisions of the human *in* nature as 'second nature.' Thus,

10 That is, solidarity, quite obviously, is always produced from the position *of* the human; humans retain the power to cull animals, divert rivers, excavate rocks, move mountains, and destroy disease-carrying pests; whatever solidarity we are talking about here it is certainly not post-anthropocentric, or even holistic, given it is impossible for humans to reproduce themselves without transforming or even destroying sentient and non-sentient worlds. The issue of solidarity as the non-dominative agency of a flat ontology and post-anthropocentric life is simply false; an empty piety, that deconstructs 'first nature' in order to reconstitute our living relationship to the contingency of nature as 'second nature' as an internalization of the 'other'; a weak non-reciprocal act, indeed an act of charity. Anti-anthropocentrism is simply a deflection of human egoism into guilt and shame, and as such an unconscious wish to see an earth without humans, or with as few humans as possible.
11 For a discussion of Prometheanism, see John S. Dryzek, *The Politics of the Earth*, Oxford University Press, 1997.

2

although it is easy to see these plasticised objects as a familiar version of eco-catastrophism (a nature choked by microplastics in which plastic particles fall from the sky and degraded plastic bags clog the digestive systems of fish and turtles) [12] these works defy the pathos of Romantic mourning, so comfortably attachable to the present ecological crisis. Indeed, these objects inventive grotesqueness releases a new kind of beauty from 'second nature'; but importantly, this is an artificial and hybrid beauty, that, despite its strangeness, is in fact, not unknown in the present, that is, it represents a beauty of the impure that rose breeders and other horticulturalists can broadly testify to. As such, Hale's work's offers a non-*pathétique* nature: nature is not an abstract, continuous and pure ideal to be protected and conserved out of fear, but the unstable, denaturalised space for the productive and collective flourishing of humans as 'second nature', in which human sapience and sentient and non-sentient nonhuman life, sustain each other. 'Ecology without nature', for the artist, consequently, is about finding a *new language of production*, in which the denaturalisation of nature, is the freely creative presence of humans in nature. Hale's new work opens up a space for thinking this.

12 There is now evidence that plastic particles are in the water supply, having been swept up by the wind and fallen with the rain. See, Michael Sander, Hans-Peter E. Kohler and Kristopher McNeill 'Assessing the environmental transformation of nano-plastic through C-labelled polymers' *Nature Nano-technology*, Vol 14, April, 2019, and Laurent Lebreton and Anthony Andrady, 'Future scenarios of global plastic waste generation and disposal', *Palgrave Communications*, Vol 5, January 2019

3
40 x 20 cm

John Roberts

Matt Hale's wahr-fiktive Natur

Matt Hales neue Arbeiten erinnern an die Taxonomien naturalistischer wissenschaftlicher Darstellung. Die Teilstücke von Baumstämmen und Borken, Ästen und Wurzeln, die er in einem kleinen Wald nahe seinem Atelier in der Londoner Vorstadt aufgelesen hat, verwandelt er in eine Reihe scheinbar künstlicher und hypertrophischer Exemplare einer erkrankten Natur. Manche seiner organischen Materialien wurden in eine saure, grüne, mit Farbe vermengte Copolymer-Emulsion getaucht und so „versiegelt" und anschließend mit unterschiedlichen, manchmal bonbon-farbenen Grün-, Oliv-, manchmal an Schimmel erinnernden Grün-Schwarz-Tönen bespritzt und besprenkelt; einige der größeren Stämme, die in Farbe getunkt oder bestrichen wurden, tragen zierliche Blätter oder Baumpilze aus Copolymer, die aus der Borke ragen, oder, in einem Fall, große, flossenartige Auswüchse aus demselben Material. Ein langes Stück aus einem Stamm, das von einem tiefen Spalt gezeichnet ist, wurde mit Gegenständen aus Plastik vollgestopft – einer Flasche, einem Spraydosenaufsatz, Deckeln und Plexiglas – und dann aus der Rückseite und an der Spitze mit glänzendem Harz bestrichen. Einem kleineren Stück, das ebenfalls in Farbe getunkt und damit bestrichen ist, wurden zwei gewölbte natürliche Wucherungen angefügt: zwei große pflanzliche Knollen, die aufgeklebt und mit an Verwesung gemahnenden Grün-Schwarz- und Gelbtönen bemalt sind. Die Oberflächen anderer Stämme und Äste sind rabiat mit Kunststoffgegenständen durchstochen, oder ihnen wurden solche angeklebt. In einem Fall ist dies ein hellgrüner Kunststoffbecher, der mit hellgrüner Farbe gefüllt ist, in einem anderen ein Bündel elektrischer Kabel, und in wieder einem anderen wurde ein Kunststoffschlauch in einen Ast von ähnlicher Dicke eingeführt und *sfumato*-artig mit elektrisch gelber Farbe besprüht, um so die Verbindungsstelle und den Kontaktpunkt von Kunststoff und natürlichem Material zu verdecken. Ein 2-Volt-Motor ist grob auf die Spitze eines schwarz gestrichenen Astes montiert.

Doch trotz der Vielfältigkeit dieser Eingriffe ist ungewiss, ob diese Exemplare mit all ihren verspielten Farben und krankhaften Mutationen im eigentlichen Sinne als Abnormalitäten anzusehen sind. Es scheint naheliegend, diese Überreste als toxische Hybride zu interpretieren, die aus einer unheilbar erkrankten Welt genommen wurden, aber es gibt auch die Möglichkeit, sie als Fundstücke von einem wunderlichen und fremdartigen *Avater*-artigen Planeten anzusehen, auf dem blaue und orangefarbene Bäume blühen und leuchtende, kommunizierende Pflanzen und monströse sprechende Kreaturen leben. Umgekehrt, und vielleicht prosaischer, können sie auch als Beispiele einer gutmütigen „zweiten Natur" auf dem Planeten Erde selbst verstanden werden, auf dem menschliche Eingriffe in die Vorgänge der Natur eine kontrollierte, von Kunststoff durchdrungene und tech-

