

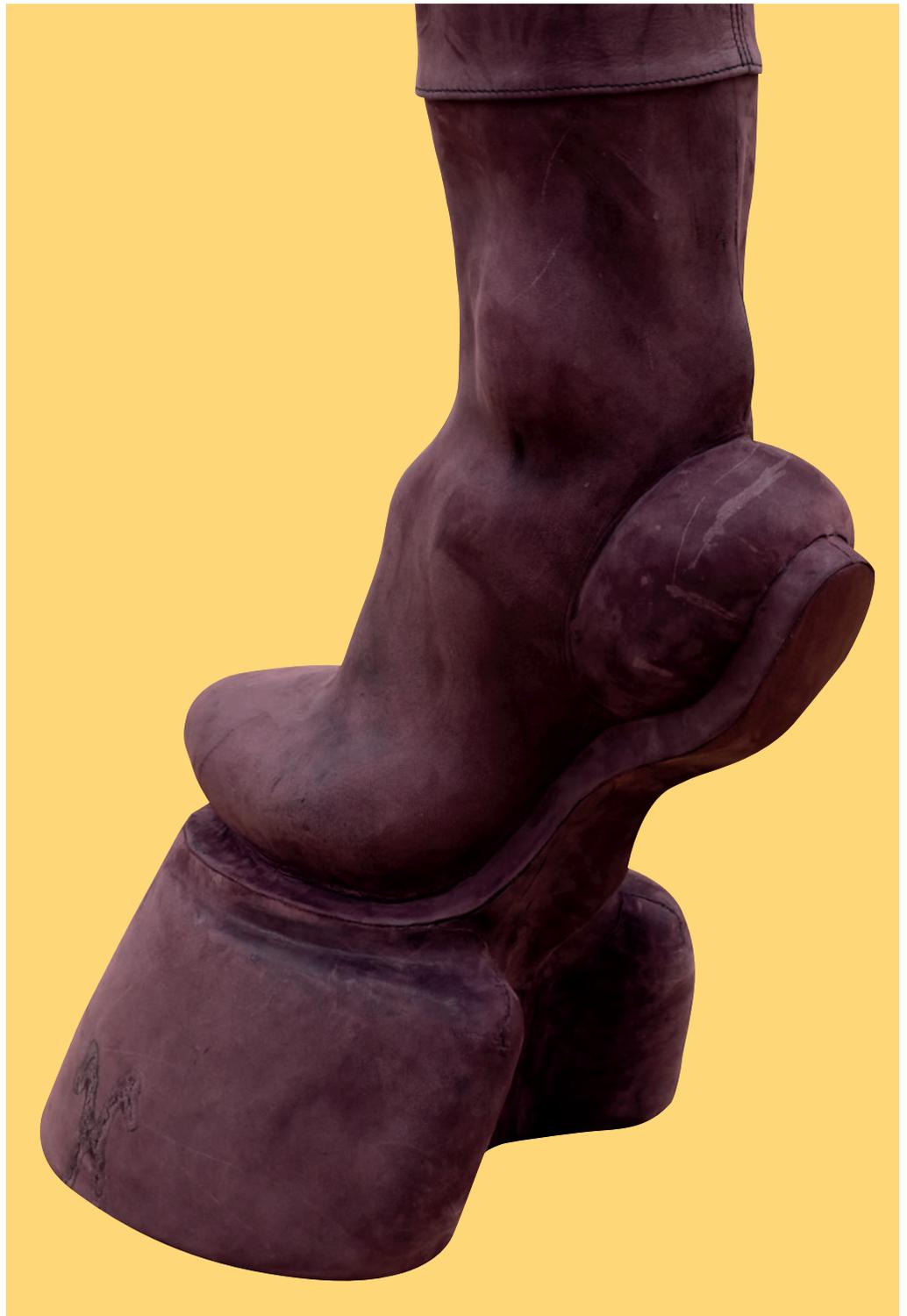
AUSSTELLUNG / EXHIBITION
My Fetish Years

INSTITUTION
**Museum für
Gegenwarts-
kunst Siegen**

ZEITRAUM / PERIOD
2010–2020

HERAUSGEBER · IN / EDITOR
**Thomas Thiel
Anna Goetz**

VERLAG / PUBLISHER
Spector Books



**LENA
HENKE**

**MY FETISH
YEARS**

ready made



First Ladies → Architektur + Social



Hang Herde

- involuto Social
- Forme ab tasten
- Raum ab formen
- Raum besetzen



Grenzen brechen sichtbar machen

temporäre Räume



Kontrolle



Welten bauen

- Raum abformen
- Kontrolle

Strukturen

zirkuläre Social + Sand

Reorganisation des Raumes / gegebener Strukturen

- Landschaft erschaffen
- Landschaft erfahren
- gegen bestehende Architektur gehen



Weg

Raum

Bewegung



- Blick direkt machen
- Wege bestimmen
- Triumpal pfad

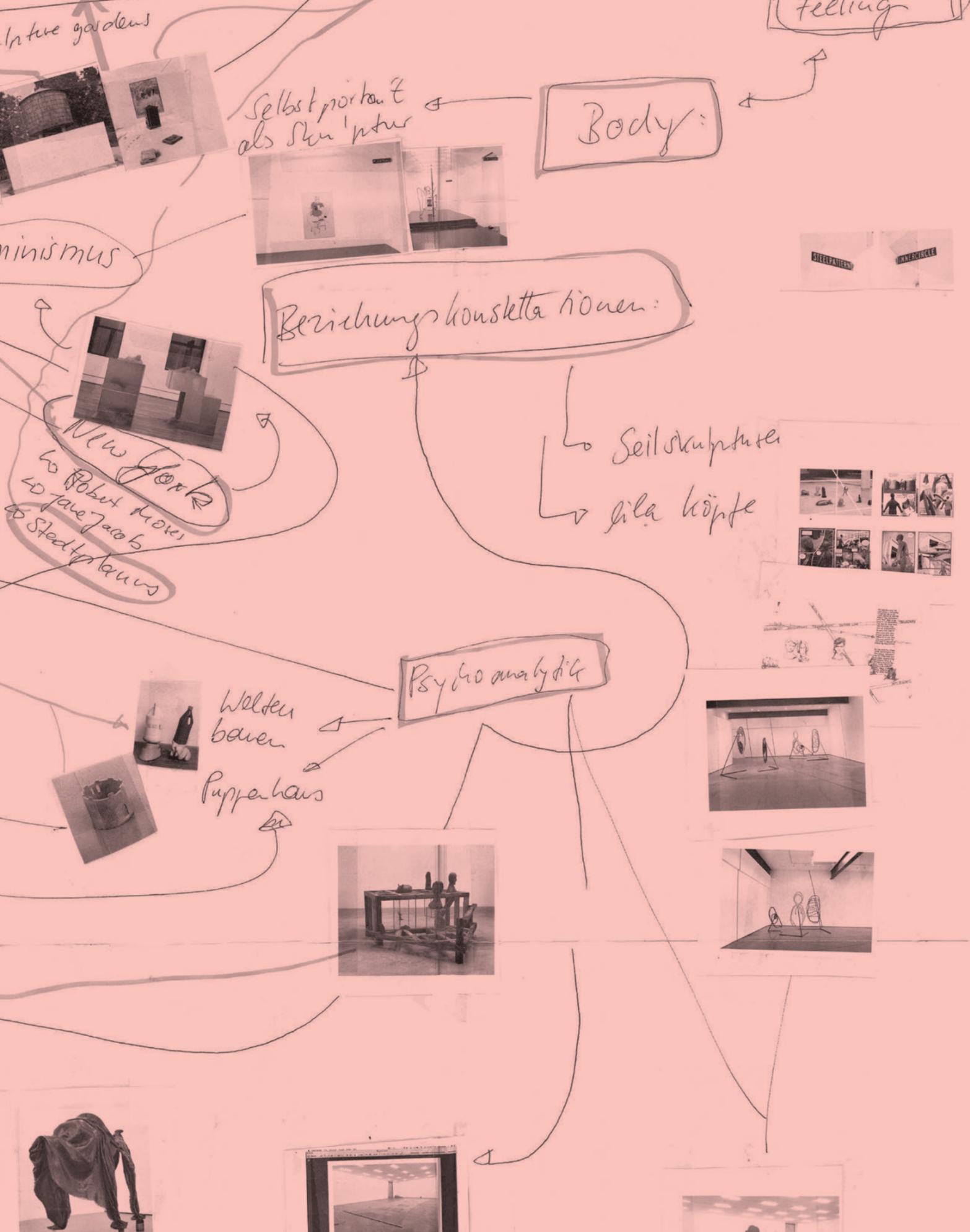
Tor + Türren

- Bsp. Jakes
- Bsp. Drehele Bronze

Strossenschilder

New Yorker

nm es lebbar machen



LENA HENKE

8. Förderpreis zum Rubenspreis
der Stadt Siegen

MY FETISH YEARS

8th Promotional Award
of the City of Siegen's Rubens Prize

Museum für
Gegenwartskunst Siegen

Vorwort

7

Einleitung

9

Stefanie Böttcher

**Lorbeeren für Lena –
Eine Laudatio**

13

Simon Baier

**The Anti-Family
of Man**

19

Foreword

7

Introduction

11

Stefanie Böttcher

**Laurels for Lena –
A Laudatio**

16

Simon Baier

**The Anti-Family
of Man**

24

INTERVENE

29

APPROPRIATE

67

DESIRE

107

SELF

145

Werkindex

181

Ausstellungstexte

187

Biografie

247

Impressum

249

Index of Works

181

Exhibition Texts

187

Biography

247

Imprint

249

Vorwort zum 8. Förderpreis zum Rubens- preis der Stadt Siegen an Lena Henke

Als Geburtsstadt des Barockmalers Peter Paul Rubens (1577–1640) ist es für die Universitätsstadt Siegen mehr als nur eine Verpflichtung, die kulturelle Vielfalt zu fördern. Bereits seit 1955 wird der Rubenspreis der Stadt Siegen verliehen. Er erinnert zum einen an den weltberühmten Sohn unserer Stadt und schlägt zum anderen mit der Auszeichnung zeitgenössischer Kunst eine Brücke in die Gegenwart. Mit ihm werden das Gesamtwerk der Preisträgerin oder des Preisträgers und dessen wegweisende Bedeutung für die zeitgenössische Kunst anerkannt.

Der Rubensförderpreis ist jünger – die erste Verleihung erfolgte im Jahr 1980; seitdem wird er alle fünf Jahre im Wechsel mit dem Rubenspreis vergeben. Mit ihm wollen wir junge Künstler·innen unterstützen, die das Potenzial haben, der zeitgenössischen Kunst neue Impulse zu verleihen. Gekürt werden die Preisträger·innen von einer sich jeweils neu konstituierenden, unabhängigen fünfköpfigen Fachjury, die sich zusammensetzt aus Vertretern der Kunstkritik, des Museumswesens, der Lehre sowie der bildenden Kunst. Mit der Auszeichnung verbunden ist eine Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen und ein begleitender Katalog, den Sie in Ihren Händen halten.

2019 wird der Förderpreis nun zum 8. Mal vergeben; die Jury hat den Preis einstimmig Lena Henke zuerkannt. Lena Henke wurde 1982 in Warburg geboren, sie lebt und arbeitet heute überwiegend in New York. Ausgezeichnet wird eine Künstlerin, deren Arbeitsweise, und hier zitiere ich die Fachjury, durch „Entschiedenheit und Mut“ überzeugt: „Lena Henke bringt Bewegung in die männlich dominierte Historie der Plastik, schreibt sie auf mutige, frische, fantasievolle Weise um und positioniert sich selbstbewusst in ihr als junge, weibliche Künstlerin.“ Dass ihre Werke häufig auch Anklänge an Land-Art und Stadtplanung haben, ist für mich naturgemäß ein besonders interessanter Aspekt, den auch der Katalog widerspiegelt.

My Fetish Years ist die bislang umfassendste Einzelausstellung Lena Henkes und liefert einen Überblick zu zehn Jahren künstlerischen Schaffens. Bemerkenswert finde ich zudem, dass mehrere Werke mit Bezügen zur Stadt Siegen entstanden sind und künstlerische Fragestellungen mit einem Ausblick zusammengeführt wurden. Damit erhält die Ausstellung auch einen zukunftsweisenden Charakter.

Neben der Stadt Siegen hat auch der Freundeskreis des Museums für Gegenwartskunst Ausstellung und Publikation großzügig unterstützt; für dieses vorbildliche bürger-schaftliche Engagement, das ein besonderes Merkmal des Museums ist, danke ich an dieser Stelle ausdrücklich und herzlich.

Mein abschließender Dank geht an Stefanie Böttcher, Stefanie Heraeus, Sabine M. Schmidt, Ludwig Seyfahrt und Roland Nachtigäller als engagierte Mitglieder der Fachjury sowie an die Mitarbeiter·innen des Museums für Gegenwartskunst Siegen, namentlich Museumsdirektor Thomas Thiel und sein Team, für die mannigfaltig geleistete Arbeit und die gute und produktive Kooperation mit der Stadt Siegen.

Steffen Mues
Bürgermeister der Stadt Siegen

Foreword Lena Henke Receives the 8th Promotional Award of the City of Siegen's Rubens Prize

The university city of Siegen is the birthplace of the Baroque painter Peter Paul Rubens (1577–1640), and as such we do not promote cultural diversity simply out of duty. Siegen's city government since 1955 has awarded the Rubens Prize. While commemorating the city's most famous son, the prize also looks to the future by honoring contemporary art. The prize is awarded in recognition of the winner's entire oeuvre and its pioneering significance for contemporary art.

The Rubens Prize Promotional Award is more recent than the main prize. First awarded in 1980, it has since been presented every five years, on an alternating schedule with the main Rubens Prize. Our intention with this prize is to support young artists who have the potential to take contemporary art in new directions. An independent five-person jury, newly constituted for each iteration of the award, selects the winner. Over the years, jury members have included art critics, museum staff, teachers, academics and visual artists. The award brings with it an exhibition at the Museum für Gegenwartskunst Siegen, as well as the publication of an accompanying catalogue: the book you are currently holding in your hands.

The year 2019 is the 8th presentation of the Promotional Award of the Rubens Prize, and the jury has unanimously voted to award the prize to Lena Henke. Born in 1982 in Warburg, not far from Siegen, she now mainly lives and works in New York. This year's award goes to an artist whose method of working, to quote the jury, stands out for its "decisiveness and courage": "Lena Henke brings new dynamism to the male-dominated history of sculpture, re-writing it in fresh, courageous and imaginative ways. With great self-confidence, she positions herself within that history as a young female artist." For me, of course, a particularly interesting aspect of her work is its frequent echoes of land art and urban planning, associations which are reflected in this catalogue.

My Fetish Years is Henke's most comprehensive solo exhibition to date, offering an overview of ten years of her artistic production. I find it remarkable that several of Henke's works were created with reference to the city of Siegen itself, combining artistic questions with a more general perspective on the future. It is this combination that lends the exhibition its forward-looking character.

As well as the city of Siegen, the Circle of Friends of the Museum für Gegenwartskunst has generously supported both the exhibition and this publication. I would like to express my heartfelt gratitude for this exemplary civic engagement, one particularly characteristic of this museum.

My thanks also go to Stefanie Böttcher, Stefanie Heraeus, Sabine M. Schmidt, Ludwig Seyfahrt and Roland Nachtigäller, the five dedicated members of the jury, as well as the staff of the Museum für Gegenwartskunst Siegen, in particular its director Thomas Thiel and his team, for handling the project's many and varying demands, and for their excellent and productive cooperation with the city government.

Steffen Mues
Mayor of Siegen

Einleitung

Genau zehn Jahre liegen zwischen Lena Henkes erster Einzelausstellung im Projektraum V8 in Karlsruhe und der Verleihung des Förderpreises zum Rubenspreis der Stadt Siegen, somit auch zwischen der Installation mit dem doppelsinnigen Titel *First Ladies* (2009) und dem neusten Skulpturenpaar *My Trust* und *Your Trust* (beide 2019). Die Einzelausstellung *My Fetish Years* im Museum für Gegenwartskunst Siegen und die gleichnamige Monografie beschreiben diesen Zeitraum, in dem Lena Henke einen ganzen Katalog an Themen, Stilen, Techniken und Materialien entwickelt hat. Nicht eine, sondern eine ganze Bandbreite an Linien ziehen sich durch ihr Werk und treffen aufeinander. In ihrer Formsprache finden sich Referenzen auf den Minimalismus, Surrealismus, die Land Art oder figurative Plastik des 20. Jahrhunderts. Immer wieder kommen weibliche Körper mit teils archaische Tiermotiven zusammen. Mit Strategien der Intervention, Aneignung und Kontrolle untersucht die Künstlerin ihre Bezugspunkte im Verhältnis zu sich selbst. Sie spielt mit der Beziehung zwischen Innen und Außen, und untersucht die Konzepte von Architekten-innen, Landschaftsplaner-innen und Stadttheoretiker-innen wie Jane Jacobs, Roberto Burle Marx als auch Robert Moses.

Das Interesse Lena Henkes an kulturellen Landschaften spiegelt sich auch immer in ihrem Umgang mit dem Ausstellungsort wider. Viele von Henkes Werken entstehen auf Einladung und für spezifische Ausstellungssituationen. Dies wird auch im Rahmen ihrer Ausstellung, kuratiert von Ines Rüttinger und Thomas Thiel, im Museum für Gegenwartskunst sichtbar. Bestehende Werke arrangiert die Künstlerin entsprechend der Räume neu, transformiert oder erweitert sie. Im Museum für Gegenwartskunst Siegen folgt der Rundgang einerseits der Chronologie der Werke und Erstpräsentationen und liefert somit einen wertvollen Einblick in ihre Ausstellungsgeschichte. Andererseits ist dieser so offen konzipiert, dass er neue Konstellationen und konkrete Bezüge zum Museum und zur Stadt ermöglicht. In der Siegener Oberstadt, in direkter Umgebung des Museums, installiert die Künstlerin New Yorker Straßenschilder mit eigenen Wortneuschöpfungen. Eine Auswahl an Handyfotos der berühmten New Yorker Wassertanks, die an die bekannten Aufnahmen von Bernd und Hilla Becher erinnern, laufen als Bildserie über die Medienfassade des Museums. Die violetten Gummiabgüsse der Skulpturengruppe *Die Kommenden* (2017) stehen einer wandfüllenden Reproduktion des Gemäldes *Die Amazonenschlacht* (1618, Pinakothek München) von Peter Paul Rubens gegenüber.

Die vorliegende Monografie, die zusammen mit Lena Henke und Anna Goetz konzipiert wurde, erweitert die Auswahl der Ausstellung und bildet erstmals umfassend das bisherige Werk von Lena Henke (2009–2019) ab. Dabei geben die Laudatio von Stefanie Böttcher und der Essay von Simon Baier jeweils einen ganz eigenen Einblick in das komplexe und vielfältige Oeuvre Lena Henkes. Bei eingehender Betrachtung ihres Schaffens fällt auf, dass sich dieses nicht linear, sondern eher zyklisch entwickelt hat. Es lassen sich sowohl wiederkehrende Themen als auch formale Strategien ausmachen, welche die Künstlerin in immer wieder anderer Form bearbeitet und verwendet hat. Und obwohl, wie Stefanie Böttcher in ihrer Laudation (S. 13) beschreibt Materialien und deren ganz eigene Stofflichkeit und bildhauerischen Qualitäten Henkes Fetisch darstellen und die Lust am formalen Experiment befriedigen, stehen einige wesentliche Themen im Vordergrund.

Daher rührt unsere Entscheidung, ihr Werk im Buch nochmals anders und nicht chronologisch entlang ihres Werdegangs, sondern anhand vier herausgearbeiteten Themen

vorzustellen – INTERVENE, APPROPRIATE, DESIRE, SELF. Wir schlagen so eine Lesart vor, die Querverbindungen über die Jahre und durch eine Vielfalt von Henkes theoretischen, (kunst-)historischen, und gesellschaftspolitischen Referenzfelder erlaubt. In der Bildstrecke werden die einzelnen Werke und Werkgruppen in ihren jeweiligen Ausstellungskontexten den vier Themen zugeordnet – teilweise werden sie mit verschiedenen Themenbereichen parallel in Verbindung gebracht. Anhand eines grafischen Verweissystems werden Verknüpfungen sowohl zu Texten, die ihr Entstehen und Ausstellen begleitet haben, als auch zu einem detaillierten Werk- und Ausstellungsverzeichnis angelegt.