nisch eingebettete natürliche Welt hervorgebracht haben. In dieser Perspektive wird unklar, wo wir als Betrachtende zeitlich und historisch stehen: begegnen wir Zeugnissen einer gescheiterten und degradierten Gegenwart oder der exotischen „werdenden Zukunft“ unserer Welt, wie sie von der kapitalistischen Durchdringung der Natur (einer kontrollierten, transgenen Natur) regiert wird? Oder stehen wir hier vor Fundstücken einer versteinerten Vergangenheit, vor wissenschaftlichen Belegen einer zerstörten Erde oder gar – noch weiter in der Zeit zurückliegend – einer Sammlung eigenartiger *Arche-Fossilien*[1] aus einer unbekannten, frühzeitlichen, vor-menschlichen Zivilisation, in der lebendiges Holz und Kunststoff als untrennbar verbunden erscheinen? Mit anderen Worten: sind wir die privilegierten Betrachter einer Welt, die dankenswerterweise überwunden ist, und beschauen uns deren Überbleibsel aus einer naturalistischen, wissenschaftlichen Distanz und mit ruhigem Gleichmut, oder sind wir die bedrohten und ängstlichen Betrachter einer gegenwärtigen Welt, die sich unserer Kontrolle zu entziehen scheint? In gewisser Hinsicht benötigen wir an dieser Stelle keine Vergewisserung, oder besser gesagt, sie ist nicht nötig, damit Hales Arbeiten ein Gefühl der Entfremdung vermitteln. Denn gerade das eigentümliche, *science-fiction*-artige Wesen unserer betrachtenden Beziehung zu den Gegenständen – die Tatsache, dass wir eine Welt betrachten, die lebendig oder tot sein mag, uns aber in jedem Fall äußerlich ist – schafft die gespenstische Wirkung der Arbeiten und die „verwunschene“ Wahr-Fiktivität der Objekte.

Und genau deshalb liegt der Grund und Ursprung der wahr-fiktiven Unheimlichkeit und der Schnittstelle von Mensch und Natur darin, dass die Arbeiten sich auf einen künstlich erzeugten Mimetismus berufen: also auf die Tatsache, dass die „denaturalisierte“ und „abnorme“ Natur, die hier zur Schau gestellt wird, von Hale selbst aus den Überresten dieser zusammengesammelten natürlichen Materialien geschaffen wurde (und daher nicht etwa eine imaginäre zweidimensionale Darstellung der „natürlichen Welt“ ist). So entsteht aufgrund der visuellen Nähe des Werks zu der Natur, wie wir sie auf der Erde kennen, der Eindruck, dies sei eine neuerlich transformierte Natur und keine gänzlich imaginäre ohne Bezug zu der uns bekannten Welt. Dadurch ist Hale-der-Keine Ahnung, wie es im Original ist. Aber ifne ich gut gelöst mit den Bindestrichen. zwar zu keinem Dr. Frankenstein geworden, aber zumindest zu einem promethischen Experimentator, der in seinem Atelier „Unvermischbares“ vermischt, um eine Ruptur in dem Kontinuum natürlicher Erscheinungsformen zu generieren. Aber dieser Bruch mit den Erscheinungsformen ist kein Beleg eines Trennbruchs, einer Ruptur in der „natürlichen Ordnung“ der Dinge. Hales transformative Arbeit *denaturalisisiert* sicherlich die Natur, aber sie verweist nicht trauernd auf einen Verlust der Natur als solcher. Wenn die

1 Dies ist Quentin Meillassouxs Begriff für die materiellen Beweisstücke einer tiefen Wirklichkeit unserer Vorfahren, die vor dem Leben auf der Erde steht. Siehe: *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*, mit einem Vorwort von Alain Badiou, Übersetzung von Ray Brassier, Continuum Verlag, London/ New York, 2008.

Kunst des Eingriffs auch im Geiste promethisch ist, so ist sie uns doch auch aus unserem häuslichen Umfeld bekannt und längst vertraut und steht viel näher an den „künstlichen“ Fertigkeiten und Techniken des Gärtnerin oder des Züchters, der in die Natur eingreift und eine neue, kultivierte Sphäre der Natur errichtet, oder auch an der heutigen Forscherin, die neue biogenetische Formen erschafft, als dem aus der Pop-Kultur bekannten Bild des Wissenschaftlers, der im Auftrag eines Konzerns in seinem Labor bösartig und blind die Zerstörung der Natur vorbereitet. Hale-der-Prometheaner ist hier gleichzeitig der kunstfertige Erschaffer neuer Arten und Formen, neuer Farben und Gewebe, der sich keine Gedanken über die Reinheit oder Kontinuität der Natur macht; und deshalb rührt das Gespenstische seiner Arbeiten nicht allein aus technophobischen Ängsten her; deshalb ist es auch – egal, wie wir uns zeitlich vor ihr positionieren, ob wir also auf eine versteinerte Welt schauen oder auf Zeichen eines neuen Lebens – schwer, mit Sicherheit zu sagen, ob Hales Kunst rein dystopisch ist. Daher, glaube ich, ist die wesentliche Frage nicht, ob die Wahr-Fiktivität dieser Arbeiten disaffirmativ oder affirmativ ist, sondern eher, wie und inwiefern Hales von Kunststoff durchdrungene Natur für den wahr-fiktiven Eingriff der Menschen in eine entsubstantialisierte, nicht mehr „natürliche“ Natur steht. Das heißt, dass diese erweiterte „nachgeordnete Natur“, die uns hier präsentiert wird, weder „gut“ noch „schlecht“ ist, sondern eher der kontinuierliche Begegnungspunkt und Austragungsort eines Konfliktes zwischen Kräften, in die die Kontrolle über und die Entwicklung der Natur eingeschrieben ist, zwischen Kräften also, die darüber bestimmen, auf welche Ziele die promethischen Ambitionen der Menschen sich richten. Genau an dieser Stelle tritt Angst hinzu: denn wenn das Kapital das „Natürliche“ nicht mehr respektiert, respektiert es auch nicht die externalisierten Kosten dieses Prozesses der Denaturalisierung. Für sich genommen sind Hales Kunststoff-versetzte Formen weder ökologische Katastrophenzonen noch eindrucksvolle, bunte Zeugnisse eines Lebens 2.0. Vielmehr stellen sie die gegenwärtige Krise der Natur als noch ungelöste Beziehung dar zwischen der Natur als einem bedrohten Reservoir und der Natur als gleichzeitig vom Menschen gerichteten Prozess, dies aber – und das ist entscheidend – ohne den *Mythos einer substantialisierten Natur.*