Das Kapitel INTERVENE präsentiert Installationen, die sich dadurch auszeichnen, dass sie vorgefundene Architekturen und die darin jeweils vorgegebene Organisation ins Blickfeld rücken. Henke betont entweder die gegebenen Strukturen und Wegeleitungen oder aber arbeitet dagegen an. Sie wiederholt oder verändert, unterbricht sowie leitet und deutet um. Auf symbolischer Ebene kann diese Strategie als ein Abarbeiten an bestimmenden institutionellen Vorgaben gedeutet werden.

Das Kapitel APPROPRIATE versammelt Arbeiten, die sich durch den Prozess der Aneignung und des Reproduzierens von Objekten, Motiven und Bildern aus dem Alltag der Künstlerin auszeichnen. Sie gießt Objekte ab und paust Oberflächen durch, um sie sich und ihrem eigenen Formenrepertoire anzueignen. Im Zentrum steht jeweils die Beziehung zwischen Material und Form, sowie das Verhältnis zwischen Bild und Abbild. Viele ihrer Skulpturen zeichnen sich entsprechend durch eine Ambiguität aus – sie sind sowohl Objekt als auch (potenzielle) Reproduktionsform ihrer selbst. Das Verfahren der Bildhauerei wird mit der biologischen Reproduktion, genauer dem (weiblichen) Gebären bzw. der „Schöpfung“ einer neuen Form oder Person in Verbindung gebracht.

Lena Henke hat sich in den letzten Jahren in unterschiedlicher Form mit skulpturalen Landschaftsprojekten beschäftigt, die sich dadurch auszeichnen, dass deren Schöpferinnen sich fern von bestehenden institutionellen oder strukturellen Referenzgrößen in der (ursprünglichen) Natur und Landschaft ihre ganz eigene Formsprache entwickeln und in skulpturalen Anlagen und Gärten ihre eigenen heterotopen Welten bauen. Im Kapitel DESIRE spiegelt sich diese Lust und das Streben wider, sich von bestehenden Referenzen und Vorbildern zu befreien und ein ganz neues Formenrepertoire zu etablieren.

Unter dem Begriff SELF finden sich schließlich Arbeiten und Werkgruppen, in denen sich Henke mit sich selbst, ihrer Rolle als Frau, Schwester, Tochter, Freundin etc. aber auch Künstlerin auseinandersetzt – sie setzt sich im wahrsten Sinne des Wortes selbst, sowohl ihren Körper als auch ihre private und öffentliche Person, ins Bild. Skulpturen werden zu personalisierten Figuren, die teils wie in der Gestalttherapie zueinander in Beziehung gesetzt werden, um Beziehungskonstellationen und Rollenbilder zu diskutieren.

Diese vier Themen legen sich wie Filter über das Werk und bieten damit ganz bewusst verschiedene Lesarten teils gleicher Werkgruppen an. Damit möchten wir nicht nur Neugier wecken und eine Grundlage zur Beschäftigung mit dem Werk von Lena Henke liefern, sondern insbesondere seine Vielschichtigkeit betonen und zu neuen Sichtweisen und Denkansätzen in der Beschäftigung mit einer der bedeutendsten Bildhauerinnen ihrer Generation anregen.

Mit dem Förderpreis zum Rubenspreis fördert die Universitätsstadt Siegen seit nunmehr 35 Jahren aufstrebende Künstlerinnen in ihrer Entwicklung. Im Namen des Museums und der Künstlerin bedanken wir uns ganz herzlich bei der Universitätsstadt Siegen, vertreten durch Bürgermeister Steffen Mues, sowie der Abteilung Kultur unter Astrid Schneider für die Stiftung dieses Preises, sowie die groß-

zügige Unterstützung von Ausstellung und Katalog der 8. Rubensförderpreisträgerin Lena Henke. Weiterer Dank gilt der Jury um Stefanie Böttcher, Stefanie Heraeus, Roland Nachtigäller, Sabine M. Schmidt und Ludwig Seyfarth für die besonnene Wahl. Ganz besonders danken wir an dieser Stelle auch Eva Schmidt, die dieser Entscheidung den Weg bereitet und das Projekt in seinen Anfängen positiv begleitet hat.

Für die großartige Unterstützung bei der Organisation der Ausstellung danken wir der Bortolami Gallery New York und Galerie Emanuel Layr Wien / Rom. Ein großer Dank geht auch an die Leihgeber; die Sammlung VERBUND Wien sowie die privaten Sammlungen Michael Neff, Parisa Kind und Annette Stadler.

Dankbar sind wir ebenso Sattlermeister Frank Peter und der Firma SSI Schäfer für ihre Unterstützung bei der Realisierung einzelner Werke.

Die vorliegende Publikation wäre ohne die durchdachte Gestaltung von Fabian Bremer und Pascal Storz, sowie die Unterstützung von Spector Books nicht möglich gewesen. Dafür sind wir Grafikern und Verlag sehr dankbar. Simon Baier und Stefanie Böttcher danken wir für ihre klugen, ebenso wissenschaftlichen wie persönlichen Beiträge zum Werk von Lena Henke. Wir danken ebenso den Institutionen, Autoren und Fotografen vergangener Einzelausstellungen, die uns ganz selbstverständlich Dokumentationen, Pressemitteilungen und Saalzettel für diese Monografie zur Verfügung gestellt haben und damit zu einer Beschäftigung mit der künstlerischen Entwicklung von Lena Henke beitragen.

Im Museum für Gegenwartskunst haben alle Kollegen-innen mit großem Engagement die Umsetzung des Projekts vorangetrieben. Ihnen sei sehr herzlich gedankt, vor allem Ines Rüttinger, die Ausstellung und Katalog ganz wesentlich geprägt hat.

Der Peter-Paul-Rubensstiftung und den Partnern des Museums danken wir für ihr fortlaufendes Engagement, dem Freundeskreis ganz besonders für die großzügige Unterstützung der Ausstellung und die MäZEHNe-Initiative. Allein dadurch ist es möglich, ein Werk von Lena Henke auch nach Ende der Ausstellung in Siegen zu halten.

Unser größter und ganz persönlicher Dank gilt Lena Henke für ihr Vertrauen in unser Museum, ihre Ausstellungs-ideen, ihr persönliches Engagement in allen Bereichen und nicht zuletzt für die hervorragende Zusammenarbeit.

Thomas Thiel
Museum für Gegenwartskunst Siegen

Anna Goetz
Mitherausgeberin

Introduction

Exactly ten years have passed between Lena Henke’s first solo exhibition at Projektraum V8 in Karlsruhe and her receiving the Rubens Prize of the City of Siegen, and thus also between the ambiguously-titled installation *First Ladies* (2009) and her most recent pair of sculptures *My Trust* and *Your Trust* (both 2019). The solo exhibition *My Fetish Years* at the Museum für Gegenwartskunst and accompanying monograph describe this same period of creativity when Henke developed an entire catalog of themes, styles, techniques, and materials. What we find is not one, but an entire range of lines that run through her work and collide. Her formal vocabulary contains references to Minimalism, Surrealism, Land Art and twentieth-century figurative sculpture; female bodies merge with partly archaic animal motifs again and again. The artist employs strategies of intervention, appropriation, and control to interrogate her works as they relate to herself. She plays with the relationship between inside and outside, engaging with the concepts of architects, landscape planners, and urban theorists including Jane Jacobs, Roberto Burler Marx, and Robert Moses.

Henke’s interest in cultural landscapes is continually reflected in her handling of the exhibition site. Many of the artist’s works are created by invitation and for specific exhibition situations, something we also find in her exhibition at the Museum für Gegenwartskunst, curated by Ines Rüttinger and Thomas Thiel. The artist rearranges, transforms, or expands existing works to suit the spaces. A tour through her show at the Museum für Gegenwartskunst Siegen follows the chronology of her works and initial presentations, thereby offering valuable insight into her exhibition history. But it is also designed so openly as to enable new constellations and specific ties to the museum and city. The artist has installed New York City street signs with her own neologisms in the Siegen district of Oberstadt, the museum’s immediate vicinity. A selection of mobile-phone snapshots of famous New York water tanks, reminiscent of the well-known photographs by Bernd and Hilla Becher, run as a series of images across the museum’s media facade. Violet-hued rubber casts for the sculpture group *Die Kommenden* (2017) stand opposite a wall-filling reproduction of Peter Paul Rubens’s painting *The Battle of the Amazons* (1618, Pinakothek Munich).

This monograph, which was conceived in collaboration with Lena Henke and Anna Goetz, expands the selection of exhibited pieces and offers the first, comprehensive overview of Henke’s previous work (2009–2019). The laudation by Stefanie Böttcher and the essay by Simon Baier each shed a unique light on Henke’s complex and diverse oeuvre, which a closer look shows to have developed not linearly, but cyclically, with recurring themes and formal strategies that the artist has worked on and used again and again in different forms. And although, as Böttcher describes in her laudation (p. 16), materials and their very particular materiality and sculptural qualities represent Henke’s fetish and satisfy a desire for formal experimentation, it is foregrounded by a number of essential themes.

This observation informed our decision to present her work in the book in a different way, showing them not chronologically in a career timeline, but on the basis of four elaborated themes: INTERVENE, APPROPRIATE, DESIRE, and SELF. In this way, we propose a reading that permits interconnection across years and through a variety of Henke’s theoretical, (art)-historical, and socio-political areas of reference. Individual works and workgroups are presented in a series of images assigned to the four themes in their respective exhibition contexts—in some cases, they are associated with various thematic areas in parallel. A graphic design reference

system indicates links both to texts that accompanied their creation and showing and a detailed list of works and exhibitions.

The INTERVENE chapter presents installations characterized by the fact that they focus on existing architectural structures and their organization. Henke either highlights the structures and guidance systems as she finds them or works against them. She repeats or changes, interrupts, redirects, and renders. This strategy can be interpreted on a symbolic level as a processing of determinative institutional specifications.

The APPROPRIATE chapter brings together works distinguished by the process of appropriating and reproducing objects, motifs, and images from the artist’s everyday life. Henke casts objects and traces surfaces so as to appropriate them for herself and her own repertoire of forms. Relationships between material and form, image and reproduction sit at the heart of her work. Many of Henke’s sculptures are characterized by ambiguity—they are both objects and (potential) forms of reproduction themselves. The sculpture-making process is associated with biological reproduction, more precisely with the (female) birth or “creation” of a new form or person.

Other recent work by Lena Henke shows an interest in sculptural landscape projects whose creators develop their own, unique formal vocabulary far from existing institutional or structural reference values in (original) nature and landscapes, and build their own, heterotopic worlds in sculptural structures and gardens instead. The DESIRE chapter reflects this yearning and ambition to free oneself from existing references and models so as to establish a completely new repertoire of forms.

Finally, the SELF chapter includes works and groups of works in which Henke explores her own person and her role as woman, sister, daughter, girlfriend, etc., but also as an artist, putting—in the truest sense of the word—herself, her body but also her private and public personas, in the picture. Sculptures become personalized characters that are partly positioned in relation to one other (as if in a gestalt therapy situation), as a way of exploring relationship constellations and role images.

These four themes are laid like filters over the projects, and thus deliberately offer different readings of in some cases the same groups of works. The reason for doing this is not only to pique curiosity and provide a basis for an engagement with Lena Henke’s oeuvre, but also to emphasize its complexity and encourage new perspectives and approaches to engage with one of the most important sculptors of her generation.

Siegen, a university city, has been awarding the Rubens Prize for thirty-five years now and consequently contributed to the development of up-and-coming artists. On behalf of the museum and the artist, we would like to thank the City of Siegen, represented by Mayor Steffen Mues, and the Department of Culture under Astrid Schneider for endowing this prize, as well as for their generous support of the exhibition and catalog for 8th Rubens Prize winner Lena Henke. Further thanks go to jury members Stefanie Böttcher, Stefanie Heraeus, Roland Nachtigäller, Sabine M. Schmidt, and Ludwig Seyfarth for their prudent choice. We would also like to take this opportunity to thank Eva Schmidt, who paved the way for this decision and lent positive support to the project in its early stages.

Our gratitude to the Bortolami Gallery New York and Galerie Emanuel Layr Vienna / Rome for their great support in organizing the exhibition. We are also grateful to those who lent works, in particular, the VERBUND art collection, Vienna, and private collectors Michael Neff, Parisa Kind, and Annette Stadler.

We are also grateful to master saddler Frank Peter and the company SSI Schäfer for their support in realizing individual works.

This publication would not have been possible without the thoughtful design work of Fabian Bremer and Pascal Storz and support from Spector Books; our gratitude to the graphic designers and publishers. We would like to thank Simon Baier and Stefanie Böttcher for their intelligent, scholarly, and personal contributions to exploring Lena Henke's work. We are also grateful to the institutions, authors, and photographers of past solo exhibitions who graciously provided us with relevant documentation, press releases, and leaflets for this monograph, thus contributing to the overall engagement with Lena Henke's artistic development.

All of our colleagues at the Museum für Gegenwartskunst have been deeply committed to the implementation of this project. Our sincere thanks to them, especially Ines Rüttinger, who had a major influence on the exhibition and catalog.

We would like to thank the Peter Paul Rubens Foundation and the museum's partners for their ongoing commitment, as well as the Friends of the Museum association for their generous support of the exhibition and the MäZEH-Ne initiative in particular. This alone makes it possible to keep a work by Lena Henke in Siegen even after the exhibition has ended.

Our biggest and very personal thanks go to Lena Henke for her trust in our museum, her exhibition ideas, her personal commitment in all areas and, last but not least, her excellent cooperation.

Thomas Thiel
Museum für Gegenwartskunst Siegen

Anna Goetz
Co-Editor

Lorbeeren für Lena – Eine Laudatio

„Groß und rund“, sagt Lena, als sie mich an *After Hang Harder* (2016) (Abb. 38–40, 54–55) vorbeiführt – überdimensionierte, hölzerne Kreisflächen, die sie mit Epoxidharz und Teer überzog und mit denen sie zuletzt die Fenster des Kunstvereins Braunschweig verstellte. „So wie ich“, setzt sie hinzu. Ein ungewöhnlicher Einstieg in eine Laudatio, aber Lena und ihre Kunst sind entwaffnend aufrichtig und persönlich, was man vielleicht erst auf den zweiten Blick erkennt. Sie sind weiblich, selbstbewusst und deutlich hörbar.

Ihre Einzelausstellung zum Rubensförderpreis im Museum für Gegenwartskunst Siegen bildet die bis dato umfangreichste Präsentation von Lenas Werk. Arbeiten der letzten zehn Jahre sind hier zu sehen, die sich mittlerweile in verschiedenen Sammlungen befinden; Ausstellungsstücke, die für und in Siegen entstanden sind.

My Fetish Years, „Meine Fetisch-Jahre“ – so der Titel dieser Schau. Er stellt zweierlei klar: Erstens geht es um einen Überblick, um eine als „Fetisch-Jahre“ überschriebene Schaffensphase. Zweitens geht es um den Fetisch, der das verbindende Element dieser Jahre umfasst. Das erwähnte Selbstbewusstsein Lenas äußert der Titel unverblümt: So wie Pablo Picassos „Blaue Phase“, Piet Mondrians „naturalistische Phase“ oder Salvador Dalís „impressionistische Phase“ transportiert *My Fetish Years* bereits ihren Anspruch, sich ganz selbstverständlich in die Liste männlicher Heroen der Kunstgeschichte einzureihen. Besonders in der von ihr gewählten Gattung Bildhauerei blicken wir bis weit in das 20. Jahrhundert hinein auf eine reiche Geschichte männlicher Dominanz. Gab es in der Malerei bereits zu ihrer Lebzeiten bekannte Künstlerinnen – auch wenn sie oft erst heute angemessen wahrgenommen werden – oder in der Performance, die immer schon stark weiblich geprägt war, stellen in der Bildhauerei des vergangenen Jahrtausends Persönlichkeiten wie Niki de Saint Phalle oder Isa Genzken die Ausnahme dar. Selbst wenn man Lena nur ein bisschen kennt, erscheint es als absolut unumgänglich und geradezu folgerichtig, dass sie ebendiese Disziplin wählte und nun seit gut zehn Jahren dabei ist, laut und deutlich ihre weibliche Gegenstimme hören zu lassen.

Selbstbewusst hält sie gegen das negativ konnotierte Klischee der persönlichen und emotionalen Sprache der weiblichen Künstlerin und schreckt keineswegs vor dem Umgang mit der eigenen Biografie zurück. Vielmehr kommuniziert sie bereits mittels ihrer Ausstellungstitel wie *Yes, I'm pregnant* (2014) (Abb. 199–205) oder Werktiteln wie *Female Fatigue Series* (2015) (Abb. 70–78), dass ihr eigenes Leben und weibliches Erleben den Stoff ihrer Kunstwerke bilden.

Nun zum Fetisch! Der Begriff „Fetisch“ geht auf das portugiesische *feitição* zurück und bezeichnete einen „Zauber“ oder „Träger magischer Kraft aus dem afrikanischen und indischen Raum“.¹ Es handelte sich dabei um kultische Gegenstände, denen übersinnliche Kräfte zugesprochen wurden. Von ihnen leitete sich später der Begriff „Fetisch“ ab. Die gegenwärtigen Verwendungen zielen auf einen Sexualtrieb jenseits der „Norm“ ab, der sich auf bestimmte Gegenstände oder Körperteile richtet, aber auch auf Objekte, Materialien, Kreaturen, die jenseits der sexuellen Konnotation einen starken Reiz ausüben, eine Obsession befriedigen.

Ob durch die Ausstellungsräume schlendernd oder beim Durchblättern des vorliegenden Kataloges, schnell wird klar, wie treffend der Ausdruck „Fetisch“ in Verbindung mit Lenas gesamtem Werk ist. Material ist ihr großer Fetisch und ich bezweifle, dass dieser Fetisch demnächst von etwas anderem abgelöst wird – die „Fetish Years“ sind noch längst

nicht abgeschlossen. Selten sieht man in der gegenwärtigen Kunstproduktion eine derartige Vielfalt, einen vergleichbaren Grad der Zweckentfremdung, der Formvarianz und farblichen Brillanz der eingesetzten und miteinander kombinierten Materialien. Lena experimentiert geradezu obsessiv mit immer neuen Stoffen, stets auf der Suche nach dem für Inhalt und Kontext idealen Erscheinungsbild. Es gilt die Unterordnung des Materials, dessen Rückführung zu einer Aufgabe, anstatt Hervorhebung der spezifischen Eigenschaften. Lena sucht nach spannungsreichen Kontrasten, die ihren Werken ebendiese unverwechselbare, visuell deutlich vernehmbare und nachklingende Stimme verleihen. Materialien mit hohem Eigenwert tun dies. Ihre Objekte zeichnen sich zudem durch eine auffällige Farbigkeit sowie durch eine Monochromie und Geschlossenheit der Oberflächen aus. Die reine Farbe und Durchfärbung des Materials verbinden sich mit der Form.

Schauen wir uns nun ein paar Werke der Ausstellung etwas genauer an und holen damit *My Fetish Years* in dieses Buch. Als Einstieg und roter Faden dient uns *City Lights (Dead Horse Bay)* (2016) (Abb. 130–132, 177–178, 210–213). Sie besteht aus einem lasierten, hölzernen Sockel und einer darauf lagernden Bronze.

Eine frühe und noch immer anhaltende Leidenschaft Lenas bilden Pferde. Sie wuchs auf einem alten Gestüt nahe Bielefeld auf, wurde zur Pferdenärrin. Doch ihr Interesse an den Vierbeinern überdauerte die Pubertät. Pferdehuf, -fessel und -bein finden sich immer wieder in den Arbeiten der Künstlerin. Zu dieser Grunddisposition addierte sich ihr achtjähriger Aufenthalt in New York, ihre Faszination für die Entwicklung dieser Stadt und für Landkarten im Allgemeinen. So entstand der Wunsch, sich selbst innerhalb der Stadt zu verewigen und ein Stadtselbstporträt von Manhattan in Form eines Pferdekopfes zu entwickeln.

Da Lena sich ebenso für die Arbeit von Illustratoren begeistert, beauftragte sie zunächst einen Zeichner damit, nach ihren Vorgaben ein Porträt ihres künstlerischen Werdegangs eingeschrieben in Manhattan zu entwickeln (Abb. 210). Im folgenden Jahr ergab sich die Möglichkeit, die Zeichnung in eine dreidimensionale Bronze übersetzen zu lassen. In ihr sind Nüstern, Zähne, Kinn, Auge und Ohr zu erkennen. Bestückt ist dieser Pferdekopf mit damals existierenden Arbeiten der Künstlerin: unter anderem mit einigen frühen Keramikarbeiten, die, so scheint es, in einer 69-Position kopulieren und schließlich in Robert Smithons *Spiral Jetty* (1970) ejakulieren sowie mit einer Reihe auf Gebäuden lagernder weiblichen Figuren – die *Female Fatigues Series* (2015) (Abb. 70–78). In der ersten Version letztgenannter Arbeit waren diese weiblichen Akte aus Sand und Kleister geformt und schmiegt sich an Edelstahlmodule – Hybride zwischen klassischen Sockeln und existierenden Architekturen Manhattans. Die *Female Fatigues* bevölkerten die Module, lagerten auf ihnen, in ihnen, zum Teil verließen sie sogar den metallenen Raum, um geschmeidig auf den Boden zu gleiten. Der starke Kontrast zwischen den weichen, weiblichen Körpern mit ihren Rundungen sowie den über die Ausstellungszeit hinweg bröckelnden Figuren und dem unverwundbaren Edelstahl mit seinen harten, klinisch glatten und kalten Oberflächen stach ins Auge. In *City Lights (Dead Horse Bay)* sind die Akte und Gebäude natürlich in Bronze dargestellt. Die Figuren bevölkern hier das Flatiron Building, das Chelsea Hotel und das AT&T Building – allesamt Gebäude, die Lena auf ihrem persönlichen sowie künstlerischen Werdegang seit einigen Jahren „begleiten“. Durch die Titel, die sie den einzelnen Objekten der *Female Fatigue Series* gab, beispielsweise *Our Chelsea Hotel* (Abb. 70, 77) oder *Your*

¹ Bertelsmann Universal Lexikon – Fremdwörter, Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag 1994, S. 217; Bertelsmann Universal Lexikon – Band 5, Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag 1994, S. 380.

Flat Iron (Abb. 73), personalisierte sie ihre direkte Nachbarschaft, konstruierte eine Beziehung zu ihr und eignete sie sich dadurch an.

Im Bronzemedell verbinden sich all diese Elemente mit Reminiszenzen an die Lower Eastside in Form der „Brownstone bricks“ – dem typischen Baumaterial des Viertels – an Robert Smithsons Text² zum Central Park und Foto einer dortigen Stufenfolge sowie an den Sacro Bosco – einem manieristischen Skulpturengarten bei Rom – in Form von ausgewählten Bauten.

Skulpturengärten, die vollständig der Programmatik eines·r Künstlers·in unterliegen, bilden seit einiger Zeit eine weitere Leidenschaft von Lena. Sie stellen einerseits fantastische Gegenentwürfe zur Strenge und Effizienz der Stadtplanung dar, andererseits – sieht man vom Fall Niki de Saint Phalle ab – einen weiteren vornehmlich männlich geprägten Gestaltungsbereich. Der Sacro Bosco zerfiel nach dem Tod seines Gründers und Besitzers Vicino Orsini (1523–1583) und geriet in Vergessenheit. Erster berühmter Besucher nach der Wiederentdeckung war 1938 der Surrealist Salvador Dalí. Auch hier landen wir nicht nur bei einem prominenten, stilbildenden Künstler, sondern ebenso formalästhetisch mitten in Lenas Werk: Die zuvor bereits erwähnte *City Lights* (*Dead Horse Bay*) mutet wie eine surrealistische Stadt an, in der sich Maßstäbe verschieben, Naturgesetze auflösen, Traum und Realität ineinander fließen.

In diesem Werk verbinden sich zahlreiche Aspekte, die grundlegend für Lenas künstlerische Praxis sind: Sie zerstört nicht die Stadtarchitektur, sondern macht sie sich zu eigen. Dies tut sie, indem sie ein äußerst spezifisches Stadtporträt entwirft. Gleichzeitig bereichert sie dieses durch ihre eigene Person, ihren Körper, ihre Wege, „points of interest“ und Gedanken. In der Symbiose von Manhattan und Lena kriert sie eine Art Psychoporträt. Im Grunde stellt *City Lights* (*Dead Horse Bay*) eine kleine Retrospektive in Form eines Stadtmodells, ein Psychogramm der Künstlerin dar. Wir bewegen uns innerhalb ihres Koordinatensystems von Künstlerpersönlichkeiten, Aufenthaltsorten, Interessensgebieten, in dem sie fest verwurzelt ist und das sie nunmehr mit uns teilt. Architektur trifft auf Empfindung, äußere Hülle verbindet sich mit Innenschau, Vogelperspektive ermöglicht gleichermaßen Distanz und Kontrolle, gleichzeitig verhindert sie das totale Eintauchen.

Und so betreten viele Arbeiten der Künstlerin den schmalen Grad zwischen Nähe und Distanz. Sie bedienen sich persönlicher, sogar manchmal höchst intimer Momente. In ihrer ästhetischen Umsetzung wird hingegen eine beinahe nüchterne Distanz gewahrt. Darin liegt eine der großen Qualitäten von Lenas Skulpturen: Jegliche Gefühlsduselei oder Emotionalität wird durch eine klare, in sich geschlossene Ästhetik unterbunden. Wir werden nicht betroffen durch aufdringliche Nacktheit, sondern die Künstlerin transformiert die Themen ins Sachliche. So tief die Einblicke sind, die wir erhalten, so umfassend gleiten wir letztlich an den geschlossenen, glatten, monochromen Oberflächen ab. Aus dieser Spannung lebt Lenas Werk – es ist anziehend, einladend, doch bleibt in letzter Konsequenz undurchdringlich.

Schauen wir in diesem Zusammenhang auf *Yes, I'm pregnant* – „Ja, ich bin schwanger“ (Abb. 199–205). Es gibt kaum ein intimeres Thema. Lena widmete sich ihm 2014 in Form einer Foto-Lovestory. Damals beschäftigte sie sich mit Familienaufstellungen. Der Comic erzählt von der ungewollten Schwangerschaft eines Teenagers. Acht Skulpturen der klassischen Moderne aus der Sammlung des Skulpturenmuseum Glaskasten Marl – darunter Werke von Hans Arp oder Mario Marini – bilden die Protagonisten·innen der Erzählung und tragen die Charakterzüge ihrer eigentlichen Schöpfer. Der Comic nimmt die Ästhetik von Jugendmagazinen auf und adressierte ebenso wie das Thema die Jugend

von Marl, die „ihr“ Museum so aus einer ganz anderen Perspektive kennenlernte.

Hieran anknüpfend wählte Lena 2017 Skulpturen ihrer Bildhaueridole des 20. Jahrhunderts aus – etwa *Nu assis, bras levé* (1949) von Henri Matisse, *Liegende Kuh* (1925) von Ewald Mataré oder *Mädchen sich umwendend* (1913/1914) von Wilhelm Lehmbruck – und verlieh ihnen die Gesichtszüge ihrer Familienmitglieder. Im Anschluss goss sie diese Porträts aus leuchtend violetter Silikon und taufte die Gruppe auf *Die Kommenden* (2017) (Abb. 168, 175–176, 228–230, 237–238). Auch hier überlagern sich die angeeigneten Originale mit Lenas eigener Biografie und schreiben seither ihre eigene Geschichte. Je nach Ausstellungsort entwickelt die Künstlerin neue Sockelformen für die Plastiken und bringt sie in neue Anordnungen – oder mit anderen Worten: Ganz buchstäblich aktualisiert sie die Familienaufstellung. Das Äußere der Akteure·innen ändert sich dabei ebenso wie deren Beziehungen zueinander. Dies spiegeln sowohl die Anordnung der einzelnen Familienmitglieder zueinander als auch die Sockel wider. Für Siegen entstanden acht Sockel, die so hoch sein mussten, dass Passanten·innen die im Erker stehenden Figuren von draußen durch die Fenster sehen konnten. So schälten sich verbindende Achsen zwischen Innen- und Außenraum heraus, die persönliche Geschichten transportieren – wie der Blick von Ewald Matarés *Liegende Kuh* geradewegs aus dem Fenster hinüber zum Kuhbrunnen, dem Platz des gemeinsamen Mittagessens während des Ausstellungsaufbaus. Die gedeckte Farbigekeit der Sockel steht im Kontrast zu derjenigen der leuchtenden Plastiken. Zweimal eingölt und mit Zigarettensache der Belegschaft des Museums für Gegenwartskunst Siegen bestrichen, erhalten sie eine lokale Patina und verwandeln sich in vermeintlich hundertjährige Sockel – sie treten in Zeitgenossenschaft zu den Originalen der aufgebockten Plastiken.

Immer wieder setzt sich Lena in Beziehung zu historischen Persönlichkeiten aus Architektur, Design und Kunst. Sie greift Werke, Titel, Materialien, Präsentationsformen aus Moderne, Minimalismus oder Surrealismus auf. Es sind wiederkehrende Motive und Charaktere, welche die Künstlerin – und auch uns – durch ihr Werk begleiten. Dadurch schafft sie sich ihr ganz eigenes Referenzsystem, das in seinem Fundament zwar zutiefst patriarchal angelegt ist, doch durch Lenas selbstbewussten, unerschrockenen und humorvollen Umgang, sowie durch ihre eigene Biografie weiblich infiltriert und mit traumwandlerischer Sicherheit durchquert wird. Ihre Geheimwaffe bildet dabei die wohltemperierte Mischung aus Wissen und Imaginationskraft, aus Gedenken und Aktualisierung, aus Kunstgeschichte und Autobiografie, aus Respekt und Vorwitz.

Lena selbst bezeichnet sich als „klassische Bildhauerin“. Doch den Beginn einer neuen Arbeit markieren Themen, nicht Formen. So finden wir hier auch einen großen Unterschied zu vielen Bildhauer·innen des 20. und 21. Jahrhunderts: Lenas Interesse richtet sich nicht auf das Material mit seinen Eigenschaften und verschiedenen Erscheinungsformen, sondern es findet eine Aneignung, gewissermaßen eine Unterordnung des Materials statt. Die reine Form und das konkrete Objekt werden mittels starker Gesten und einem eigenen, komplexen Narrativ aufgeladen. Aneignung, Adaption, Wiederholung und Variation bilden Lenas Maxime, doch allesamt angereichert durch persönliche Erzählungen. „Emotional research“ nennt das die Künstlerin, wenn neue Werke in konkreten Gegebenheiten oder Gestalten wurzeln und sich immer weiter verzweigen, bis Kontrolle und Verstand endlich abgehängt sind.

2 Robert Smithson, „Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape“, in: *Artforum*, Februar 1973, S. 62–68.

Das leitet nun zur letzten Werkgruppe über, die ich vorstellen möchte: *My Trust* und *Your Trust* (beide 2019) (Abb. 231–235), die gemeinsam mit dem Ausstellungstitel konzipiert wurde. Dieses zweiteilige Werk entstand für Siegen und in Siegen. Es besteht aus zwei riesenhaften mauve-farbenen, lederen Bögen. Diese vollziehen eine Rundung und münden beidseitig in satyrhaften Füßen. Das verleiht ihnen eine Erdung und gleichzeitig Instabilität, denn die schmalen Fesseln wirken zu fragil, um die Bögen tatsächlich zu halten und Erschütterungen zu trotzen oder Berührungen aufrecht standzuhalten. Tatsächlich schöpfen sie aus der Spannung zwar massiv zu erscheinen, doch nachgiebig zu sein.

Diese Arbeit gründet auf einer – erneut – biografischen Begebenheit der Künstlerin. In einem Fitnessstudio lernt sie jemanden mit einem Fetisch für „Pony-Play“ kennen – ein Rollenspiel, bei dem sich die Beteiligten als Pferd und Reiter·innen verkleiden, in dem es Turniere gibt und es – neben erotischen Implikationen – um gegenseitige Pflege und Fürsorge geht. In Ermangelung spezialisierter Geschäfte werden die Kostüme noch größtenteils selbst hergestellt, so z.B. auch Hufe. Infiziert durch diese Art der Eigenkreationen erdenkt Lena einen Menschenfuß, der einen Pferdefuß herunterdrückt. Wie ein gigantischer Stiefel ziert er temporär das hellhäutige Bein. Der Titel der Werkgruppe lehnt sich wiederum an die Regel des Stoppwortes an, bei dessen Nennung das Spiel endet. „Trust“ – Vertrauen ist dabei die Komponente, auf der die Begegnung fußt. Dieses Stoppwort nimmt auch der·die Besucher·in mit in die Ausstellung, in der er·sie selbst entscheidet, wie tief er·sie in Lenas einnehmende Arbeiten eintaucht und Vertrauen in diese künstlerische Position aufbaut.

Pferdefüße sehen Sie an vielen Stellen der Ausstellung *My Fetish Years*. Lena bezeichnet sie als „Ideenhalter“, als „Sockel“ oder „Standbeine, die die Arbeit mit dem Boden verbinden“ und aus dem sich alles Weitere entwickelt: neue Formen, Landschaften, Architekturen, Universen. Aus erdenden und tragenden Hufen – wie Reminiszenzen zu Lenas Herkunft und ihrer ältesten Leidenschaft – wachsen in *My Trust* und *Your Trust* Tore. Sie scheinen einer sagenhaften Welt zu entstammen und führen in das Herz von Lenas Welt, das skulptural, konzeptuell, autobiografisch, surrealistisch, weiblich ist und durch das anstatt Blut permanent Farbe und Form gepumpt wird.

Und wenn Sie nun denken, es ist nicht leicht, sich das alles vorzustellen und zu folgen, dann gebe ich Ihnen recht und füge hinzu: Es ist auch nicht leicht über Lenas Arbeit zu sprechen oder zu schreiben. Denn wir haben es nicht nur mit bildender Kunst zu tun, die man ohnehin am besten selbst im Original sieht, sondern Lenas Werk formiert sich zu einem eigenen Universum. Jede Berührung mit einer ihrer Arbeiten macht das persönliche Eintauchen und Abtauchen möglich und nötig. Nicht umsonst spielt das Motiv der Tür eine große Rolle in ihrem Werk und taucht immer wieder auf. Sei es in *My Trust*, *Your Trust*, *Heartbreak Highway* (2016) (Abb. 32–34), *THEMOVE* (2018) (Abb. 155, 226) oder in dem begehbaren, geöffneten Schlund des Orcus im Sacro Bosco mit der Aufschrift „Ogni Pensiero Vola“ – „Jeder Gedanke besitzt Flügel“, dem wir in der zu Beginn beschriebenen Arbeit *City Lights* (*Dead Horse Bay*) begegnet sind. Tore sind elementar, um in die Welt der Künstlerin vorzudringen und deren Gesetzmäßigkeiten begegnen zu können. Es gelingt ihr immer wieder, Betrachter·innen in ihre Werke zu ziehen, sie durchqueren zu lassen sowie Situationen zu konstruieren, in denen man sich verlieren kann. Und an dieser Stelle sei auf das Buch hingewiesen, in dem Sie gerade lesen. Im ausgehenden 18. Jahrhundert erkannte man durchaus die Gefahr, die von Büchern und deren exzessiver Lektüre ausging. Das Eintauchen in andere Welten barg immer das Potenzial der Bewusstseins-erweiterung, aber auch des Sich-Verlierens. In diesem Sinne

wünsche ich Ihnen nun viel Freude damit, Lena, ihre Werke und ihren Kosmos kennenzulernen. Tauchen Sie ein, aber auch wieder auf!

Stefanie Böttcher

Laurels for Lena— A Laudatio

“Big and round,” said Lena, as she led me to *After Hang Harder* (2016) (Figs. 38–40, 54–55)—outsized circular wooden surfaces coated with tar and epoxy resin, which she used to block the windows of the Kunstverein Braunschweig. “Just like me,” she added. This is perhaps an unusual way to begin my laudatory remarks, but both Lena and her art are disarmingly honest and personal, although this may only become apparent on closer inspection. Both she and her works are female, self-confident and distinctly audible.

This solo exhibition, organized to accompany the award of the Rubens Prize Promotional Award by the Museum für Gegenwartskunst Siegen, is the most comprehensive presentation of Lena Henke’s work to date. It includes works produced over the last decade, now held in a variety of collections, as well as works created in and for the city of Siegen.

The exhibition is entitled *My Fetish Years*. The title makes two things clear: first, the show presents an overview of a specific phase of artistic creation, which Lena calls her “fetish years.” Second, it is about fetishes, a common theme throughout her work during these years. Here, Lena’s aforementioned self-confidence finds unabashed expression: like Pablo Picasso’s “blue phase,” Piet Mondrian’s “naturalistic phase” or Salvador Dalí’s “impressionistic phase,” the title *My Fetish Years* expresses a claim to be included, as a matter of course, among art history’s male pantheon. In particular, Henke’s chosen medium of sculpture has a rich history of male dominance, stretching well into the twentieth century. In painting, female artists became well-known in their own lifetimes, although they often only now enjoy the appreciation that is their due. Likewise, performance had many well-known women artists; in fact, that medium always had a markedly female slant. However, over the last thousand years of sculpture, figures like Niki de Saint Phalle and Isa Genzken have been rare exceptions. Even if you know Lena only slightly, her choice of discipline seems both imperative and entirely logical, like the work she has produced over the last decade, which has raised a loud, clear voice of female dissent.

With great self-confidence, Lena stands up to negative clichés of female artists’ personal and emotional language; she is quite unafraid to make use of her own biography. Even her titles—*Yes, I’m pregnant* (2014) (Figs. 199–205) or *Female Fatigue Series* (2015) (Figs. 70–78)—make clear that her subject matter is her own life and female experience.

OK, let’s get to fetishes! The concept of “the fetish” comes from the Portuguese term *feitição*, meaning a “charm” or “object bearing magical powers from Africa or India.”¹ These were religious objects to which supernatural powers were ascribed. Our idea of the fetish would ultimately be derived from these objects. Contemporary usages of the term tend to refer to sexual drives beyond the “norm,” directed at particular objects or parts of the body. But they can also denote things, materials or creatures outside the sexual realm but which are capable of exerting a powerful attraction, or of feeding an obsession.

A stroll through the exhibition or a browse through this catalog quickly makes clear the pertinence of the term “fetish” to Lena’s entire oeuvre. Materials are her own great fetish: I somehow doubt this will change any time soon. Her “fetish years” are far from over. The variety of work she produces is quite uncommon in contemporary art. It is rare today to see an artist choose and deploy materials—on their own and in combination—with such a degree of creative misappropriation, formal range and brilliance of color. Lena experiments with new materials with something bordering on obsession, con-

stantly on the lookout for the ideal visual manifestation of content and context. But she does not use material simply to emphasize its specific physical characteristics. It is always subordinate to the task at hand. Lena seeks out the tense contrasts which lend her work its unmistakable voice: palpable, visible and resonant. This is achieved with materials of high intrinsic value. Her objects are also characterized by striking color, and monochrome, closed surfaces. Here, pure color and the deep dyeing of materials coalesce in the form.

Let’s look more closely at a couple of works in the exhibition, bringing *My Fetish Years* directly into this book. As a way into Lena’s work, we can examine *City Lights (Dead Horse Bay)* (2016) (Figs. 130–132, 177–178, 210–213), which will also serve as a guide to the forms and themes that run consistently through her work. The piece consists of a glazed wooden plinth supporting a bronze sculpture.

Horses were an early passion for Lena, and they still are. As a child growing up on an old stud farm close to Bielefeld, she was crazy about horses. And her interest in equine quadrupeds continued past puberty. Hooves, fetlocks and horses’ legs recur frequently in her work. During an eight-year stay in New York, this early proclivity was complemented by another fascination: for the development of that city and for maps in general. This gave rise to a desire to immortalize herself within the city with an urban self-portrait of Manhattan that takes the form of a horse’s head.