In dieser Hinsicht distanzieren sich Hales Objekte von einem transzendentalen ökologischen Holismus, wie ihn vielleicht am besten die Tiefe Ökologie des Arne Naess exemplifiziert, der die Natur vor jedem größeren menschlichen Eingriff bewahren wollte, um so das Wohlergehen der Menschheit in Zukunft sicherzustellen.[2] Im Gegensatz dazu steht Hales denaturalisierte wahr-fiktive Natur dem näher, was Slavoj Žižek (mit Timothy Morton) als „Ökologie ohne Natur” bezeichnet hat.[3] Dies meint einen Umgang mit der Natur ohne Rückgriff auf die Vorstellung einer substantialisierten und stabilen natürlichen Umwelt und

2 Arne Naess, *Ecology of Wisdom*, Alan Drengson/Bill Devall (Hrg.), Penguin Books, London, 2008.
3 Slavoj Zizek, “Unbehagen in der Natur”, *In Defense of Lost Causes*, Verso, London/New York, 2008, S. 445.

daher ohne die Vorstellung, dass uns die Ökologie vor der unvermittelten Destruktivität des Synthetischen bewahre. „Folgendes bedeutet ‚das Ende der Natur‘: synthetisches Leben ergänzt das natürliche Leben nicht nur, sondern verwandelt das natürliche Leben in eine (verwirrte und unvollkommene) Spezies synthetischen Lebens.“ [4] Daher können Hales Objekte auch als Kontingenzen und Imperfektionen eines synthetischen Lebens verstanden werden, und nicht als Besorgnis erregende Abnormalitäten eines leidenden spontanen und natürlichen Lebens. Hales wahr-fiktive Objekte maßen sich sogar eine Freiheit *zum* Synthetischen an – eine Freiheit, die der vom Menschen manipulierten Form innewohnt –, obwohl das Synthetische, den Regeln des Kapitals unterworfen, heute den Fortbestand der Biosphäre bedroht. Eine Gesellschaftsordnung, die auf Tiefer Ökologie und dem wachsamen Schutz des „natürlichen Lebens“ vor dem Synthetischen aufbaut, könnte, wie Morton es ausdrückt, „der unterdrückerischste und zwangshafteste Raum werden, den es jemals gab. Die Assoziation zum Faschismus liegt nahe.“ [5]

Ist Hales Arbeit dann Teil der wachsenden Welle globaler Kunst, die sich an eine post-Spinozische Art flacher Ontologie wendet, in der Menschen, Bäume und Felsen derselbe materielle Wert zugewiesen wird? Sind seine wahr-fiktiven Objekte der „zweiten Natur“ Manifestationen dessen, was man heutzutage gern als post-anthropozentrische Vertrautheit mit der Natur bezeichnet? Hales Denaturalisierung der Natur legt dies sicherlich nahe: seine Eingriffe in die Natur lösen Wissenschaft und menschliche Kreativität von der Vorstellung, dass die Natur bloße Materie sei. Die Natur ist keine unbelebte Äußerlichkeit, die von fühlenden Wesen bewohnt wird, deren Zweck sich darin erschöpft, der Transzendenz und der Überlegenheit der Menschen über das nicht-Menschliche zu dienen. Menschen begeben sich stattdessen, ganz im Gegenteil, in eine lebendige und vielfältig verbundene Komplexität mit dem bewussten und bewusstlosen nicht-Menschlichen, ohne das es Menschen gar nicht gäbe. „Menschen und nicht-Menschen sind zutiefst miteinander verbunden.“ [6] In dieser Hinsicht teilt Hales Arbeit die Kritik an der instrumentellen Naturbeherrschung, wie sie sich sowohl in Theodor W. Adornos und Max Horkheimers Dialektik der Aufklärung (1944) [7] als auch bei Naess, Morton und anderen ökologischen Theoretikern findet. Hales „zweite Natur“ ist aber post-anthropomorph nicht in irgendeinem banalen Sinne, denn die prozesshafte Verstrickung von Natürlichem und Synthetischem in den Objekten verwehrt sich gegen jede einfallsreiche Konzession an die Denaturalisierung als Zerstörung der Natur als Prozess steter Homöostase, den die Menschen um jeden Preis zu respektieren hätten. Die Menschen können sich nicht einfach im

4 Ibid, S. 440.
5 Timothy Morton, *Humankind: Solidarity with Nonhuman People*, Verso, London/New York, 2017, S. 25.
6 Ibid, S. 16.
7 M.Horkheimer/Th.W.Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Fischer Verlag, Frankfurt/M, 1969.