Since Lena is also fascinated by the work of illustrators, she first commissioned a draughtsman to develop a portrait of her artistic development, inscribed to her specifications within a representation of Manhattan (Fig. 210). The following year, she transformed the drawing into a three-dimensional bronze sculpture, in which a horse’s nostrils, teeth, chin, eye and ear can all be made out. The equine head is populated with Lena’s existing works at that time, including some early ceramic pieces that seem to copulate in a 69 position, ultimately ejaculating into Robert Smithson’s *Spiral Jetty* (1970), as well as a series of female figures resting on buildings—her *Female Fatigues Series* (2015) (Figs. 70–78). In the first version of the work, these female nudes were made from sand and glue. They nestled into the stainless steel modules: hybrid forms combining the classical plinth with representations of actual Manhattan buildings. The *Female Fatigues* populated these steel modules, resting on and in them, sometimes even departing from them, to slide smoothly onto the ground. Here, the stark contrast between impervious stainless steel surfaces—hard, cold and clinically smooth—and the soft, rounded female bodies, which crumbled away over the course of the exhibition was particularly striking. In *City Lights (Dead Horse Bay)*, of course, the nudes and buildings are both represented in bronze. Here, the figures are placed on the Flatiron Building, the Chelsea Hotel and the AT&T Building—all buildings which have “kept Lena company” on her personal and artistic trajectory for several years now. The titles given to the individual pieces in the *Female Fatigue Series*—*Our Chelsea Hotel* (Figs. 70, 77) or *Your Flat Iron* (Fig. 73), for example—personalized her immediate neighborhood, forming a direct relationship with it in order to appropriate it.

Using these selected buildings, the bronze model connects all of these elements with Lena’s reminiscences of the Lower East Side, presented in the form of *brownstone bricks*, the building material typical of the neighborhood. It also links them to Robert Smithson’s text² on Central Park and his photograph of a flight of steps in that park,

¹ Bertelsmann Universal Lexikon – Fremdwörter (Gütersloh, 1994), p. 217; Bertelsmann Universal Lexikon – Bd. 5 (Gütersloh, 1994), p. 380.
² Robert Smithson, “Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape”, *Artforum* (February 1973), pp. 62–68.

as well as to the Sacro Bosco—a Mannerist sculpture garden near Rome.

For some time now, Lena has also had a passion for sculpture gardens, specifically those which are entirely made subject to an artist’s individual program. On the one hand, these gardens represent fantastical counter-designs to the severity and efficiency of urban planning. On the other hand, with the exception of Niki de Saint Phalle, sculpture gardens form yet another largely male-dominated field of creation. After the death of Vicino Orsini (1523–1583), the garden’s founder and owner, the Sacro Bosco fell into decay and was gradually forgotten. After its rediscovery, its first famous visitor was the surrealist Salvador Dalí, who visited in 1938. We thus arrive at another prominent, stylistically innovative artist, and in formal terms, directly into the midst of Lena’s oeuvre: the aforementioned *City Lights (Dead Horse Bay)* has the appearance of a surrealist city. The piece is characterized by shifting scales; the laws of nature do not apply here, and dream and reality become one.

The work brings together many aspects fundamental to Lena’s artistic practice. Rather than destroying urban architecture, she appropriates it by creating a highly specific urban portrait. At the same time, she enriches the portrait with her own person and her body, routes that she takes, her points of interest and her personal thoughts. This symbiosis of Lena and Manhattan results in a kind of psycho-portrait. Ultimately, *City Lights (Dead Horse Bay)* forms a small retrospective in the shape of a city model, a psychogram of the artist. As spectators, we move within Lena’s own system of coordinates, created from the personalities of artists, places she has stayed and topics in which she holds a deep-rooted interest. All this she now shares with us. Architecture meets sensation, the outer shell combines with the introspective gaze, a bird’s eye view enables distance and control, but prevents complete immersion.

In this way, many of Lena’s works traverse the narrow divide between proximity and distance. While they make use of personal moments—sometimes very intimate ones—their aesthetic realization maintains an almost sober distance. This is among the great qualities of Lena Henke’s sculptures: their clear, self-contained aesthetic forestalls any and all sentimentality or emotionality. When we encounter these works, what moves us is not obtrusive nakedness; instead, Lena transforms her themes into something matter of fact. These works may afford us deep insights, but just as much, they seem to slide us across their closed smooth monochrome surfaces. This tension is what gives life to Lena’s art: while compelling and inviting, it remains essentially impenetrable.

Bearing this in mind, let us turn to *Yes, I’m pregnant!* (Figs. 199–205). There could hardly be a more intimate subject than pregnancy, which Lena dealt with in 2014 in the form of a photo love story. At this time, Lena was particularly preoccupied with the question of family constellations. The photo comic strip tells the story of a teenager’s unwanted pregnancy. The story’s protagonists are eight classical modernist sculptures drawn from the collection of the Skulpturenmuseum Glaskasten Marl—including pieces by Hans Arp and Mario Marini—which are given the character traits of their actual historical creators. The photo story uses the aesthetics of teenage magazines: thus, while addressing the theme of youth in general, it also directly addressed the young people of Marl, who in this way were able to come to know “their” museum from a quite different perspective.

Later, in 2017, Lena selected sculptures by some of her idols of twentieth-century sculpture—these included *Nu assis, bras levé* (1949) by Henri Matisse, *Liegende Kuh* (1925) by Ewald Mataré and *Mädchen sich umwendend* (1913–1914) by Wilhelm Lehmbruck—but then gave them the facial

features of her own family members. She went on to cast these portraits in luminous violet silicon, naming the group *Die Kommenden* (2017) (Figs. 168, 175–176, 228–230, 237–238). Here too, appropriated originals, superimposed with elements from Lena’s own biography, go on to write their own stories. For each new exhibition space, Lena creates new plinths and reorganizes the sculptures into new arrangements. In other words, she quite literally brings the family constellation up to date, changing both the protagonists’ exterior appearance and their relation to each other. This is reflected in the redesigned plinths and the arrangement of individual family members. For the Siegen exhibition, Lena has made eight new plinths. The plinths had to be tall enough for the sculpted figures, when placed in the museum’s bay windows, to be visible to passers-by on the street. This placement revealed connective axes between interior and exterior spaces, which bring personal stories with them. There is, for example, the gaze of Ewald Mataré’s *Recumbent Cow*, now looking directly out the window to the “Cow Fountain,” a location for museum staff to have lunch during the installation process. The muted shades of the plinths contrast with the vibrant colors of the sculptures themselves. Double-oiled and coated with cigarette ash provided by Siegen museum staff, the plinths take on a local patina, appearing to transform them into hundred-year-old objects. They thus become contemporaries of the modernist originals of the sculptures they support.

Time and again, Lena creates relations to historical figures from architecture, design and art, picking up on works, titles, materials and presentational forms from Modernism, Minimalism and Surrealism. Throughout her oeuvre, recurring subjects and characters have accompanied both Lena and us as her audience: in this way, she has created an entirely personal field of reference. This horizon of reference fundamentally rests on art’s patriarchal history, but here it undergoes female infiltration, by means of Lena’s biography and her self-confident, unflinching and humorous approach. She traverses her canon with sleepwalker-like certainty. In doing so, her secret weapon is a well-tempered combination of knowledge and imagination, commemoration and actualization, art history and autobiography, respect and curiosity.

Lena describes herself as a “classical sculptor.” But the genesis of any new work she makes is shaped by themes rather than form. Here there is a considerable difference to many twentieth and twenty-first century sculptors: Lena’s interest is not so much directed at her material, its particular characteristics or its outward appearances. Instead, the material is appropriated, even subordinated. She charges pure form and concrete objects by means of strong gestures and her own complex narratives. Appropriation, adaptation, repetition and variation are Lena’s maxims, but all of these are enriched by her personal stories. She calls this “emotional research,” when new works are rooted in concrete forms or circumstances, but continue to branch out and off until control and reason are ultimately set in abeyance.

This brings us to a final group of works: *My Trust* and *Your Trust* (both 2019) (Figs. 231–235), both conceived at the same time as the title of the Siegen exhibition. In fact, the two-part work was created for and in Siegen. It consists of two very large mauve-colored leather semi-arches. They create two curved, bow-like shapes, whose arches end in satyr-like feet. The design serves to ground the forms, but at the same time it renders them unstable, since the narrow fetlocks seem too fragile to hold up the arches, which appear unlikely to withstand shocks or remain upright if touched. In fact, this tension makes the forms seem at once massive, but also yielding and pliable.

These final works were based on yet another biographical incident from Lena’s own life: at a fitness studio, Lena

got to know someone with a fetish for “pony play”—a role play scene in which participants dress up as horse and rider. As well as the erotic investment of those taking part, competitions are also held, but there are also reciprocal obligations of care and support. Specialized shops for “pony play” are often scarce, so costumes for the scene are still largely homemade by the participants: for example, the hooves. Stimulated by these forms of self-creation, Lena imagined a human foot that would push downward onto a horse’s foot. Like a gigantic boot, the horse’s foot temporarily adorns the light-skinned leg. Moreover the title of the work group refers to the “safe word” rule—if a certain word is said aloud, the game must immediately end. Thus, the “trust” of the title is the element on which the encounter must be based. In a sense, visitors to the exhibition also bring a “safe word,” since they must decide for themselves how deeply to immerse themselves in Lena’s captivating works, developing trust in her artistic production.

You will see horses’ feet in many places in *My Fetish Years*. Lena refers to them as “idea holders,” “plinths” or “supporting legs connecting the work to the ground”. These are the basis for everything else to emerge: new forms, landscapes, architectures, universes. From these underlying, weight-bearing hooves—which serve as reminiscences of Lena’s origins and oldest passion—gates spring up within *My Trust* and *Your Trust*. These appear to come from a mythical world, but in fact lead us to the center of Lena’s own world: a world that is sculptural, autobiographical, surreal and female. It is not blood that is pumped around this heart, but a consistent flow of form and color.

I acknowledge that you may by now be thinking that these particular challenges will be difficult to imagine and follow along with. I quite understand the feeling, but I would simply add this: it is not easy to speak or to write about Lena’s work either. This is not simply because we are dealing with visual art, which in all cases is best seen in the original. In addition to this, Lena’s work forms its own particular universe. Every encounter with one of her works makes possible, even necessary, a personal immersion, a submergence. It is no coincidence that the motif of gateways, play such a large role in her work. They constantly reappear: present in *My Trust*, *Your Trust*, *Heartbreak Highway* (2016) (Figs. 32–34), *THEMOVE* (2018) (Figs. 155, 226), and in the wide-open mouth of Orcus in *Sacro Bosco*, through which the spectator can walk. This latter work bears the inscription “Ogni Pensiero Vola”—“Every Thought Flies”—which we first encountered in a work at the beginning of this essay, *City Lights* (*Dead Horse Bay*). Gates and portals are a fundamental way of penetrating into the world of the artist and there encountering her laws and principles. Lena has repeatedly succeeded in drawing spectators into her work, encouraging them pass through it, as well as in creating situations where one can lose oneself. At this point, I must make reference to the book you are currently reading. Toward the end of the eighteenth century, people were quite well aware of the dangers associated with books and excessive reading. Immersion in another world held out the potential of expanding the reader’s consciousness, but also the possibility that the reader may lose him/herself within that other world. In this sense, I now wish you much joy in getting to know Lena, her works and her cosmos. Immerse yourselves, but don’t forget to resurface!

Stefanie Böttcher

Laurels for Lena—A Laudatio

The Anti-Family of Man

„Coming in in all directions. White shining, silver studs with their nose in flames. He saw horses, horses, horses, horses, horses, horses, horses, horses. Do you know how to pony like bony maroney? Do you know how to twist, well it goes like this, it goes like this. Baby mash potato, do the alligator, do the alligator. And you twist the twister like your baby sister. I want your baby sister, give me your baby sister, dig your baby sister. Rise up on her knees, do the sweet pea, do the sweet pee pee.“ (Patti Smith)

Meditations on a Sculpture of a Hobby-Horse

Pferde befallen Skulpturen wie ein Virus und ziehen durch sie hindurch. Häufig sind nur abgetrennte Teile von ihnen zu sehen. Sie liegen in unterschiedlichen Farben, Materialien und Größen verstreut herum: immer wieder Hufe oder ganze Pferdefüße. Oft fusionieren diese Körperteile in surrealer Kombinatorik mit anderen Formen, Dingen und Umwelten. Sie werfen sich zu Torbögen auf, sie verbinden sich mit Mauern, mit ganzen Stadtteilen, Straßen, Landschaften oder Pflanzen. Henke hat an verschiedenen Stellen selbst der Versuchung stattgegeben, das Motiv des Pferdes aus ihrer eigener Biografie abzuleiten: Das Verhältnis zu Pferden sei für ihre Kindheit, die sie auf einem Reiterhof verbrachte prägend gewesen.¹ Die Obsession mit Pferden gerinnt damit zu einem Klischee einer vermeintlich weiblichen psychosexuellen Entwicklung, die Anna Freud so charakterisiert hat: „Die Verrücktheit nach Pferden eines jungen Mädchens verrät entweder deren primitives auto-erotisches Begehren oder es lässt auf eine Identifizierung mit dem großen, machtvollen Tier schließen, das es als Erweiterung ihres eigenen Körpers behandelt, oder die Beziehung kann als phallische Sublimierung verstanden werden, wenn es seine Ambition ist, das Pferd zu beherrschen [...]“² Das Pferd fungiert demnach innerhalb der Psyche des Mädchens immer und notwendig als Ersatz. Es markiert damit aber auch die Möglichkeit, wie die Drohung, eine normative heterosexuelle Matrix aufzuhalten oder sie zumindest unendlich zu verschieben. Anna Freud folgt mit ihrer Sicht auf das Pferd der nicht weniger schematischen Analyse ihres eigenen Vaters. In der Fallanalyse des *Kleinen Hans* hat Sigmund Freud die panische Angst vor Pferden eines kleinen Jungen ebenfalls mit dem Phallus in Verbindung gebracht, für den auch hier das Pferd unausweichlich steht.³ Ist das Pferd in Henkes Werk eine solche Chiffre? Im Kontext von zwei Ausstellungen – *Yes, I’m pregnant* (2014) (Abb. 199–205) sowie *Geburt und Familie* (2014) (Abb. 193–198) – die beide auf Szenarien biologischer Reproduktion in ihrem Titel verweisen, wird das Thema des Pferdes in direkten Bezug zum Problem der modernen Skulptur und deren Geschichte gebracht. Eine Foto-Lovestory erzählt entlang von Fotografien von Skulpturen der Modernen Kunst die Geschichte einer ungewollten Teenager-Schwangerschaft. Eine weibliche, figurative Bronze geht im Roman sexuelle Beziehungen zu einer anderen Bronzeskulptur ein. Diese andere Figur ist aber gerade kein Mensch, sondern wiederum ein Pferd. Anna Freuds Charakterisierung des Pferdes als „primitiver Ersatz“ für den Phallus oder als Hinweis auf eine Sublimierung wird damit in einem ersten Schritt entgegnet: Warum nicht gleich und schlussendlich ein Pferd als Sexualpartner wählen? Aber welche Monstren sollen aus einer solchen Beziehung entstehen? Der Roman zeigt nicht, was am Ende geboren werden soll.

Man könnte die Geschichte des Fotoromans sicherlich als ironische Abwertung der skulpturalen Tradition der Moderne lesen, die mit ihm in die Untiefen adoleszenter Popkultur und des Kitschs gezogen wird. Was würde es jedoch bedeuten, das Narrativ, im Gegenteil, als eine ernstzunehmende Reflexion über die Bedingungen von Skulptur im 21. Jahrhundert zu verstehen? Henkes Fotoroman entstand aus der Beschäftigung mit einer lokalen Sammlung von Skulpturen des 20. Jahrhunderts, die im Skulpturenmuseum Glaskasten Marl beherbergt wird; ein provinzieller, vergessener deutscher modernistischer Museumsbau, der auf keiner Karte des globalen Kunsttourismus zu finden ist. Die Sammlung beherbergt Werke Hans Arps und Man Rays, aber auch von weniger bekannten Figuren wie Joseph Jäckel und Marino Marini. Die von Henke ausgewählten Werke, die als Figuren eine Liebesgeschichte vorantreiben, sind allesamt aus Bronze und Stein und wurden ohne Ausnahme von Männern hergestellt. Anstatt diesem Kanon eigene neue, originelle skulpturale Formen hinzuzufügen, beschränkt sich Henke vorerst darauf, den Fundus in ein Narrativ einzubinden. Diese Geschichte beinhaltet jedoch selbst eine bestimmte Art und Weise der Formgenese. Marino Marinis weibliche Bronze erhält den Namen *Marina* und wird damit als weibliche Version des Künstlers Marini eingeführt. Ihr „Ich“ wird damit lose aber genauso unausweichlich mit dem „Ich“ Lena Henkes überblendet, die als Autorin des Narrativs fungiert und es mit dem Titel *Yes, I’m pregnant* überschrieben hat. Ein solches Geständnis, das sowohl als Statement triumphaler Selbstverwirklichung des weiblichen Ichs als vermarktbare Bild, aber genauso als drängende Problembeschreibung fungieren kann, markiert in diesem Zusammenhang den weiblichen Körper darüber hinaus als eine Art von Medium in Bezug auf die Geschichte der Kunst. Auf der einen Seite mag die biologische Reproduktion damit als Gegenteil avantgardistischer Formgenese erscheinen, die im Unterschied dazu auf Transgression, Bruch und absoluter Originalität basieren soll.

Aber warum wird hier die Schwangerschaft als weibliche Möglichkeit der Formgenese überhaupt eingeführt? Wurde sie nicht umgekehrt immer wieder als gesellschaftliches Mittel der Repression in Anschlag gebracht, um Frauen von weiten Bereichen gesellschaftlicher Produktion auszuschließen? Und wurde nicht genauso die Biografie, die Henke ebenfalls mit ihrem Werk verbindet, immer wieder für die Lesbarmachung des Werks von Künstlerinnen verwendet, um es auf der einen Seite abzuwerten und zugleich von männlichen Positionen zu unterscheiden. Markiert nicht der Biografismus als Methode gerade die Verkehrung des plastischen Vektors, der damit nicht mehr vom Subjekt aus auf das Material zeigt, das von diesem geformt wird? Subjekt und Artefakte werden durch ihn im Gegenteil zu bloßen materiellen Effekten einer Herkunft.⁴ Wenn plastische Produktion in der Geschichte der Kunst als virile Formung passiven Materials aufgefasst wird, dann stellt sich die Frage, welche weibliche Position innerhalb dieses Schemas überhaupt denkbar ist?

1 Lena Henke hat dies in unterschiedlichen Interviews kolportiert, siehe unter anderem: „Lena Henke, Yes I’m Pregnant“. Interview by Lyndsy Welgos, 13. April 2014, <http://topicalcream.info/editorial/yes-im-pregnant-by-lena-henke> (zuletzt aufgerufen am 2. Oktober 2019).

2 „A little girl’s horse-craze betrays either her primitive autoerotic desires (if her enjoyment is confined to the rhythmic movement on the horse); or her identification with the big, powerful animal and treats it as an addition to her body) or her phallic sublimation (if it is her ambition to master the horse [...]“. Anna Freud, *Normality and Pathology in Childhood: Assessments of Development*, London: Routledge 1989, S. 20.

3 Vgl. Sigmund Freud, *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* (1909), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Werke aus den Jahren 1906–1909. Hg.v. Anna Freud u.a., London: Imago Publishing 1961, S. 241–277.

4 Zu den Gefahren des Biografismus in Bezug auf die Rezeption und Valorisierung von Künstlerinnen, siehe exemplarisch: Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desiree and the Writing of Art’s Histories*, London und New York: Routledge 1999, S. 97–127.