„Gleichgewicht“ mit der Natur befinden und so Gerechtigkeit für die bewusste wie die bewusstseinslose Welt herstellen, denn sonst müssten sie, um dieser Gerechtigkeit wirklich zu ihrer Geltung zu verhelfen und die Privilegien menschlichen Bewusstseins und Egos aufzugeben, zulassen, dass sie selbst zur Nahrung für andere Tiere werden oder stillschweigend ihre eigene Auslöschung erleiden. Tatsächlich zeigt sich hierin vielleicht der geheime Todeswunsch des tief-ökologischen post-anthropozentrischen Denkens und des (Mortons) spekulativen Realismus: eine Welt, in der der Mensch (reuevoll) in sterblicher Zeit in die Materie re-integriert wird, bevor alles bewusste und bewusstseinslose Leben – nach der Implosion unserer Sonne – in die große Leere re-integriert wird. Menschen aber können – solange sie Freiheit anstreben und ihre eigenständigen Fähigkeiten zu einem Leben ohne Schmerzen nicht willentlich aufgeben – nicht in homöostatischem Gleichgewicht mit der Natur leben, weil der Mensch „aus der Natur heraustreten“ muss, um so die Voraussetzung für seine Befreiung von den nicht-menschlichen Zwängen und Notwendigkeiten einer Natur zu schaffen, die die Freiheit und ihre Entwicklung sonst einschränken würde. Damit soll nicht auf subtile Weise der industrielle Fortschrittsglaube verteidigt werden, als ob die sich zuspitzende Krise der fossilen Ökonomie und Technosphäre den kapitalistischen Anthropozentrismus, die Wertform und daher den Bedeutungskern industriellen Fortschritts nicht weiterhin bis ins Mark erschüttern würde.[8] „Das unerbittliche Streben nach einem unerbittlichen Leben.” [9] Der radikale Bruch mit dieser historizistischen Vision kann jedoch nicht auf einer falsch verstandenen Solidarisierung mit dem nicht-Menschlichen als Voraussetzung des nicht-Wachstums nach dem Motto fußen: setzen wir den Wert menschlichen Bewusstseins herab und den des nicht-menschlichen herauf und kehren auf diese Weise nicht-anthropozentrisch ihre jeweiligen Werte um: aktives menschliches Bewusstsein ist in zunehmendem Maße dumm, und nicht-menschliches Bewusstsein in seiner nicht-arbeitenden Passivität und Anpassungsfähigkeit ist dementsprechend überraschend intelligent. Selbst wenn wir diese Sicht akzeptieren, blicken wir in eine Einbahnstraße: Menschen mögen lernen, sich mit nicht-Menschen solidarisch zu zeigen, aber die meisten fühlenden wie nicht-fühlenden nicht-Menschen stehen der Anwesenheit menschlichen Lebens gleichgültig oder gar feindselig gegenüber. Solidarität mit dem nicht-Menschlichen ist daher ein nicht-reziprokes Bewusstsein für Verbundenheit;[10]

8 Andreas Malm, *Fossil Capital*, Verso, London/ New York, 2015.
9 Morton, S. 47.
10 Das heißt, Solidarität entsteht aus naheliegenden Gründen immer aus der Position *des Menschen*; Menschen behalten sich die Möglichkeit vor, Tiere zu keulen, Flüsse umzulenken, Felsen auszugraben, Berge zu versetzen und Krankheiten auszurotten. Welche Art Solidarität wir hier auch meinen, sie ist mit Sicherheit nicht post-anthropozentrisch oder gar holistisch, da es Menschen nicht möglich ist, ihre Art zu erhalten, ohne die empfindungsfähige wie die bewusstlose Welt umzuformen oder gar zu zerstören. Die Vorstellung einer Solidarität als nicht-beherrschender Handlungsmacht einer flachen Ontologie und post-anthropozentrischen Lebens ist schlicht falsch; eine hohle Pietät, die die „erste Natur“ dekonstruiert, um unsere lebendige Beziehung zur Kontingenz der Natur als „zweite Natur“ als Verinnerlichung des „Anderen“ wiederherzustellen; ein schwächlicher, nicht-reziproker Akt, der sich letztlich als Akt der Wohltätigkeit herausstellt. Der Anti-Anthropozentrismus ist schlicht eine Umleitung des menschlichen Egoismus in Schuld und Scham und daher ein unbewusster Wunsch, die Erde von gar keinen oder von so wenigen Menschen wie möglich bewohnt zu sehen.

jedes reziproke Bewusstsein der Verbundenheit wäre andererseits für Menschen ein Albtraum, wenn Elefanten, Heuschrecken und Krokodile plötzlich anfingen zu sprechen, ihre gemeinsamen Interessen zu organisieren und Elefanten-, Heuschrecken- oder Krokodilgesellschaften aufzubauen. In einer solchen Welt würden Menschen die Vorzüge der nicht-Reziprozität schnell zu schätzen lernen (Dies wird in Neill Blomkamps Film *District 9* aus dem Jahr 2009 schön dargestellt). Ruft die Anführerin der Heuschrecken-Gewerkschaft: „Wenn ihr auch nur daran denken solltet, uns zu dezimieren, werden wir eure Ernten wie mit tausendfacher Plage zerstören." In einer solchen idealen Welt gäbe es vielleicht Heuschrecken, die weder mit Pestiziden bekämpft werden noch Ernten vernichten, sondern harmonisch mit den Menschen zusammenleben. Aber in dieser Welt wären die Heuschrecken keine Heuschrecken mehr; sie wären kleine, störanfällige und kurzlebige Humanoide. In diesem Sinn ist Solidarität mit dem nicht-Menschlichen ein Post-Humanismus der letzten Instanz (und kein produktiver), in dem die Dekonstruktion der Natur die menschliche Begabung zu denken und zu handeln zersetzt.

In einer Welt also, in der die Krise der Natur nicht die Gestalt des Endes menschlicher Freiheit und der Natur annimmt, ist der Prometheanismus [11] eine Ideologie nicht-homöostatischen Wandels, der weiterhin Wert hat. Und darauf bezieht sich Hales „zweite Natur". Sie steht nicht für einen blinden Prometheanismus, nicht für einen solchen, der um jeden Preis auf den überheblichen Vorrechten der Wissenschaft gegenüber dem nicht-Menschlichen beharrt. Sondern für einen kreativen Prometheanismus, der Verantwortung akzeptiert für die menschliche Kreativität und ihre Fähigkeiten zum Lösen von Problemen, wie sie Voraussetzung für Entstehung und Existenz der denaturalisierten „zweiten Natur" ist. Folglich sehen wir Anzeichen eines neuen Materialismus in der Kunst, der sich in Hales Kunststoff-versetzten Objekten einen Weg bahnt; Anzeichen einer wahrnehmbaren Verschiebung weg von den weiterhin weit verbreiteten öko-spiritualistischen, humanistischen Verwendungen natürlicher Materialien in der Gegenwartskunst – besonders in der natürlichen Adaption zusammengelesener Materialien in den Arbeiten von Richard Long oder Andy Goldsworthy. Hale behandelt die die natürliche Form nicht als regloses Material, das geschnitzt, geformt, gefügt oder als präparierte Einheit in einem Herstellungsprozess eingesetzt werden kann, indem er die formale Integrität (und immanente Schönheit) und die produktive Potentialität der aufgelesenen Materialien außer Acht lässt. Als „zweite Natur" ist die Natur hier eine Serie von *Readymades*, insofern als menschliche Arbeit und Konzeptualisierung die natürliche Form bereits berührt und geformt haben. Es gibt daher keinen symbolischen Raum, in dem eine bedrohte „erste Natur" mit dem Verlust der Freiheit gleichzusetzen wäre. Freiheit liegt hier, im Gegenteil, im Lösen von Problemen, in der Überwindung der Pathologien und Spaltungen des Menschlichen *in* der Natur als „zweiter Natur". Obwohl es daher naheliegend scheint, diese