My Fetish Years

Appropriation and Reproduction

Das Pferdemädchen und die schwangere Frau markieren vor diesem Hintergrund kulturelle Gussformen weiblicher Subjektivität, die von Henke als oppressive Klischees übernommen, verschoben und verzerrt werden und zugleich in einen direkten Bezug zur Geschichte skulpturaler Produktion gesetzt sind. Der Bezug zu einer Geschichte der modernen Skulptur – wie er mit den Figuren des Museums in Marl hergestellt wird – wird dabei nicht durch einen Akt der Negation oder der Transgression geregelt, der in Bezug zu dieser Geschichte einen neuen Anfang markieren könnte: den Beginn einer originären Genese. Stattdessen werden auf unterschiedlichen Ebenen „epigenetische“ Prozesse ins Zentrum gerückt, die, dem Präfix „epi-“ folgend, sich „nach“ oder „oberhalb“ einer Genese ereignen. Die Produktion von Kunst wird dabei mit einem bestimmten Modus der Reproduktion verbunden, der jedoch explizit sexuelle und biologische Implikationen in sich trägt. Die biologische Reproduktion gleitet dabei an ihren normativen, geregelten und genetisch möglichen Formen vorbei. Ersatz und Verschiebung finden dabei auf unterschiedlichen Ebenen statt. Ein solcher Fokus auf den Modus der Reproduktion, der sich auf die Kunstgeschichte selbst bezieht, schließt dabei notwendig an historische Strategien der Appropriation Art an, wofür vor allem Sherrie Levines Werk exemplarisch steht. In welcher Hinsicht und worin könnten zugleich entscheidende Differenzen liegen? Auch wenn die Aneignung eines Werks der Kunstgeschichte durch technische Reproduktion desselben möglich wäre, ohne dass die Wiederholung von ihrem Original unterschieden werden könnte, so beinhalten Sherrie Levines Wiederholungen kanonischer Skulpturen der Moderne immer auch entscheidende Variationen gegenüber ihrem Original. So weichen Levines zwischen 1993 und 1994 hergestellten Replikat von Brâncușis *Newborn* (1920) in farbigem mattem Glas, sowohl materiell wie tonal von ihrem Original aus polierter Bronze ab. Man Rays *Cadeau* (1921) – ein Bügeleisen, dessen eiserne Bügelfläche mit einer Linie Reinsnägeln, die aus ihr herausragen, unbrauchbar gemacht wurde – appropriiert Levine 2006 demgegenüber noch freier und zwar in Form einer gold glänzenden Nippesfigur eines Bügeleisens, der die aggressive Nagellinie, die Man Rays Objekt noch als besonders auszeichnet, ganz fehlt. In Levines Fall ist dem Bügeleisen die Kleinskulptur eines apportierenden Hundes gegenübergestellt, der nun mit einer Beute im Maul vor der spiegelnde Fläche des Bügeleisens auf Belohnung wartet. Die Herren-Figur der Moderne – Man Rays *objet trouvé* – das zugleich ein Symbol der Hausarbeit ist, wird damit zum Anlass eines unendlichen Spiels. Die sich wiederholenden Bewegungen des Hundes kreisen um diesen Herren, der die rekurrierenden Bewegungen initiiert und einfordert. Wozu genau kehrt also der Hund mit seinem Geschenk im Maul zurück? Zur häuslichen Arbeit oder zu den Befehlen der Kunstgeschichte der Moderne, an der der Hund selbst nur als Knecht, nie aber als Herr teilnehmen können?

Die von Levine gewählten Werke Brâncușis und Man Rays – das Neugeborene und das Bügeleisen – gehören offensichtlich einer kulturell kodifizierten Sphäre weiblicher Arbeit an. Noch bevor Levine die Werke wiederholt, sind sie deshalb bereits auf einer anderen Ebene – als Sujets – an eine ganz andere Form von Reproduktion gekettet, die nie neutral oder einfach universell ist. Levines Appropriationen rücken offensichtlich die Signifikanz sexueller Differenz, die in der Appropriation Man Rays durch die Figur des Tiers ergänzt ist und sich mit ihr kreuzt, für die künstlerische Produktion ins Zentrum. Sie sind jedoch von ihrer eigenen singulären Person unmissverständlich getrennt und weisen jeden spezifischen Bezug zu ihrem privaten Leben und ihren Körper zurück. In dieser Hinsicht unterläuft Henkes

Werk die in Levines Arbeiten propagierte Distanzierung zwischen Autor, Körper und Werk, um damit einen Kern der Appropriation, der in der Zurückweisung der Konzeption des Werks als genuiner Ausdruck einer psychischen Innerlichkeit subtil aber dennoch unmissverständlich, in Frage zu stellen. In unterschiedlichen Fortführungen des Fotoromans und der damit verbundenen Arbeit mit dem Archiv des Museums in Marl, scheint Henke diese Aspekte zu verstärken: In Ermangelung der Originalskulpturen, die im Archiv des Museums in Marl geblieben sind, hat Henke mit *Die Kommen-den* (2017) (Abb. 168, 175, 214–216, 228–230, 237–238) nicht nur Man Rays *Cadeau*, sondern auch einige andere Protagonisten des Fotoromans *Yes, I'm pregnant* (Abb. 199–205), von Hand in Ton modelliert und sie anschließend in lilafarbenen Silikonkautschuk gegossen. Die Familie, die im Roman aus Artefakten eines Archivs besteht, wird damit als neuer, hybrider Teil einer Vergangenheit der Künstlerin selbst versucht in Erinnerung gerufen zu werden und aus der Ferne in eine Nähe gebracht. Damit konfrontiert das Werk die Tradition der Appropriation jedoch zugleich mit einer Form von Handarbeit – dem figurativen Modellieren – das eine Form körperlicher Berührungen an die Formung eines anderen Körpers knüpft. Damit ist Henkes Produktion als spezifische Form des Regresses ausgewiesen, der nicht nur Maximen der Appropriation zurückweist, sondern auch und damit verbunden, strukturelle Bedingungen des Readymades – mit dem Objekte idealiter nur gewählt und nicht mehr hergestellt werden sollen – und des *objet trouvés* – für das Man Rays *Cadeau* exemplarisch stehen kann. Als einziges Werk, das keinen organischen Körper mimetisch reproduziert markiert es in Henkes Projekt selbst eine eigenartige Grenze. Denn sie hat in ihrer Form der Aneignung die Gesichter der Skulpturen darüber hinaus mit Gesichtszügen ihrer eigenen Familienmitglieder überblendet und damit die Familie als eigenartiges Hybrid zwischen künstlicher und biologischer hergestellt – ein Konstrukt, das zwischen der eigenen Vergangenheit der Künstlerin und der Vergangenheit der Kunst schwankt, mit der sich beide Ebene überlagern und eine nicht mehr lösbare Fusion einfordern. Aber welchem Menschen könnte die Fläche des Bügeleisens ähnlich werden? Sicherlich lässt Henkes Biografismus, der das eigene Leben mit dem Archiv, organische Körper und tote Artefakte miteinander verschmilzt, keine weiteren Ableitungen zu: die Gesichter bleiben für uns unlesbar und fremd; die Porträts bieten keine Enthüllungen einer frühkindlichen Prägung, noch sind die Skulpturen selbst noch als unmittelbare Spuren körperlicher Einschreibung lesbar. Die Silikonkautschukabgüsse mögen taktile Qualitäten haben, die sicherlich nicht zufällig an Haut erinnern. Aber sie bleiben dennoch verstörendes, fremdes lilafarbenes Gummi. Was die Skulpturen anbieten sind Ersatzteile, Puppen und Fetische, Bastarde und Mischwesen. Wenn die Kunstgeschichte damit als Teil einer persönlichen Geschichte beansprucht wird, dann ist damit jedoch jede ästhetische Produktion in Frage gestellt die vom Persönlichen getrennte Ansprüche erheben will, die einen Abstand von ihrer eigenen Geschichte, ihrer sozialen, biologischen und sexuellen Situiertheit reklamiert. Damit ist jedoch zugleich der Körper *route courte* ins Feld der Produktion zurückgeführt, der jede Produktion hinterrücks und unaufhörlich entstellt. Die Figuration als Möglichkeit der Skulptur wird durch den Körper deformiert, der sie herstellt, seine Geschichte und projizierte Zukunft. Die Appropriation der Geschichte der Kunst ist durch die eigene biologische Reproduziertheit, die sich im Feld des Sozialen kontinuierlich epigenetisch fortführt, überformt.

Cadavers of Abstraction

Lena Henke produziert solche Überblendungen zwischen Archiv – als sedimentierte Geschichte – und eigenem Körper,

nicht nur in Bezug auf die Skulptur, sie überträgt sie darüber hinaus auf gebauten Umwelten, die nicht einfach anthropomorph sind, sondern das Leben des Menschen selbst strukturieren und formen. *City Lights (Dead Horse Bay)* (2016) (Abb. 130–132, 177–178, 211–213) ist ein Bronzemodell von New York City. Die Stadt ist dabei jedoch kaum so repräsentiert, wie sie gegenwärtig ist. Vor allem ist sie von Henkes eigenen Skulpturen wie von Werken anderer Künstler durchsetzt, die darin als riesige Monumente aufragen. Als bronzene Kleinskulptur auf einem Sockel erinnert es an Stadtmodelle, wie man sie an touristischen Orten oft als Mittel der Orientierung und des Überblicks über ein bestehendes Territorium vorfindet. Während in solchen Modellen Passanten immer auch den eigenen Standpunkt entdecken können, an dem sie sich während der Betrachtung befinden, ist aus Henkes fantastischem Modell die Betrachterin im Gegensatz dazu strukturell ausgeschlossen: das Modell ist auch hier eine Form der Aneignung, die jedoch nicht mehr die Geschichte der Skulptur, sondern das Gebiet einer Stadt fremd werden lässt. Im Modell finden sich dabei unter anderem Skulpturen aus der Serie *Female Fatigue* (2015) (Abb. 70–78), die dort als mögliche Architektur, nämlich als Hochhäuser Manhattans, vorgestellt werden. Eine solche Ambition zeigt sich so mit einem Kern modernistischer Skulptur verbunden, wo diese im Verlauf des 20. Jahrhunderts immer wieder ihren präsentischen Zustand als bloß ästhetisches Ding im Museum überwinden wollte, um endlich selbst Architektur zu werden; die das Leben von Menschen tatsächlich organisieren würde, anstatt dieses Leben immer nur *en miniature* zu reflektieren. So war es zum Beispiel für Constantin Brâncușis ebenfalls New York, das ihm, während seines Lebens dort, Anlass gab, in architektonischen Projekten davon zu träumen, wie seine eigenen abstrakten skulpturalen Strukturen zu realen Skyscrapern werden könnten.⁵ Wenn er dabei die Holzskulptur seiner *Unendlichen Säule* zwar schlussendlich zwischen 1937 und 1938 als über 29 Meter hohe architektonische Struktur verwirklichen konnte, musste das Vorhaben, daraus bewohnbare Häuser werden zu lassen bis 2018 warten, als Kohn Pedersen Fox Associates die Säule als Haus in Form des SOHO Gubei Büroturm in Shanghai deprimierende Realität werden ließen. In Brâncușis Lösung, die exemplarisch für die modernistische Skulptur überhaupt ist, muss die Figuration als fiktiver Raum oberhalb des Sockels eliminiert werden, damit die Skulptur zumindest als Projekt Architektur werden kann. Brâncușis Lösung dafür ist eine Wiederholung von Sockelstrukturen, die kein ihnen entgegengesetztes Darüber mehr kennen.⁶ In Henkes Vorschlag für Hochhäuser ist der figurative Anteil von Skulptur paradoxerweise alles andere als verschwunden. Sie nehmen deshalb nicht an einem Fortschrittsnarrativ teil, das mit dem Ende der Figur einen neuen Beginn der Skulptur entwerfen will. Ihre geplanten Häuser bleiben explizit Sockel und tragen damit die Dialektik von Darunter und Darüber, Träger und Bild, Podest und Fiktion *ad infinitum* weiter, ohne sie im Namen des einen Pols beenden zu wollen. In den Skulpturen von *Female Fatigue* ragen auf Edelstahlquadern lungernde Frauenakte aus Sand. Würden sie tatsächlich gebaut, wäre es präzise die Figur, deren Form sich durch Wind und Regen auflösen würde, um als fließender Dreck, der nach unten läuft, sich dem Projekt einer harten Aufrichtung nach oben entgegenzustellen. In Henkes Bronzemodell taucht deshalb als möglicher Partner dieser weiblichen Akte ein anderes Kunstwerk auf, das ebenfalls das Formlose und dessen entopischen Qualitäten feiert, das sich gegen die vertikale Aufrichtung stemmt. Robert Smithsons *Spiral Jetty* (1970), hat zwar de facto monumentale Größe erreicht, dafür aber den Preis der Ferne bezahlt. Sie wird von Henke aus der sozialen Irrelevanz der menschenleeren Wüste Nevadas in die urbane Textur New York Cities zurückgeholt. Smithsons

delirierende Spirale aus Steinen und Sand, die sich im Modell in die Horizontale des Wassers ergießt, ist mit der zeitlichen Auflösung der Frauenakte verschwistert, die sowohl monumental und architektonisch sind, aber zugleich dialektisch dagegen vorgehen und beides drohen aufzulösen. Smithsons *Spiral Jetty* ist im Modell aber noch weiter semantisiert: Weil es aus einer haushohen Plastikflasche zu strömen scheint, ist es auch großwahnsinniges Ejakulat. Genau diese Flasche ist dabei Teil einer schwer lesbaren, polyvalenten Form: sie könnte Torso einer Figur sein, der ein Penis (oder Hoden?) und ein Pferdefuß angehört. Ein zweiter, vielleicht weiblicher Körper, der daneben zum Liegen kommt, trägt den Pferdefuß als Kopf. Manhattans Raster ist im Modell solchen Wirbeln und dem Fluss des Formlosen als Gegenpol gegenübergestellt. Es ist dort längst nicht mehr die alles organisierende Struktur, sondern ein bedrohter Rest. Es ist nicht die Rasterstruktur, die der Sicht auf Manhattan von oben hier ein abstraktes Gesicht gibt, sondern ein figuratives Antlitz: die Gestalt eines Pferdekopfes, welcher dem Stadtteil als Silhouette eine künstliche, neue Begrenzung gibt. In seinem Territorium wölben sich nun Pferdeohr, Auge und Mund riesenhaft auf, als ob sie den dort lebenden Subjekten Wohnungen geben könnten.

Vertikale Aufrichtung, Struktur und Stabilität sind in Henkes Psychogeografie offensichtlich horizontalen Wirbeln und vergänglichen organischen Körpern gegenübergestellt, die in ständiger Auflösung und Transformation begriffen sind. Vielleicht können diese nicht notwendig einer oppositionellen Matrix von männlich und weiblich zugeordnet werden. Vielmehr scheint Sexualität selbst darin als eine verstörende Kraft, die Formen invertiert, sie gestaltet, fusioniert, aufrichtet und wieder vergehen lässt. Pferdekopf und in ihm liegender abgeschnittener Pferdefuß sind dabei der buchstäbliche Grund für das sich in diesem zerstückelten Körper abzeichnende Bild einer Stadt. Wie der Titel des Modells angibt, stellt die Figur des Pferdes einen Bezug zu einem bestimmten, kleinen und singulären Ort der Stadt her – *Dead Horse Bay* – der hier also ganz New York überschreiben will. Der Grund, von dem aus die Stadt hier erwächst, ist eine Leiche; und ihre Sexualität zombiehaft. Die reale *Dead Horse Bay* hat ihren Namen in einer Zeit erhalten, als Pferde notwendiger animalischer Teil der Infrastruktur der Stadt waren, die das Straßennetz des *Commissioners' Plan* von 1811 mit Bewegung versorgten. Der Pferdekadaver war Teil des gewöhnlichen Abfalls einer Produktion von Mobilität. Alles, was an sich nicht mehr zu brauchen war, wanderte aus Manhattan in Richtung Brooklyn und dort zu *Barren Island* und der zu ihr gehörigen *Dead Horse Bay*, damit dort noch – auch aus den toten Körpern – die letzten Tausch- und Gebrauchswerte extrahiert werden konnten; im Fall der Pferdeleichen handelte es sich um die Produktion von Düngemittel oder Klebstoff, die von einer Arbeiterschaft produziert wurde, die dort ausgebeutet und am selben Rand der Ränder lebte. Die historische Transformation der *Dead Horse Bay* hat dabei nicht allein mit der Entwicklung von Verbrennungsmotoren zu tun, die tierische Arbeitskraft für urbane Infrastrukturen obsolet machte. Diese Transformation hing genauso von den Interventionen des New York City Park Commissioners Robert Moses ab, dessen großangelegte Pläne für den Ausbau von Verkehrswegen wie Stadtautobahnen, aber auch von Parks und Grünflächen

⁵ Zu Brâncușis Plänen von Gebäuden siehe: Friedrich Teja Bach, „Brâncușis architektonische Projekte. Zum Verhältnis von Modernität und Esoterik“, in: *Das Kunstwerk*, XXXIV, Heft 2, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1981, S. 3–27.

⁶ Rosalind Krauss hat die Funktion des Sockels und dessen Negation für den Verlauf der Entwicklung der Skulptur exemplarisch herausgearbeitet. Siehe dazu: Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field“, in: *October* 8, Frühjahr 1979, S. 30–44, hier: S. 33 f.

für New York City von den 1930er bis in die 1960er Jahre prägend gewesen sind. Im Zuge des Baus der von Moses geplanten *Marine Parkway Bridge* wurden 1936 die Wohngebiete von Barren Island evakuiert, um genügend Land für den Bau der für die Brücke notwendigen Brückenpfeiler zu haben. Der daran von Moses geplante anschließende Ausbau der Insel ins Meer diente zwar dazu, das neu gewonnene Land in Grünflächen zur Erholung zu verwandeln. Dieses wurde jedoch durch Aufschüttungen geschaffen, die in großen Teilen aus Haushaltsmüll bestanden.⁷ Der Strand der *Dead Horse Bay* wurde entsprechend nicht langfristig bereinigt, was dazu führte, dass der angehäuften Müll mit der Zeit immer wieder ausgeschwemmt wurde und bis heute kontinuierlich ans Licht kommt.

Bindet man diese Dialektik des Baus sowie der Transformation von Infrastrukturen, die an ökonomische Prozesse und den darin eingelassenen Körper als Arbeitskraft geknüpft sind, an Henkes Modell von New York City zurück, dann scheint das Modell den Pferdekadaver zum Stellvertreter einer Tiefengeschichte zu erheben. Moses' Ambition, diesen stinkenden Rand ökonomischer Relationen – *Dead Horse Bay* – unter einer Decke aus Grünflächen verschwinden zu lassen, wird nicht nur als ideologische, sondern vor allem auch als fruchtlose Ambition sichtbar, die immer wieder durch das heimgesucht wird, was sie zu verdrängen sucht: formloser Abfall.

Henkes Pferdekopf ist der buchstäbliche Grund dem ihre Stadt erwächst und zugleich auch allegorische Figur, die für Zerstörung und Aushöhlung dieses soliden Grundes steht – Ruin von Land, Architektur, Planung und Rationalität. Gleichzeitig verweist die Figur des Pferdes auch auf die Möglichkeit einer anderen Relation zwischen Subjekt und Umwelt. Sie scheint mir nicht in der Verklärung der Vergangenheit zu liegen; denn was sollte auch an der restlosen Ausbeutung von Pferden vor dem Hintergrund urbaner Mobilität glorifiziert werden? Wenn man das Modell einer Stadt nicht nur als archäologisches, sondern auch als Modell einer zukünftigen Stadt liest, dann entsteht dort aus den Zombies und Kadavern eine differente Formung des Territoriums, die aus der Vergangenheit und von der Rückseite her erwächst. Von schwachen, instrumentalisierten animalischen Körpern, die als Ware verschlissen wurden, die sich jedoch jetzt nach oben wölben. Kann man in ihnen wohnen, oder sollen wir mit diesen Tieren verschmelzen? Gibt es einen dritten Weg? Henkes Utopie ist dabei selbst weder ephemere noch formlos. Im Gegenteil, sie ist als mobile, verkäufliche Kleinplastik in stabile Bronze gegossen. Um Monument und Zeuge zu sein, muss sie an dem partizipieren, wogegen sie sich wendet: die Konstruktion, die vertikale Aufrichtung, die Konsolidierung des Grundes, aber auch an der Logik des Kapitals.

Body Snatchers

Ich habe bislang Henkes verstörende Identifizierung mit der Figur des Pferde-Mädchens auf der einen Seite als eine Form der Überaffirmation von etwas beschrieben, das Teil einer Maschinerie der Unterdrückung weiblicher Subjekte ist. Innerhalb dieser von außen vorgezeichneten Position kann es nur perverse Überlagerungen von letztlich misogynen Zuschreibungen geben, die allein von innen heraus gesprengt werden können. Henkes karikaturhafte Überzeichnungen weiblicher Subjektivität in einigen fotografischen Künstlerinnenporträts, die sie unter anderem auch als Reiterin zeigen, gehen in diese Richtung. Gleichzeitig führt Henke unterschiedliche Begriffe und Modi von Reproduktion in ihre Werk ein. Der Modus der Wiederholung ist zugleich mit einer Vorstellung biologischer Genese verwoben, die an den Körper der Künstlerin zurückgebunden ist. Darüber

hinaus rekurren in thematischer Hinsicht unterschiedliche Werke auf den Topos der Familie und die eigene Biografie insgesamt. Damit wird die historische Strategie der Appropriation an eine Tiefengeschichte angeschlossen, die gegenwärtige und bewusste Intentionen und konzeptuelle Markierungen übersteigt. Ich habe, an solche Beobachtungen anschließend, Henkes Bronzemedallie von New York City dazu in Relation gesetzt. Während die Figur des Pferdes zuvor Markierung der eigenen Biografie und des Problems skulpturaler Produktion innerhalb einer patriarchalen Matrix gewesen ist, so wird das Pferd im Fall des Modells von New York City zugleich Emblem einer Geschichte kapitalistischer Ausbeutung und Städteplanung. Beide Vergangenen überlagern sich deshalb und fusionieren in Objekten. Die Rückkehr der Figur kann deshalb in Henkes Werken in mehrfacher Hinsicht als eine Rückkehr von Verdrängtem gelesen werden. Sie bindet die künstlerische Produktion auf unterschiedlichen Ebenen an eine Vergangenheit. Es ist, erstens, die Vergangenheit der Kunst als figurative, mimetische Kunst, die in der Moderne durch die Abstraktion abgelöst werden sollte. Henke kehrt in ihrer Praxis immer wieder zu solchen Formen der Nachahmung, die nicht selten Handarbeit involvieren zurück. Es ist, zweitens, die Vergangenheit eines Ortes, die in ihren Werken thematisch wird: archäologische Schichten aus Politik und Ökonomie. Und es ist, drittens, die Vergangenheit der Produzentin selbst, die mit den beiden ersten Formen von Vergangenheit verbunden wird und einen unauflöselichen, paradoxen Knoten bildet.

Gilles Deleuze und Félix Guattari haben in ihrem Werk *Mille Plateaux*⁸ Sigmund Freuds Phänomen der Verdrängung, wo es an den Phallus geknüpft ist, wenn dessen strukturelles Fehlen sublimiert oder durch Ersatz und Maskierung kaschiert werden soll, das Manöver der Flucht zur Seite gestellt. Sie verweisen in diesem Zusammenhang an unterschiedlichen Stellen auf die Figur des *Kleinen Hans* aus Freuds Fallstudie, dessen Pferdephobie von Freud auf dessen Kastationsangst zurückgeführt wird. Ich habe zu Beginn darauf hingewiesen, dass dort die Figur des Pferdes mit dem Penis des Vaters des Jungen gleichgesetzt wird.⁹ Wenn Hans also Angst vor Pferden hat, die ihn beißen könnten, dann behauptet Freud, dass das Pferd imaginärer Phallus des Vaters darstelle, dessen drohende Gewalt den Sohn befällt, der damit also eigentlich die Gewalt des Vaters fürchtet. Der Ödipus-Komplex ist damit die Struktur, innerhalb der die Aussagen des Jungen geordnet und gedeutet werden. Die Figur des Pferdes wird darin zum Symbol patriarchaler Macht. Deleuze und Guattari sehen in Freuds Rückführung der Aussagen des Kindes in diese Matrix selbst eine politische Macht der Repression: alles was ein Subjekt sagt, wird in etwas zurückgedrängt, von dem das Subjekt eigentlich zu entkommen trachtet: die bürgerliche Familie, sowie der Staat, als deren Komplement.¹⁰ Die einfache, aber auch verstörende Frage, die sich mit Deleuzes und Guattaris Zurückweisung von Freuds Analyse stellt, lautet: Was, wenn das Pferd nicht für etwas anderes steht, wenn es kein Geheimnis birgt und damit nicht verdeckter Stellvertreter einer bestehenden Macht ist?

Die Angst vor dem Pferd schlägt in Sigmund Freuds Geschichte des Jungen in Szenen um, in denen er sich mit der

⁷ Zu dieser Geschichte siehe: Elizabeth Barlow Rogers, „At the City's Edge: The Past and Present Lives of New York's Jamaica Bay“, in: *Site/LINES: A Journal of Place*, Vol. 7, Nr. 1, 2011, S. 9–19.

⁸ Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie / Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1993.

⁹ Vgl. Sigmund Freud, *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* (1909), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Werke aus den Jahren 1906–1909. Hg. v. Anna Freud u. a., London: Imago Publishing 1961.

¹⁰ Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie / Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1993, S. 26; Ian Buchanan, „The Little Hans Assemblage“, in: *Visual Arts Research*, Vol. 39, Nr. 1, 2013, S. 9–17.

Figur des Pferdes identifiziert. „Hans spielt seit einiger Zeit im Zimmer Pferd, rennt herum, fällt nieder, zappelt mit den Füßen, wiehert. Einmal bindet er sich ein Sackerl wie einen Futtersack um. Wiederholt läuft er auf mich zu und beißt mich. [...] Hans (sofort): ‚Ich, ich bin ein junges Pferd.‘“¹¹ Deleuze und Guattari fragen sich, ob dieses Spiel – anstatt es als Möglichkeit der Identifizierung mit der das Subjekt bedrohenden Gewalt zu lesen – nicht selbst als eine radikale Möglichkeit des Anders-Werdens begriffen werden könnte, mit dem sich das Kind einer Struktur zu entziehen versucht, die es unterdrückt. Das Pferd-Werden des Kindes ist also eine Flucht, die aber auch als politische Kraft verstanden werden kann.¹² Im Leben der Erwachsenen finden Deleuze und Guattari in sadomasochistischen Szenen eine ähnlich transformatorische Kraft, die interessanterweise auch dort am Beispiel des *Pferd-Werdens* eines Subjekts beschrieben wird. Dieses versucht sich mit seiner Reiterin und dem Geschirr zu verbinden, ohne sich idealiter selbst noch als getrennt von diesem Gefüge wahrzunehmen: „Was macht dieser Masochist? Es sieht so aus, als ob er ein Pferd nachmacht [...], aber das ist nicht der Fall. Das Pferd, der Dressur-Herr oder die Domina sind auch keine Mutter- oder Vaterbilder. Es geht um eine ganz andere Frage, um ein Tier-Werden [...]. Der Masochist stellt sie folgendermaßen: [...] die instinktiven Kräfte zerstören, um sie durch übertragene Kräfte zu ersetzen. [...] was dem Pferd geschehen kann, kann auch mir geschehen.“¹³

Für Henkes Skulpturen sind unterschiedliche Aspekte dieser Beschreibungen relevant. Deleuze und Guattari sprechen im Zusammenhang ihrer Analyse des *Kleinen Hans* von Karten. Verhaltensweisen wie das Spiel können selbst Karten entwerfen, die kein bestehendes Gebiet nachzeichnen, sondern neue Möglichkeiten des Subjekt-Seins ermöglichen. Henkes Modell von New York City ist eine Art von Karte, die aber ebenfalls kein Gebiet und die darin beschriebenen Wege wiederholt, sondern im kombinatorischen Spiel mit Elementen über eine mögliche Zukunft urbanen Lebens nachdenkt und eine andere Relation zwischen Subjekt und Umwelt entwirft. Darüber hinaus orchestriert Henke ihre Ausstellung nicht selten als dreidimensionale Wegführungen, welche die Besucher:innen durch Skulpturen leiten und sie in Relation zu ihnen setzen. In der Ausstellung *My Fetish Years* im Museum für Gegenwartskunst Siegen (2019–2020) sind es zum Beispiel Teerbahnen und skulpturale Torbögen, durch die Besucher hindurchgeführt werden und in Relation zu denen sie sich neue Wege erarbeiten müssen (Abb. 51–53, 231–235). Kartenproduktion und Körpertransformation sind deshalb nach Deleuze und Guattari im Tier-Werden direkt miteinander verbunden; es impliziert die Überwindung von scheinbar natürlichen Instinkten und die Öffnung des Körpers auf ein Netz aus diesen Instinkten zuwiderlaufenden Befehlen, Objekten und anderen Akteuren. In der gleichen Ausstellung blicken die in Silikon gegossenen Wiederholungen modernistischer Skulpturen aus dem Skulpturenmuseum Glaskasten Marl – Henkes neue Anti-Familie – auf die Reproduktion eines Gemäldes von Peter Paul Rubens: *Die Amazonschlacht* (um 1618) (Abb. 237–238). Dort wird die Fusion zwischen Pferd und Frau als Alternative zu gängigen Vorstellungen weiblicher Subjektivität als die Kriegerin präsentiert, die sich aus den Zwängen weiblicher Reproduktion gelöst hat. Diese Figuren werden aber zugleich von ihren männlichen Aggressoren in einen Abgrund gestürzt. Zwar reiten die Krieger im Bild ebenfalls auf Pferden, deren Bindung zu den Tieren ist im Gemälde jedoch nirgends als solche thematisch. Im Gegensatz dazu ist es gerade der todbringende Sturz der Amazonen von ihren Tieren – der Moment, da sich ihre symbiotische Bindung auflösen droht, die ihnen ihre Macht verliehen hat – der sie in der Malerei stärker mit ihnen verwebt: Hufe, Flanken, Arme, Köpfe, Bäuche und Beine schlagen durcheinander und verwirren

sich heillos in widersprüchlichen Drehungen, fließende Haarsträhnen von Tieren und Menschen gehen nahtlos ineinander über und verschwistern sich endlich mit dem Wasser, das alle getrennten Körperteile in sich auflösen droht. Es ist der Sturz und die drohende Trennung, der erst die Bindung zwischen Pferd und Amazone als andere Fusion auszeichnet: ein formloser Strudel aus Fleisch und Haaren. In strenger Korrespondenz zu diesem erzwungenen Sturz stehen Henkes lederne Torbögen, die die Besucher:innen durch ihre Ausstellungen leiten: *Your Trust* und *My Trust* (beide 2019) (Abb. 231–235). Die Architektur des Bogens hat den Körper in Form von toter Haut in sich aufgenommen. Die Torbögen haben jedoch selbst Pferdehufe als Beine, um das Gefühl hervorzurufen, dass es denkbar wäre, dass nicht nur wir durch die Bögen hindurchlaufen können. Es könnte genauso möglich sein, dass die sich hier eröffnenden Wege sich ebenfalls um uns herum bewegen. An der Stelle, an der sich Hufe und Bogen treffen, wurde jedoch ein drittes Element eingefügt: ein menschlicher Fuß, der als Mittler zwischen tierischem Huf und gebauter Konstruktion fungiert und die Travestie, die sich im endlosen Austausch von Organen, Strukturen und Objekten ereignet, abschließt. Der Körper hat sich ganz im Fetisch aus Leder, Tier und Objekthaftigkeit aufgelöst. In dem Moment, in dem er selbst von seinem Fetisch nicht mehr getrennt werden kann, beginnt seine Flucht: Sie besteht paradoxerweise genau darin, dass der Körper in ein Gefüge aus Fremdheit vernäht wird, das ihn als brauchbares Mittel zum Zweck für andere am Ende ganz verschwinden lässt: er ist überall und gar nicht mehr. Das Pferd ist in Henkes Werk die Chiffre und die Möglichkeit für diese Flucht.

Simon Baier

¹¹ Vgl. Sigmund Freud, *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* (1909), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Werke aus den Jahren 1906–1909.

¹² Hg. v. Anna Freud u. a., London: Imago Publishing 1961, S. 287.

¹³ Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie / Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1993, S. 26. Ebenda, S. 213–214.

The Anti-Family of Man

“Coming in in all directions. White shining, silver studs with their nose in flames. He saw horses, horses, horses, horses, horses, horses, horses, horses. Do you know how to pony like bony maroney? Do you know how to twist, well it goes like this, it goes like this. Baby mash potato, do the alligator, do the alligator. And you twist the twister like your baby sister. I want your baby sister, give me your baby sister, dig your baby sister. Rise up on her knees, do the sweet pea, do the sweet pee pee.” (Patti Smith)

Meditations on a Sculpture of a Hobby-Horse

Horses infect sculptures like a virus and pass through them. Often they are visible only as severed parts. They lie scattered about in various colors, materials, and sizes: hooves or entire horse feet appear again and again. These body parts often fuse with other forms, things, and environments, merging in surreal combinations. They cast themselves into archways, interface with walls, with entire city boroughs, streets, landscapes, or plants. Henke herself has, at various points, given into a temptation to trace the horse-motif back to her own biography: Her relationship to horses was a defining influence on her childhood, she says, which she spent on a horse farm.¹ And so the horse obsession congeals into a cliché of supposed female psychosexual development, which Anna Freud described as follows: “A little girl’s horse-craze betrays either her primitive autoerotic desires (if her enjoyment is confined to the rhythmic movement on the horse); or her identification with the big, powerful animal and treats it as an addition to her body or her phallic sublimation (if it is her ambition to master the horse)...”² Thus the horse always and necessarily acts as a substitute within the girl’s psyche. But it also denotes the option, as well as the threat, of arresting a normative heterosexual matrix or at least indefinitely delaying it. Anna Freud’s take on the horse echoes the no less schematic analysis of her own father. Sigmund Freud’s case study of *Little Hans* also linked the little boy’s panic-stricken fear of horses to the phallus, which the horse inevitably represents here as well.³ Is the horse in Henke’s work to be read as such a kind of cipher? In two exhibition contexts—*Yes, I’m pregnant* (2014) (Figs. 119–205) and *Geburt und Familie* (2014) (Figs. 193–198)—both with titles referencing scenarios of biological reproduction, the horse theme is directly tied to the problem of modern sculpture and its history. A photo-novel love story using photographs of modern art sculptures tells of an unwanted teenage pregnancy. A female, figurative bronze enters into a sexual relationship with another bronze sculpture. Yet this other figure is not a human being, but a horse. Thus Anna Freud’s description of the horse as a “primitive substitute” for the phallus or as an indication of sublimation is countered in a first step: Why substitute, why not choose a horse as your sexual partner directly and be done with it? Then again, what monsters could such a union bring about? The novel does not show what will ultimately be born.

One could certainly read the photo-novel’s story as an ironic devaluation of modernist sculptural tradition, which has been dragged with it into the shoals of adolescent pop culture and kitsch. But what would it mean to understand the narrative as a serious reflection on the conditions of sculpture in the twenty-first century? Henke’s photo-novel arose out of her work with a local collection of twentieth-century

sculptures housed in the Skulpturenmuseum Glaskasten Marl; a provincial, forgotten German modernist museum building that few global art tourists have on the radar. The collection houses works by Hans Arp and Man Ray along with those by lesser-known artists including Joseph Jäckel and Marino Marini. The pieces Henke selected to advance a love story as characters are all made of bronze and stone, and every one of them was created by a man. Rather than add her own new, original sculptures to this canon, Henke initially confined herself to incorporating the group of works into a narrative. And yet this story also contains a kind of genesis of form in its own right: Marino Marini’s female bronze is given the name “Marina” and thus introduced as the female version of artist Marini. Her “I” is loosely but inevitably blended with the “I” of Lena Henke, who functions as the author of the story and titled it *Yes, I’m pregnant*. Such an admission—which can double as both a statement showing the triumphal self-actualization of the female ego as a marketable image and as an insistent description of the problem—also marks the female body in this context as a kind of medium relative to the history of art. With this, biological reproduction might appear to be the opposite of avant-garde genesis of form which, by contrast, is supposedly rooted in transgression, violation, and absolute originality.

But why is pregnancy introduced here as a feminine option for genesis of form at all? Was it not, conversely, repeatedly attacked as a social means of repression that excluded women from broad areas of social production? Hasn’t biography, which Henke also associates with her work, been used again and again to make the work of female artists legible, devaluing it on the one hand while simultaneously distinguishing it from the work of male counterparts? And doesn’t biographism as a method imply a reversal of the sculptural vector, so that it no longer points away from the subject and towards the material that is being shaped by it? In this light, both subject and artefacts become mere material effects of an origin.⁴ If art history understands sculptural production to be the virile formation of passive material, then the question arises as to which female position would even be conceivable in such a schema.

Appropriation and Reproduction

Against this background, the horse girl and the pregnant woman signal cultural casting molds of female subjectivity that Henke adopts, shifts, and distorts as oppressive clichés while simultaneously placing them in direct relation to the history of sculptural production. The reference to a history of modern sculpture—like the one established with the Marl museum figures—is not controlled by an act of negation or transgression that could mark a new beginning relative to this history, i.e. the beginning of an original genesis. Instead, epigenetic processes occurring “after” or “above” a genesis shift into focus at different levels. Art production is associated with a certain mode of reproduction, although the latter has explicit sexual and biological implications. Reproduction slips

- 1 Lena Henke has circulated this idea in several interviews, see for example the interview with Lyndsy Welgos, “Lena Henke, Yes I’m Pregnant,” Topical Cream, last updated April 13, 2014, <http://topicalcream.info/editorial/yes-im-pregnant-by-lena-henke> (last access October 2, 2019).
- 2 Anna Freud, *Normality and Pathology in Childhood: Assessments of Development* (London: Routledge, 1989), p. 20.
- 3 See Sigmund Freud et al., “Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy” *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. 10 (1909): Two Case Histories (“Little Hans” and the “Rat Man”)* (London: Vintage, 2001), pp. 1–150.
- 4 For more information on the dangers of biographism as it relates to the reception and valorization of female artists, see e.g. Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories* (London / New York: Routledge, 1999), pp. 97–127.

past its normative, biologically-regulated and genetically possible forms. Replacement and displacement happen at different levels. Such a focus on the mode of reproduction—which itself references art history—necessarily follows on from historical strategies of appropriation art, for which Sherrie Levine’s work is a prime example. But in what respects and where might we find crucial differences as well? Even if art historical work could be appropriated and technically reproduced in such a way that the replica becomes indistinguishable from the original, Levine’s canonical modern sculpture repetitions always draw crucial variations on their predecessor. For example, Levine’s replicas of Brâncuși’s *Newborn* (1920), rendered in matte, colored glass between 1993 and 1994, differ both materially and tonally from the polished bronze original. Levine took even more liberties with her 2006 appropriation of Man Ray’s *Cadeau* (1921)—a clothes iron whose ironing surface has been rendered unusable by a line of tacks protruding from it—with a shiny gold figurine of an iron that dispenses completely with the line of nails that distinguished Ray’s object. In Levine’s case, the iron’s surface is juxtaposed with a likewise small figurine of a hunting dog with prey in its mouth, waiting expectantly for its reward. In this way, the modernist gentleman’s figurine—Ray’s *objet trouvé*—which is also a symbol of housework, becomes the occasion for an endless game. The dog’s repetitious movements revolve around this gentleman, who initiates and demands the recurrent movements. So why exactly is the dog returning with a gift in its mouth? Is it for domestic work or to meet the commands of modern art history, in which the dog itself will only ever be able to participate as a servant, never as a master?

Levine’s chosen works by Brâncuși and Ray—the newborn and the iron—obviously belong to a culturally codified sphere of female labor. Even before Levine repeats the works, they are already linked at another level—as subjects—to an entirely different form of reproduction that is never neutral or simply universal. Levine’s appropriations obviously shift the focus to the significance of sexual difference (which, in the Ray work, is supplemented and hybridized by the figure of the animal) for artistic production. At the same time, they are unmistakably distinct from her own, individual person and refuse any specific reference to her private life or body. In this respect, Henke’s work undermines the distance between author, body, and artwork propagated in Levine’s works, thereby subtly yet unmistakably questioning a key aspect of appropriation: the rejection of the work’s conception as a genuine expression of psychic inwardness. Henke seems to reinforce these aspects in various continuations of the photo-novel and her associated work with the archive of the Marl museum: In the absence of original sculptures in the Marl museum archive, Henke’s *Die Kommenden* (2017) (Figs. 168, 175, 214–216, 228–230, 237–238) had her hand-modelling in clay not only Man Ray’s *Cadeau* but also of a number of other protagonists for her photo-novel *Yes, I’m pregnant* (Figs. 51–53, 231–235), and ultimately casting them in purple silicone rubber. The family—which in the novel consists of artefacts from an archive—becomes a new, hybrid part of the artist’s own past, is recalled and conjured into closeness from a distance. The work confronts the tradition of appropriation with a form of manual work (figurative modelling) that connects a form of physical touch with the forming of another body. Henke’s production is thus identified as a specific form of regress that not only rejects appropriation maxims but also, and concomitantly, structural conditions of the readymade (the principle by which objects are ideally only chosen and no longer produced) and the *objet trouvé*, of which Ray’s *Cadeau* serves as a prime example. As the only work that does not mimetically reproduce an organic body, it marks a peculiar boundary even in Henke’s

project. She, in her type of appropriation, has also superimposed facial features from her own family members onto the faces of the sculptures, and in doing so created the family as a peculiar hybrid between artificial and biological, a construct that oscillates between the artist’s own physical, corporeal past and that of art, overlapping both levels and demanding a dissoluble fusion. But which person could the surface of the iron resemble? Surely Henke’s biographism, which melds her own life with the archive, organic bodies, and dead artifacts, does not permit any further derivations. The faces remain inaccessible and alien to us; the portraits offer no revelations of an early childhood imprint, nor are the sculptures themselves still readable as direct traces of physical inscription. The silicone rubber casts may have tactile qualities and it is surely no coincidence that they are reminiscent of skin. But the fact remains that they were cast using an unsettling, odd kind of purple rubber. The sculptures are spare parts, dolls and fetishes, bastards, and mixed creatures. If art history is thus claimed to be part of a personal history, then any aesthetic production that wants to claim a distance from its own social, biological, and sexual situatedness, and which is separate from the personal, comes under scrutiny. With Henke’s work the body is driven *toute courte* back into the realm of production. It incessantly distorts every production from behind. Figuration as an option for sculpture is deformed by the body that makes it, its history and projected future. Appropriation is re-shaped by one’s own biological reproduction, which continues epigenetically in the realm of the social.