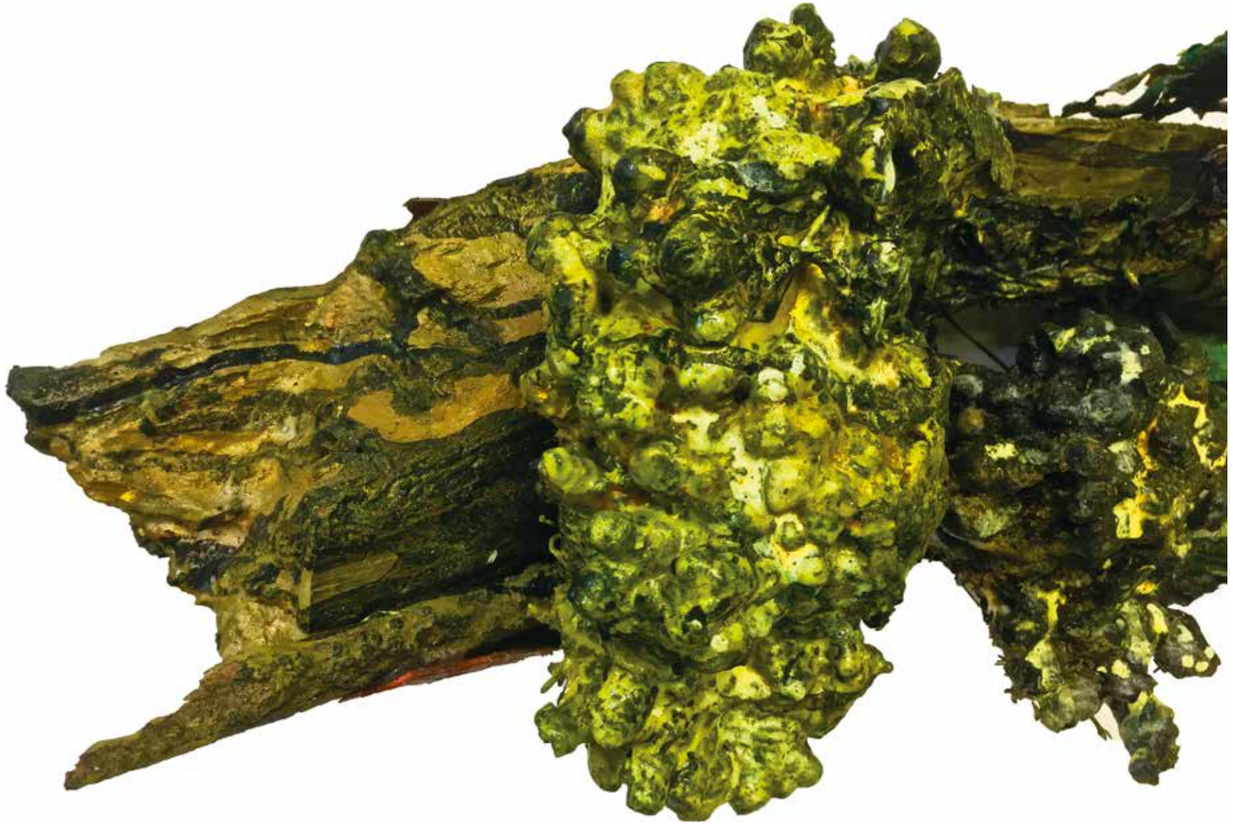
11 Zum Konzept des Protheanismus vgl.: John S. Dryzek, *The Politics of the Earth*, Oxford University Press, 1997.

Kunststoff-durchsetzten Objekte als Neufassungen der alt bekannten Warnung vor der Öko-Katastrophe (einer von Nanoplastik erstickten Natur, in der Kunststoffpartikel vom Himmel fallen und in der halb zersetzte Plastikbeutel die Verdauungstrakte von Fischen und Schildkröten verstopfen) [12], widersetzen sich diese Arbeiten dem Pathos romantischen Klagens, das sich so leicht an die gegenwärtige Umweltkrise knüpfen lässt. Die einfallsreiche Groteske dieser Objekte setzt stattdessen eine neue Art Schönheit aus der „zweiten Natur" frei; diese Schönheit aber ist eine künstliche und hybride, die trotz ihrer Eigenartigkeit in der Gegenwart nicht unbekannt ist – sie repräsentiert eine Schönheit des Unreinen, wie sie Rosen- und anderen -züchtern nur allzu vertraut ist. Daher präsentiert Hales Arbeit ein unpathetische Natur: Die Natur ist kein abstraktes, kontinuierliches und reines Ideal, das es ängstlich zu beschützen und zu erhalten gälte, sondern der instabile, denaturalisierte Raum für das produktive und kollektive Gedeihen der Menschen als „zweite Natur", in der menschliches Denken und fühlendes wie bewusstseinsloses nicht-menschliches Lebens einander erhalten.
Bei der „Ökologie ohne Natur" geht es dem Künstler daher um die Suche nach einer neuen Sprache der Erzeugung, in der die Denaturalisierung der Natur die frei schöpferische Anwesenheit des Menschen in der Natur ist. Hales Arbeiten eröffnen einen neuen Rau, um dies zu denken.

12 Kunststoffpartikel, die vom Wind aufgegriffen werden und dann mit natürlichem Niederschlag auf die Erde regnen, wurden im Trinkwasser nachgewiesen. Siehe: Michael Sander, Hans-Peter E. Kohler und Kristopher McNeill 'Assessing the environmental transformation of nano-plastic through C-labelled polymers' *Nature Nanotechnology*, Vol 14, April, 2019; sowie Laurent Lebreton und Anthony Andrady, 'Future scenarios of global plastic waste generation and disposal', *Palgrave Communications*, Vol 5, January 2019.

4
30 x 17 cm

5
160 x 35 cm



6
30 x 80 cm

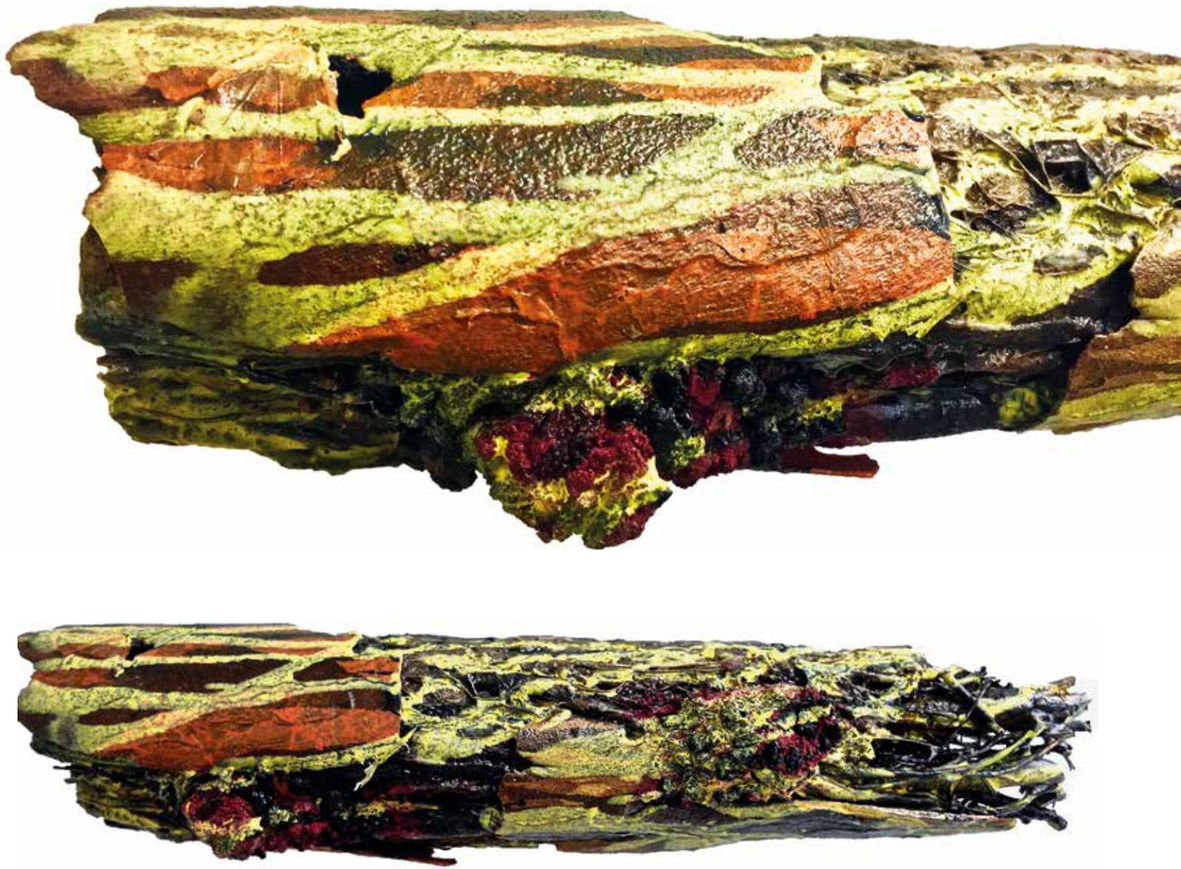
7
80 x 30 cm

8
80 x 30 cm

9
50 x 30 cm

10
50 x 30 cm

11
65 x 20 cm



12
15 x 50 cm

13
160 x 30 cm

14
125 x 80 cm

15
40 x 60 cm

17
150 x 25 cm

18
20 x 20 cm

19
130 x 25 cm

20
65 x 22 cm

21
150 x 70 cm

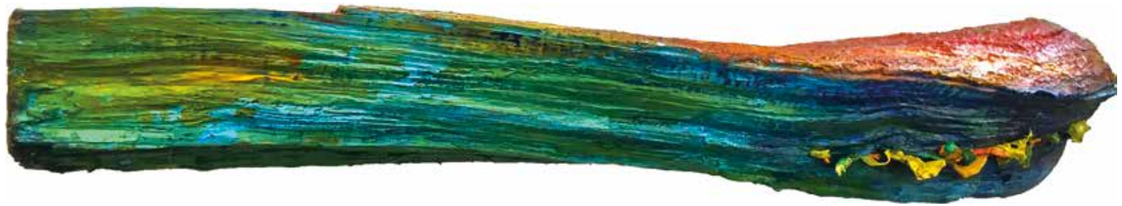
22
135 x 15 cm

23
50x 20 cm

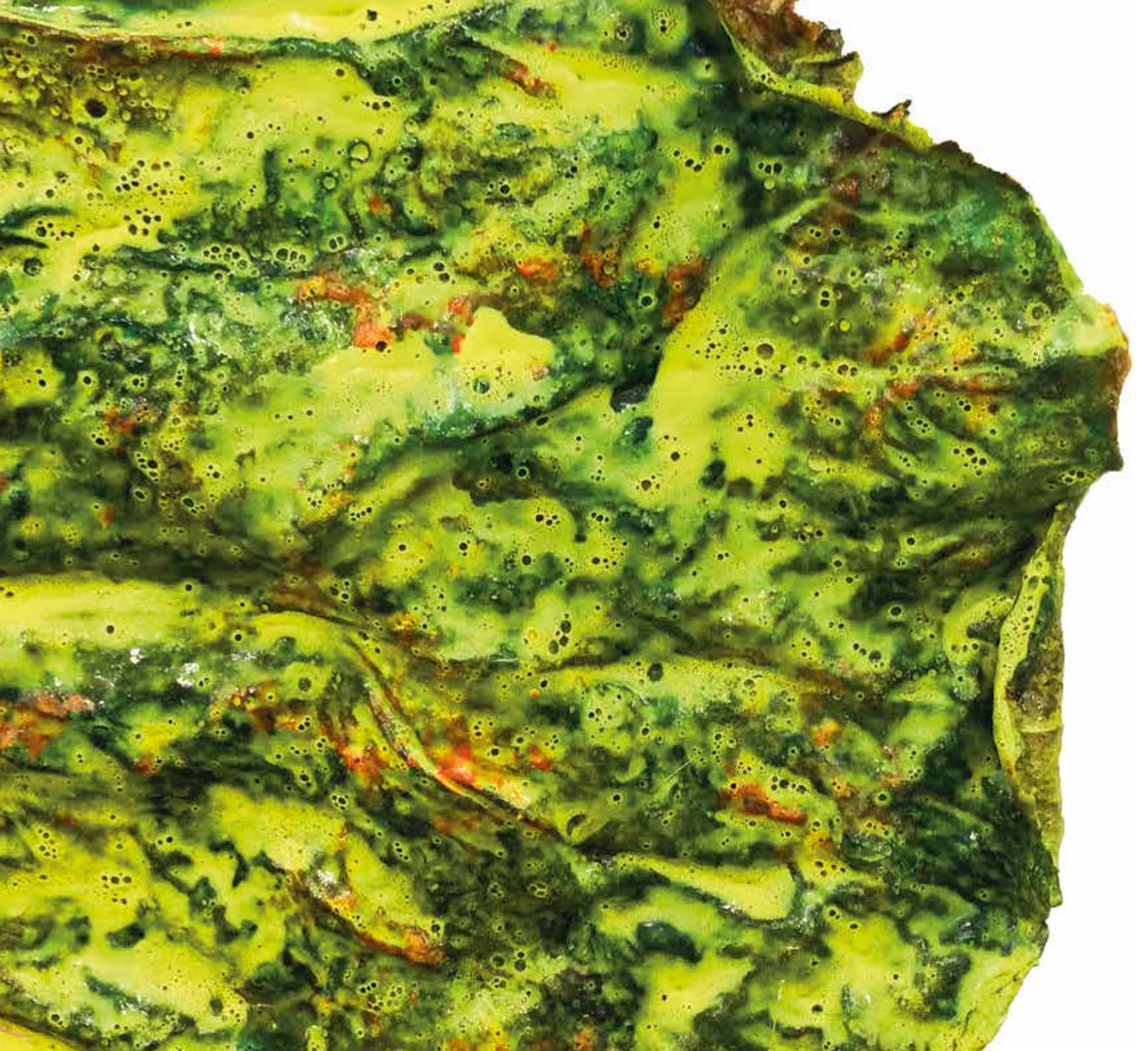
24
75 x 45 cm

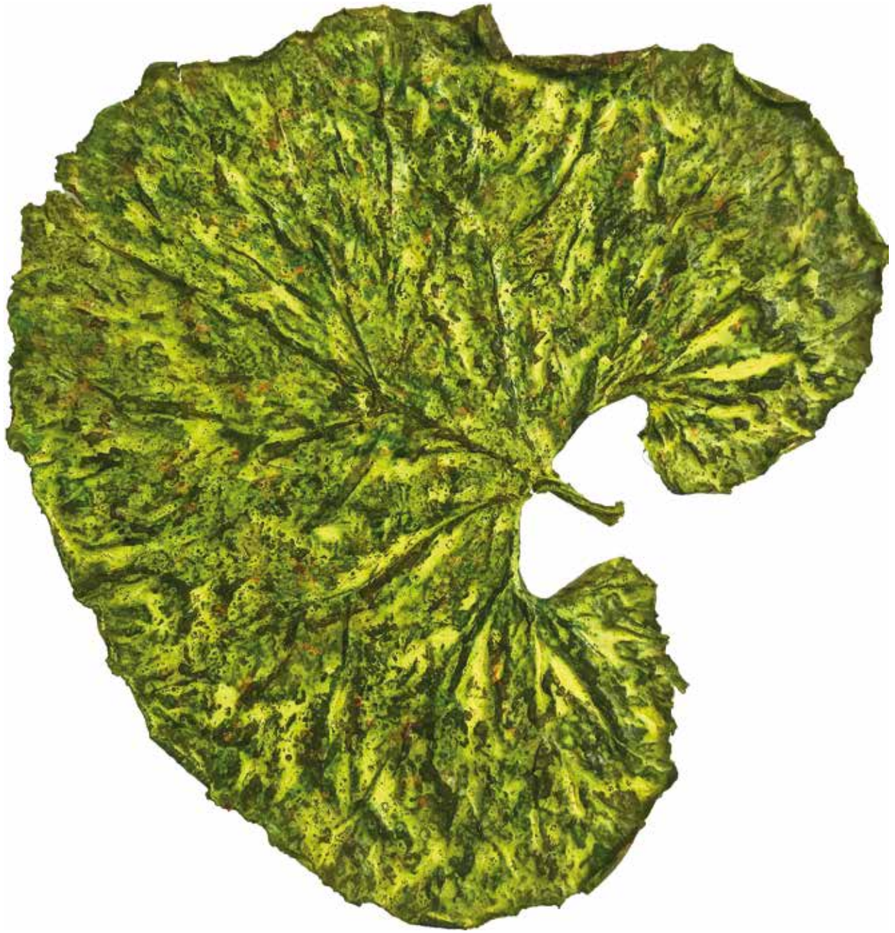
25
140 x 20 cm

26
35 x 35 cm



27
25 x 90 cm





28
50 x 40 cm

29
35 x 80 cm

30
30 x 6 cm

31
140 x 12 cm

32
200 x 20 cm

33
200 x 20 cm

34
200 x 30cm

35
160 x 25 cm

36
140 x 20 cm

37

38

Front cover	*detail of no.10, Insert series,* 2018	cherry branch, acrylic paint, copolymer emulsion
1	*no.2, Insert series* 2017	elm trunk, bracket fungus, spray paint, acrylic paint, copolymer emulsion
2	*no.1 Trunk series* 2018 (detail)	sycamore trunk, acrylic sheet, resin, plastic lids, acrylic paint, copolymer emulsion
3	*no.14 Insert series* 2019	sycamore trunk, acrylic paint, copolymer emulsion
4	*no.10 Amalgam series* 2017	sycamore branch, steel, bell, copper and electrical wire, pigment powder, acrylic paint, copolymer emulsion
5	*no.9 Insert series* 2018	sycamore trunk, PVC, acrylic paint, copolymer emulsion
6	*no.4 Amalgam series* 2017	sycamore branch, plane tree bark, plant tubas, butterbur leaves, acrylic paint, copolymer emulsion
7	*no.1 Bark series* 2017	willow bark, acrylic paint, copolymer emulsion
8	*no.2 Bark series* 2017	willow bark, daylily, plane tree bark, acrylic paint, copolymer emulsion