Cadavers of Abstraction

Lena Henke produces these kinds of superimpositions between archive—as sediment history—and her own body, and not only in terms of sculpture; she also transfers them to built environments that are not simply anthropomorphic, but structure and shape human life itself. *City Lights (Dead Horse Bay)* (2016) (Figs. 130–132, 177–178, 211–213) is a model of New York City in bronze, and yet the city represented there is hardly the one we know today. It is, in particular, interfused with Henke’s own sculptures along with works by other artists jutting up from its surface as gigantic monuments. Rendered as a small, bronze sculpture on a pedestal, it recalls the city models often found in tourist locations—visual aids offering orientation with an overview of the territory in which they find themselves. And yet while such models offer passers-by a chance to discover where they are in a particular place, the viewer is structurally excluded from Henke’s fantastic model: While the model in this case is likewise a kind of appropriation, it is one that de-familiarizes the territory of a city rather than the history of sculpture. The model also includes sculptures from the *Female Fatigue Series* (2015) (Figs. 70–78), which appear in this case as possible architecture, namely as Manhattan skyscrapers. Such ambition appears again and again in twentieth century modernist sculpture, which repeatedly sought to overcome its current lot as a mere aesthetic object in a museum and ultimately become architecture structure in its own right—one that would actually organize people’s lives instead of always reflecting this life *en miniature*. New York gave resident artist Brâncuși, for example, architectural projects that allowed him dream of his own abstract sculptural structures becoming real skyscrapers.⁵ Though he was ultimately able to realize his twenty-nine meters high wooden sculpture *Infinite*

⁵ For more on Brâncuși’s building designs, see Friedrich Teja Bach, “Brâncuși architektonische Projekte. Zum Verhältnis von Modernität und Esoterik,” *Das Kunstwerk* 34, no. 2 (Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1981), pp. 3–27.

Column between 1937 and 1938, the plan to turn it into habitable building would have to wait until 2018, when Kohn Pedersen Fox Associates rendered the column a depressing architectural reality with SOHO Gubei, a thirty-eight-story office tower in Shanghai. In Brâncuși's solution, which is exemplary of modernist sculpture in general, figuration as a fictitious space above the pedestal must be eliminated so that the sculpture can at least become architecture as a project. Brâncuși's solution for this is a repetition of stacked pedestal structures that dispense with the "above pedestal" space completely.⁶ This stands in contrast to Henke's proposal for skyscrapers, where the figurative part of sculpture is, paradoxically, anything but gone. Consequently, they do not participate in a progress narrative that envisions the end of the figure as a new beginning for sculpture. Her planned buildings explicitly remain pedestals and thus continue the dialectic of below and above, carrier and image, pedestal and fiction *ad infinitum*, without wanting to end them in the name of the one pole or another. Sculptures in the *Female Fatigue Series* show female nudes shaped from sand lounging on stainless steel blocks. Were they ever actually realized as buildings, it would be precisely the figure whose form would dissolve in wind and rain, counteracting the project of a hard, upwards-jutting structure as downward-running mud. Another artwork in Henke's bronze model emerges as a possible partner of this female nude—one that likewise celebrates formlessness and entropy in defiance of erect structure. Robert Smithson's *Spiral Jetty* (1970), although de facto monumental in size, has paid a price for its remoteness. Henke salvages it from its real-life site in Nevada's uninhabited desert and re-incorporates it in the urban fabric of New York City. Smithson's delirious spiral of stones and sand that pours itself into the horizontal of the water in the model is inextricably linked to the temporal dissolution of the female nudes, which are at once monumental and architectural but dialectically counter these at the same time, threatening to undo both. Yet Smithson's *Spiral Jetty* is even more semanticized in the model: It looks to be flowing out of a plastic bottle the size of a building, making it megalomaniac ejaculate. This precise bottle is part of a polyvalent form that is difficult to make out: It could be the torso of a figure that includes a penis (or testicles?) and a horse's foot. A second, perhaps female, body lying next to it has the horse's foot as its head. The model confronts Manhattan's grid with vortices and formless flow, the opposite pole. Gone is the all-organizing structure; what we see is a threatened remnant. It isn't the grid that abstracts this birds-eye view of the island of Manhattan, but a figurative countenance: Shaped like a horse's head in silhouette, the borough assumes artificial new boundaries. Bulging prominently in its territory are the horse's ear, eye and mouth, as though they could provide apartments for the city's inhabitants.

Henke's psychogeography clearly offsets vertical erection, structure, and stability with horizontal vortices and transient organic bodies that are constantly subject to dissolution and transformation, but these cannot necessarily be assignable to an oppositional matrix of male and female. Instead, sexuality itself appears as a disquieting force that inverts forms, molds, fuses, and erects them before allowing them to disappear again. The horse's head and the severed horse's foot lying in it are the literal reason for the image of a city manifesting as a fragmented body. As the title of the model indicates, the horse figure establishes a reference to a specific, small and singular place in the city—Dead Horse Bay—which in this instance wants to overwrite all of New York. The ground from which the city grows here is a corpse, its sexuality zombie-like. The real Dead Horse Bay earned its name at a time when horses were a necessary animal part of the city's infrastructure, providing movement along the

rectangular grid of streets and lots put in place by the Commissioners' Plan of 1811. Horse carcasses were an ordinary waste product of the mobility sector. Everything that was no longer needed was moved from Manhattan to Brooklyn and the latter borough's Barren Island and Dead Horse Bay, where the last exchange- and utility values could still be extracted—even from corpses. Dead horses were used to create fertilizer or glue in factories and processing plants that exploited a marginalized workforce there. The historical transformation of Dead Horse Bay had to do with more than just the development of internal combustion engines, which made animal labor obsolete for urban infrastructures; it owes just as much to the interventions of New York City Parks Commissioner Robert Moses, whose large-scale plans for the development of traffic routes such as municipal highways, but also parks and green spaces, had a formative impact from the 1930s to the 1960s. In the course of construction for the Marine Parkway Bridge, which Moses developed in 1936, residential areas of Barren Island were evacuated so as to have enough room to build the necessary bridge piers. Moses subsequently planned an extension of the island toward the sea, consequently transforming the newly-reclaimed land into green spaces for recreation, though this was accomplished by dumping loads of material consisting largely of household waste.⁷ The beach at Dead Horse Bay was therefore not cleaned up in the long term; instead the accumulated garbage has been washed out again and again over the years, and continues to surface to this day.

Linking this dialectic of construction and the transformation of infrastructures (tied as they are to both economic processes and the body embedded in them as a labor force) back to Henke's model of New York City, then the model appears to elevate the horse carcass, lending it the status of a representative of deep history. Moses's desire to see this stinking edge of economic relations—Dead Horse Bay—disappear under a blanket of green spaces manifests not only as an ideological ambition, but also (and mostly) as a fruitless one that is forever haunted by what it seeks to repress: formless waste. Henke's horse's head is both the literal ground her city is outgrowing and at the same time an allegorical figure that stands for destruction and erosion of this solid earth—ruin of land, architecture, planning, and rationality. At the same time, the figure of the horse also points to the possibility of a different relationship between subject and environment. This could not, in my view, be done with a glorification of the past; after all, what glory is there in the complete exploitation of horses in the context of urban mobility? If we read the city rendering not only as an archaeological model, but also as a model of a future city, then the zombies and cadavers there constitute a divergent shaping of the territory by way of the past and the reverse side. It is a shaping of weak, instrumentalized animal bodies that have been worn out as commodities but are now bulging outwards. Can we live in them, or should we merge with these animals? Is there a third way? Henke's utopia is itself neither ephemeral nor formless. On the contrary, it is a small, mobile, marketable sculpture cast in stable bronze. To be a monument and a witness, it would have to participate in the very thing it runs counter to: construction, vertical erection, consolidation of the ground, but the logic of capital.

6 Rosalind Krauss has admirably highlighted the role of the pedestal and its negation in sculpture's evolution. See Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," *October* 8, Spring (1979), pp. 30–44, here: p. 33.

7 For more on this history, see Elizabeth Barlow Rogers, "At the City's Edge: The Past and Present Lives of New York's Jamaica Bay," *SiteLINES: A Journal of Place* 7, no. 1 (2011): p. 9–19.

Body Snatchers

I have so far described Henke's disturbing identification with the figure of the horse-girl as, on the one hand, a kind of over-affirmation of something that belongs to the machinery of oppression of female subjects. This position, externally predefined as it is, can only contain perverse superimpositions of ultimately misogynous attributions that must be detonated from within. Henke's caricature-like exaggerations of female subjectivity in a number of photographic portraits of the artist, which also show her riding a horse, tend in this direction. At the same time, Henke introduces into her work varying concepts and modes of reproduction: The mode of repetition is simultaneously interwoven with an idea of biological genesis, which is tied back to the artist's body. What's more, different works show a recurring thematic interest in the topos of the family and the artist's own biography as a whole. Thus, the historical strategy of appropriation is connected to a deep history that transcends present and conscious intentions and conceptual markings. Following these observations, I showed the connection to Henke's bronze model of New York City. While the figure of the horse was previously a marker for the artist's own biography and the problem of sculptural production within a patriarchal matrix, the horse in the New York City model also becomes an emblem of a history of capitalist exploitation and urban planning. Both pasts overlap on account of this and amalgamate into objects. The figure's return in Henke's works can therefore be read in several respects as a return from repression. It ties artistic production to a past at various levels; the first of these is art's own past as a figurative, mimetic art that modernism would replace with abstraction. Henke returns again and again in her practice to forms of reproduction, very often those that involve manual labor. The second past is that of a place that becomes a theme in her works: archaeological layers of politics and economics. The third is the past of the producer herself—a past that is tied to the first two kinds and forms an inextricable, paradoxical knot.

Gilles Deleuze and Félix Guattari's *A Thousand Plateaus*⁸ provides Sigmund Freud's phenomenon of repression—in instances where it is tied to the phallus, where its structural absence is thought to be sublimated or concealed by substitution and masking—with an escape maneuver. They reference at various points in this context the *Little Hans* figure from Freud's case study, the little boy whose horse phobia Freud attributes to a fear of castration. As discussed at the beginning of this essay, the figure of the horse is equated with the boy's father's penis.⁹ Where Hans is afraid of horses that might bite him, Freud claims that the horse represents an imaginary phallus of the father, whose immanent power affects the son, who is thus actually afraid of the father's violence. The Oedipus complex becomes the structure within which the boy's statements are ordered and interpreted; the horse figure is made a symbol of patriarchal power within that structure. Deleuze and Guattari see in Freud's own return of the child's statements to this matrix as a political force of repression in its own right: everything a subject says is pushed back into something from which the subject actually seeks to escape: to the bourgeois family, but also to its complement, the State.¹⁰ The simple but disturbing question posed by Deleuze and Guattari's rejection of Freud's analysis is this: What if the horse doesn't actually stand for anything else, if there is no mystery to it and it is consequently not the concealed representative of an existing power?

The boy's horse phobia in Sigmund Freud's account turns into scenes in which the boy actually identifies with the horse figure. "For some time Hans has been playing horse in the room: he trots about, falls down, kicks about with his

feet, and neighs. Once he tied a small bag on like a nose bag. He has repeatedly run up to me and bitten me. ... Hans (promptly): 'I am; I'm a young horse.'"¹¹ Rather than read it as a way of identifying with the violence that threatens the subject, Deleuze and Guattari wonder whether this game could not itself be understood as a radical way of becoming different—a means by which the child tries to escape a structure that is oppressing him. In other words, the child's "becoming-horse" is an escape that can also be understood as a political force.¹² When it comes to the lives of adults, Deleuze and Guattari find a similarly transformational power in sado-masochistic scenes that, interestingly enough, are also described in terms of the subject's becoming-horse. The male subject tries to connect with his female rider and the harness, ideally without perceiving himself as separate or distinct from this structure: "What is this masochist doing? He seems to be imitating a horse ..., but that's not it. Nor are the horse and the master-trainer or the mistress images of the mother or father. Something entirely different is going on: a becoming-animal The masochist presents it this way: ... destroy the instinctive forces in order to replace them with transmitted forces. ... (what happens to a horse can also happen to me.)"¹³

Various aspects of these descriptions hold relevance for Henke's sculptures. Deleuze and Guattari speak of maps in the context of their *Little Hans* analysis. Behavioral patterns such as the game can also design maps that do not show an existing area, but instead enable new ways of being a subject. Henke's model of New York City is likewise a kind of map that does not show a territory and the paths inscribed upon it; instead it uses a combinatorial game with elements to reflect on a possible future of urban life and create a different relationship between subject and environment. Adding to this is the fact that Henke often orchestrates her exhibition as three-dimensional pathways that lead visitors all the way through sculptures and draw a strong relationship between viewer and artwork. Her exhibition *My Fetish Years* at the Museum für Gegenwartskunst Siegen (2019–2020) (Figs. 51–53, 231–235), for example, features tar tracks and sculptural archways that guide visitors through the show, under and among sculptures, and that force them to work out new paths relative to them. According to Deleuze and Guattari, map production and body transformation are directly connected to one another in becoming-animal; it implies overcoming seemingly natural instincts and opening the body to a network of commands, objects and other actors that run counter to these instincts. In the same exhibition, silicone cast reproductions of modernist sculptures from the Skulpturenmuseum Glaskasten Marl—Henke's new anti-family—face a replica of *The Battle of the Amazons* (c. 1618), a painting by Peter Paul Rubens (Figs. 237–238). In it, the fusion between horse and woman is presented as an alternative to common notions of female subjectivity as the warrior who has freed herself from the constraints of female reproduction. At the same time, these figures are thrown into an abyss by their male aggressors. Although the

8 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (London / New York: Continuum, 1987).

9 See Sigmund Freud et al., "Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy" *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. 10 (1909): Two Case Histories ("Little Hans" and the "Rat Man")* (London: Vintage, 2001), pp. 1–150.

10 See Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, p. 172, and Ian Buchanan, "The Little Hans Assemblage," *Visual Arts Research* 39, no. 1 (2013): pp. 9–17.

11 Sigmund Freud et al., "Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy," p. 52.

12 See Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, pp. 15–16.

13 *Ibid.*, pp. 172–173.

male warriors in the painting are also on horseback, their attachment to the animals as such is never broached as a theme in the painting. On the contrary, it is precisely the Amazons' lethal fall from their animals—the moment when the symbiotic bond that gives them their power threatens to disintegrate—that fuses them even further in the painting: Hooves, flanks, arms, heads, bellies and legs tumble hopelessly together in contradictory twists; flowing strands of animal and human hair merge seamlessly into one other before finally twinning with the water that threatens to dissolve all separated body parts in its depths. It is the fall and the threatening separation that first distinguishes the bond between horse and Amazon as another fusion: a formless vortex of flesh and hair. Standing in a rigorous correspondence with this forced fall are the leathern archways that guide visitors through Henke's exhibitions: *Your Trust* and *My Trust* (both 2019) (Figs. 231–235). The architecture of the arch has absorbed the body in the form of dead skin. And yet the arches themselves have horse hooves as legs, lending credence to the impression that we aren't the only ones who can walk through them. It is just as conceivable that the paths opening up here also move around us. And yet a third element has been inserted at the point where hooves and arches meet: a human foot that acts as an intermediary between animal hoof and built structure, and completes the travesty happening in the endless exchange of organs, structures, and objects. The body has dissolved entirely in the fetish of leather, animal, and material objecthood. Its flight begins the moment it becomes inseparable from its fetish: Paradoxically, it is precisely the fact that the body is sutured into a structure of foreignness that ultimately allows it to disappear as a useful means to an end for others—it is everywhere and nothing at all. The horse in Henke's work is both a cipher for and the chance at this escape.