9	*no.4 Bark series* 2018	elm bark, oak leaves, resin, acrylic paint, copolymer emulsion
10	*no.4 Bark series* 2018	elm bark, jam jar and lid, spray paint, acrylic paint, copolymer emulsion
11	*no.1 Insert series* 2017	cherry trunk, electrical wiring, acrylic paint, copolymer emulsion
12	*no.5 Amalgam series* 2017	unidentified plant roots, plane tree bark, tarmacadam, acrylic paint, copolymer emulsion
13	*no.1 Trunk series* 2018	sycamore trunk, acrylic sheet, resin, plastic lids, acrylic paint, copolymer emulsion
14	*no.5 Insert series* 2017	cherry trunk, pond plants, acrylic paint, copolymer emulsion
15	*no.20 Leaf series* 2017	butterbur leaves, cherry wood, acrylic paint, copolymer emulsion
16	*no.10 Insert series* 2018	cherry branch, acrylic paint, copolymer emulsion
17	*no.6 Amalgam series* 2018	cherry branch, golf balls, sycamore seed balls, bullrush, acrylic paint, copolymer emulsion
18	*no 21 Insert series* 2019	flint, spray paint, copolymer emulsion
19	*no.2 Trunk series* 2018	cherry trunk, resin, acrylic paint, copolymer emulsion
20	*no.16 Insert series* 2018	willow, tin foil, plastic sheet, acrylic paint, copolymer emulsion
21	*no.8 Insert series* 2017	cherry trunk, acrylic paint, copolymer emulsion, scientific glass tube, household detergent, engine oil
22	*no.11 Amalgam series* 2018	sycamore, plastic pipe, spray paint, acrylic paint, copolymer emulsion, electric motor
23	*no.12 Insert series* 2018	sycamore, acrylic paint, copolymer emulsion
24	*no.18 Insert series* 2018	cherry trunk, acrylic sheet, resin, acrylic paint, copolymer emulsion
25	*no.5 Bark series* 2018	cherry branch, acrylic paint, copolymer emulsion
26	*no.3 Amalgam series* 2017	newspaper pulp, wood chip, sycamore leaves, acrylic paint, copolymer emulsion
27	*no.7 Insert series* 2017	elm, acrylic paint, copolymer emulsion
28	*no.2 Leaf series* 2015	butterbur leaves, acrylic paint, copolymer emulsion
29	*no.3 Bark series* 2018	willow bark, plastic pipe, tin can, car engine gaskets iron filings, copolymer emulsion, acrylic paint
30	*no.3 Fungus series* 2018	bracket fungus, acrylic paint, copolymer emulsion
31	*no.19 Insert series* 2018	unidentified plant roots, acrylic paint, copolymer emulsion
32	*no.7 Amalgam series* 2018	common ash, plastic drain pipe, acrylic paint, copolymer emulsion, moss, cherry bark
33	*no.6 Insert series* 2018	elm, copolymer emulsion, acrylic paint
34	*no.3 Trunk series* 2019,	sycamore trunk, acrylic paint, copolymer emulsion, spray paint, wood pulp
35	*no.22 Insert series* 2018	sycamore, tin cans, resin, pigment, copolymer emulsion
36	*no.4 Trunk series* 2019	sycamore, acrylic paint, steel fragments, bullet casings
37	detail of *no.5 Trunk series* 2019	elm, acrylic paint, copolymer emulsion
38	arrangement of *Trunk series* works 2019	
39	*no.1 Amalgam* 2015	Tarmacadam, copolymer emulsion
Back cover	*no.12 Trunk series* 2019 (detail)	cherry tree, acrylic paint, acrylic paint tubes, copolymer emulsion

Published on the occasion of:
Matt Hale- Tanrnung und Zwiebeln / Camouflage and Onions
2nd June to 14th July 2019, Städtische Museum Koenraad Bosman as part of *In der Ebene 2019,* curated by Carla Gottwein

Contributors:
John Roberts- Professor of Art & Aesthetics at the University of Wolverhampton, UK and the author of a number of books, including *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade* (Verso, 2007) *The Necessity of Errors* (Verso, 2010) and *The Reasoning of Unreason: Universalism, Capitalism and Disenlightenment* (Bloomsbury, 2018).

Carla Gottwein- curator and filmmaker based in Rees, Northrhine-Westphalia, Gemany.

Essay: *Matt Hale's True-Fictive Nature / Matt Hales echt-fiktive Natur* © John Roberts

Title: *True-Fictive Nature / echt-fiktive Natur* © John Roberts

Translators:
Foreword: Carla Gottwein/David Meienreis
Matt Hale's True-Fictive Nature: David Meienreis

Photography:
Matt Hale

Special thanks to:
John Roberts
David Meienreis
Carla Gottwein
Barbara Nicholls
Nick Cash
Helen Tyler
Chris Tyler

Printed by: Ex Why Zed
Edition of 250

Städtische Museum Koenraad Bosman
Am Bär 1
46459 Rees,
Germany

ISBN 978-1-5272-4070-4 (UK)

Städtisches
MUSEUM
KOENRAAD
BOSMAN
REES

39
28 x 27
cm

ISBN 978-1-5272-4070-4