Simon Baier

INTERVENE



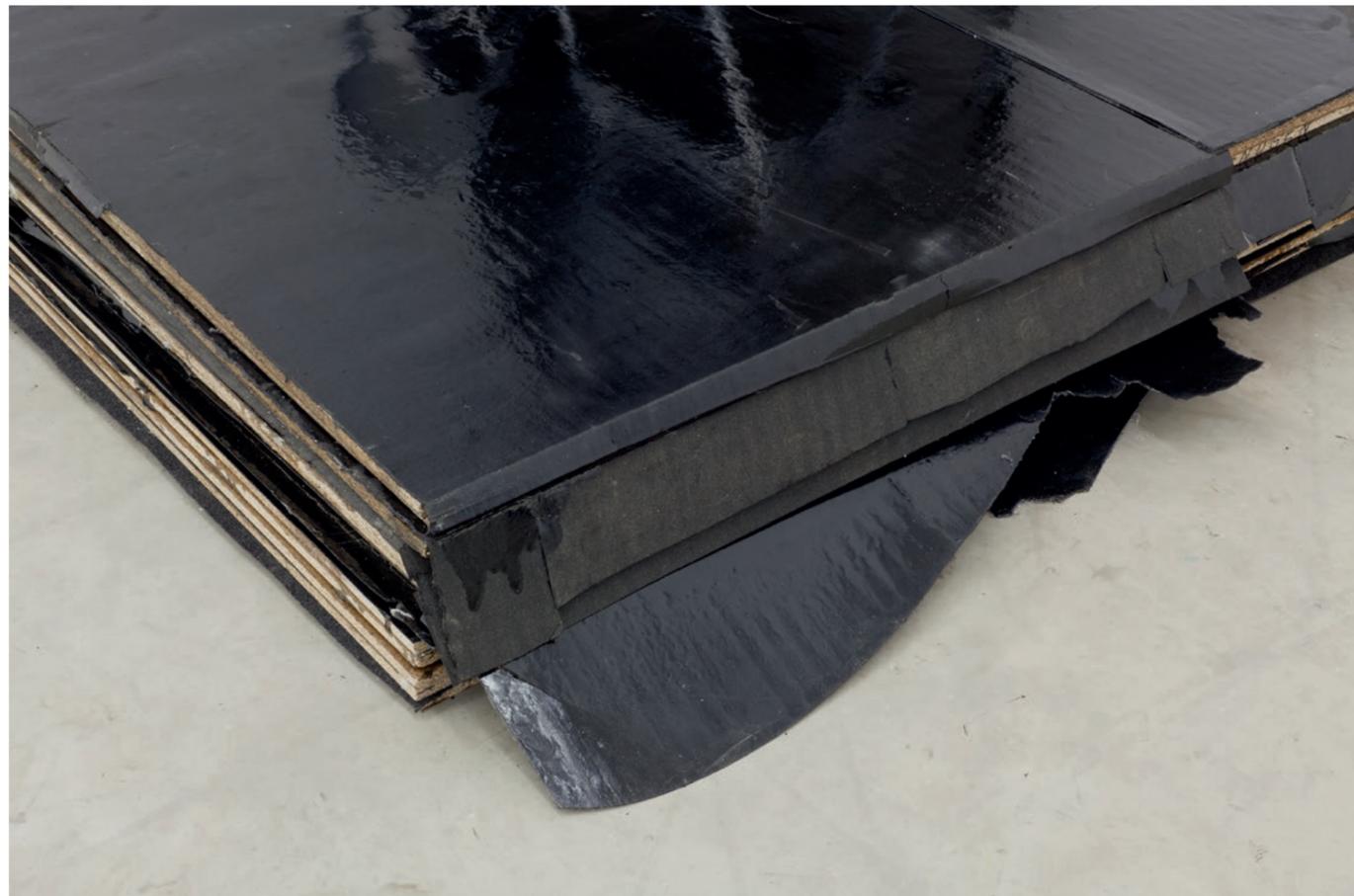
Hang Harder



NAK. Neuer Aachener Kunstverein



4



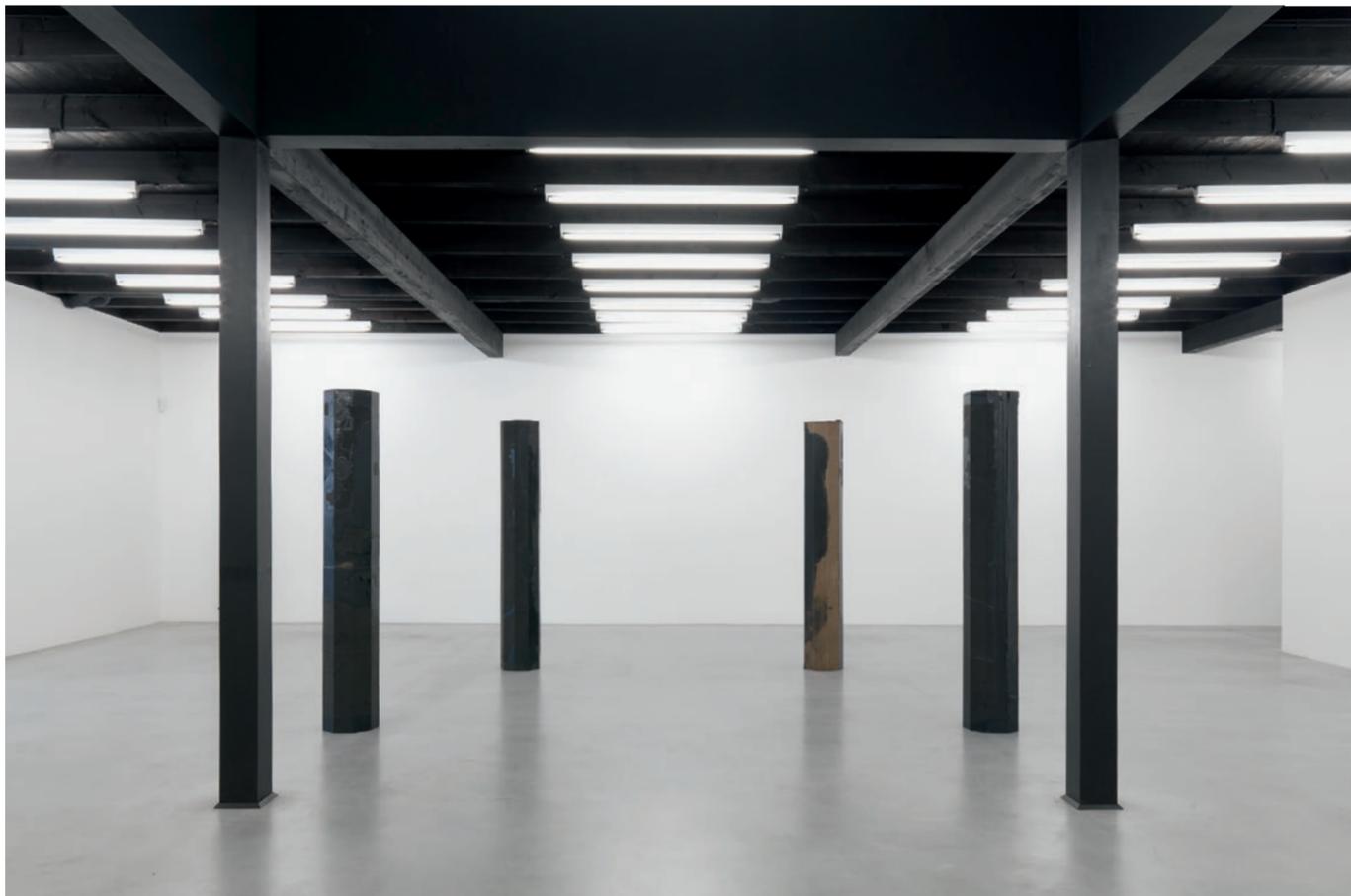
6



5

Hang Harder

NAK. Neuer Aachener Kunstverein



7



8

Core, Cut, Care



9

Oldenburger Kunstverein



10



11

Core, Cut, Care

12



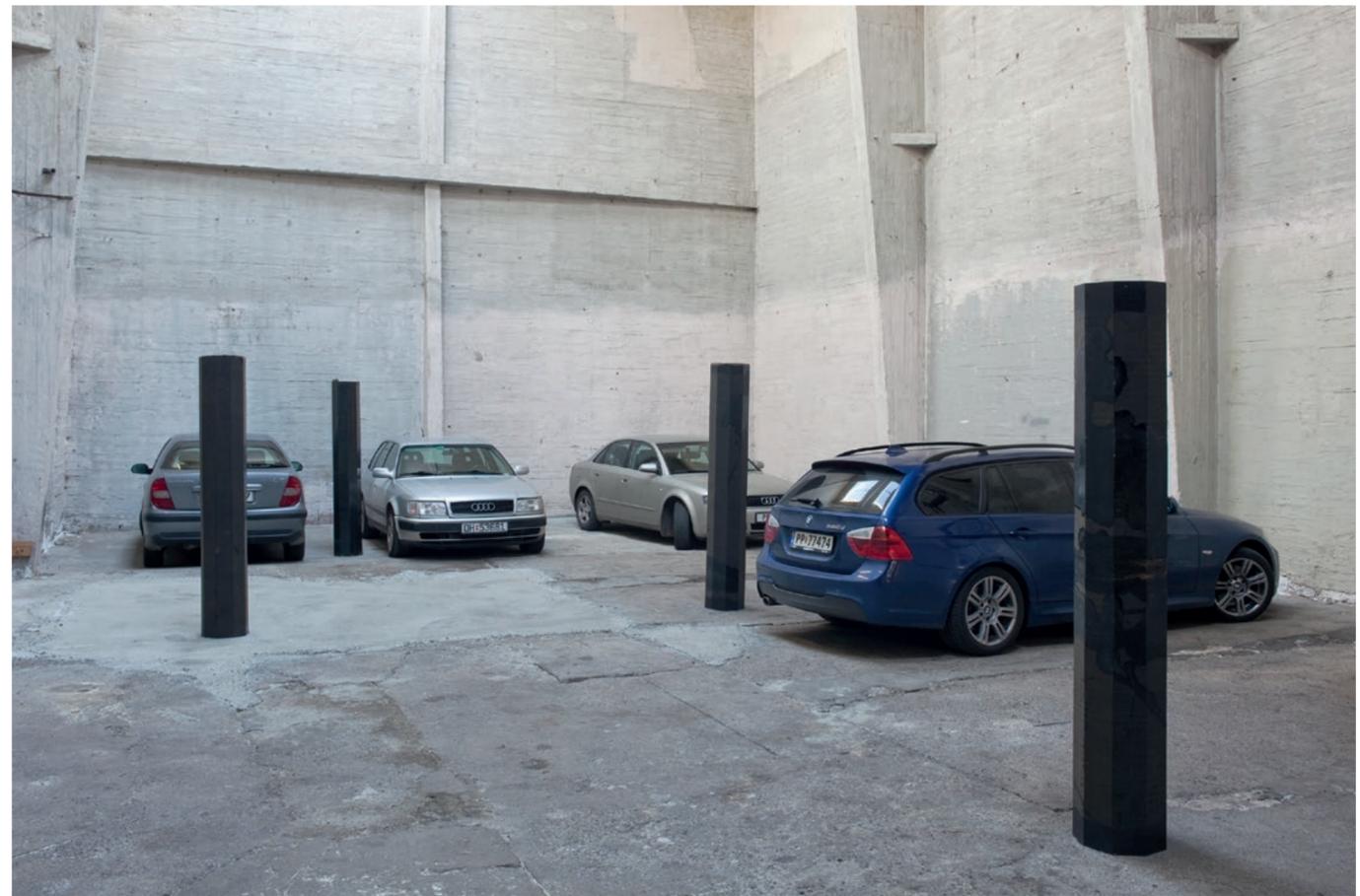
13



Oldenburger Kunstverein



14



15



16



17



18

From One Artist to Another

AUSSTELLUNG / EXHIBITION
From One Artist to Another

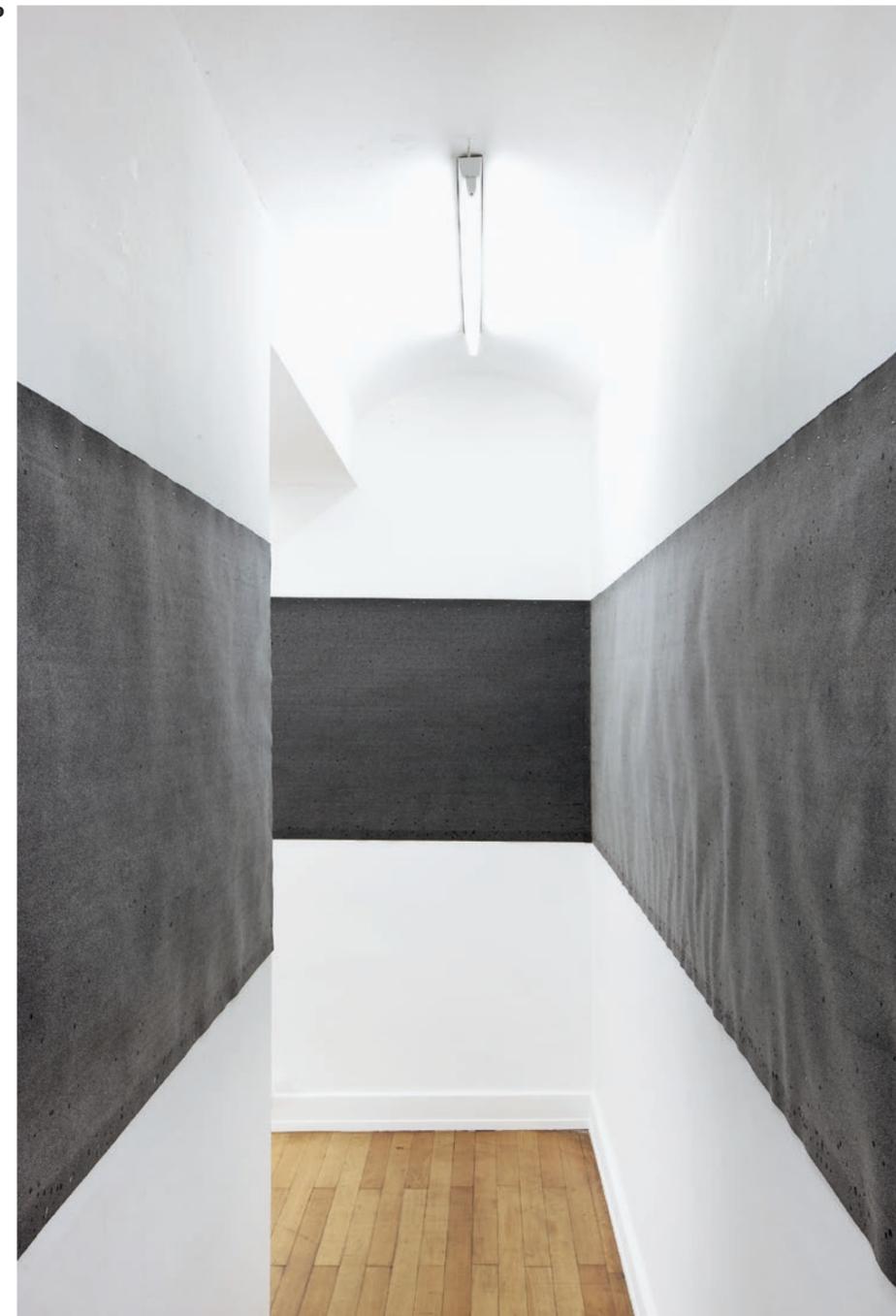
INSTITUTION
Nassauischer Kunstverein Wiesbaden

LAUFZEIT / DURATION
24.02. – 21.04.2013

TEXT
→194–195

WERKE / WORKS
→181

19



Nassauischer Kunstverein Wiesbaden



20

KölnSkulptur #7

21



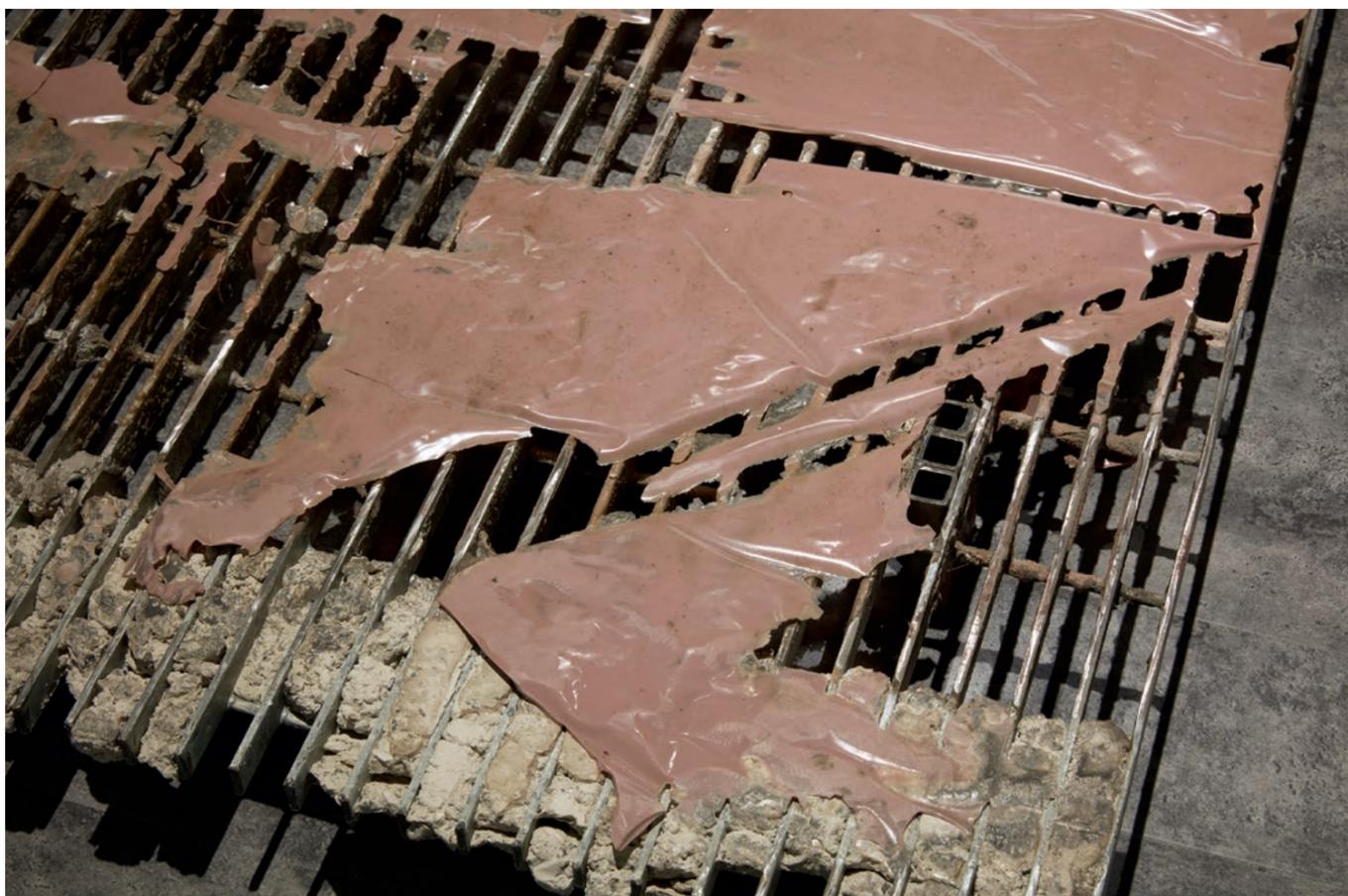
22



Skulpturenpark Köln



23



24

Love of Technology

AUSSTELLUNG / EXHIBITION
**Love of
Technology**

INSTITUTION
**MOCA / Museum of
Contemporary
Art, North Miami**

LAUFZEIT / DURATION
27.09. – 03.11.2013

WERKE / WORKS
→181

25



MOCA, North Miami



26

Under the BQE

27



28



M/L Artspace



29



30

Hellweg

AUSSTELLUNG / EXHIBITION
Hellweg

INSTITUTION
**Dortmunder
Kunstverein**

LAUFZEIT / DURATION
**17.11.2015 –
14.02.2016**

TEXT
→206–208

WERKE / WORKS
→181

31



Dortmunder Kunstverein



32

Heartbreak Highway



33

34



Real Fine Arts, New York



35

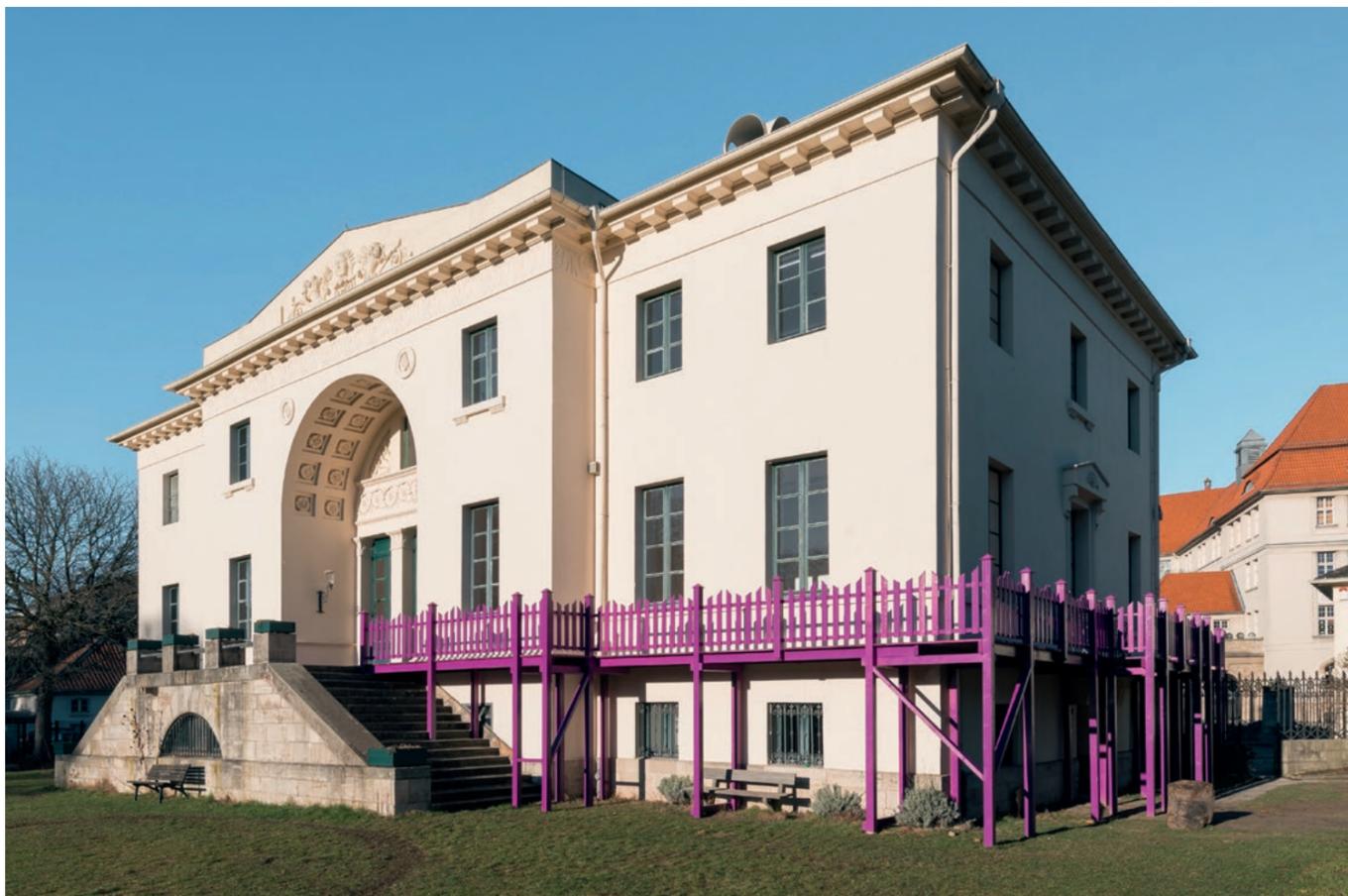
AUSSTELLUNG / EXHIBITION
Available Light

INSTITUTION
**Kunstverein
Braunschweig**

LAUFZEIT / DURATION
**03.12.2016 –
12.02.2017**

TEXT
→216–219

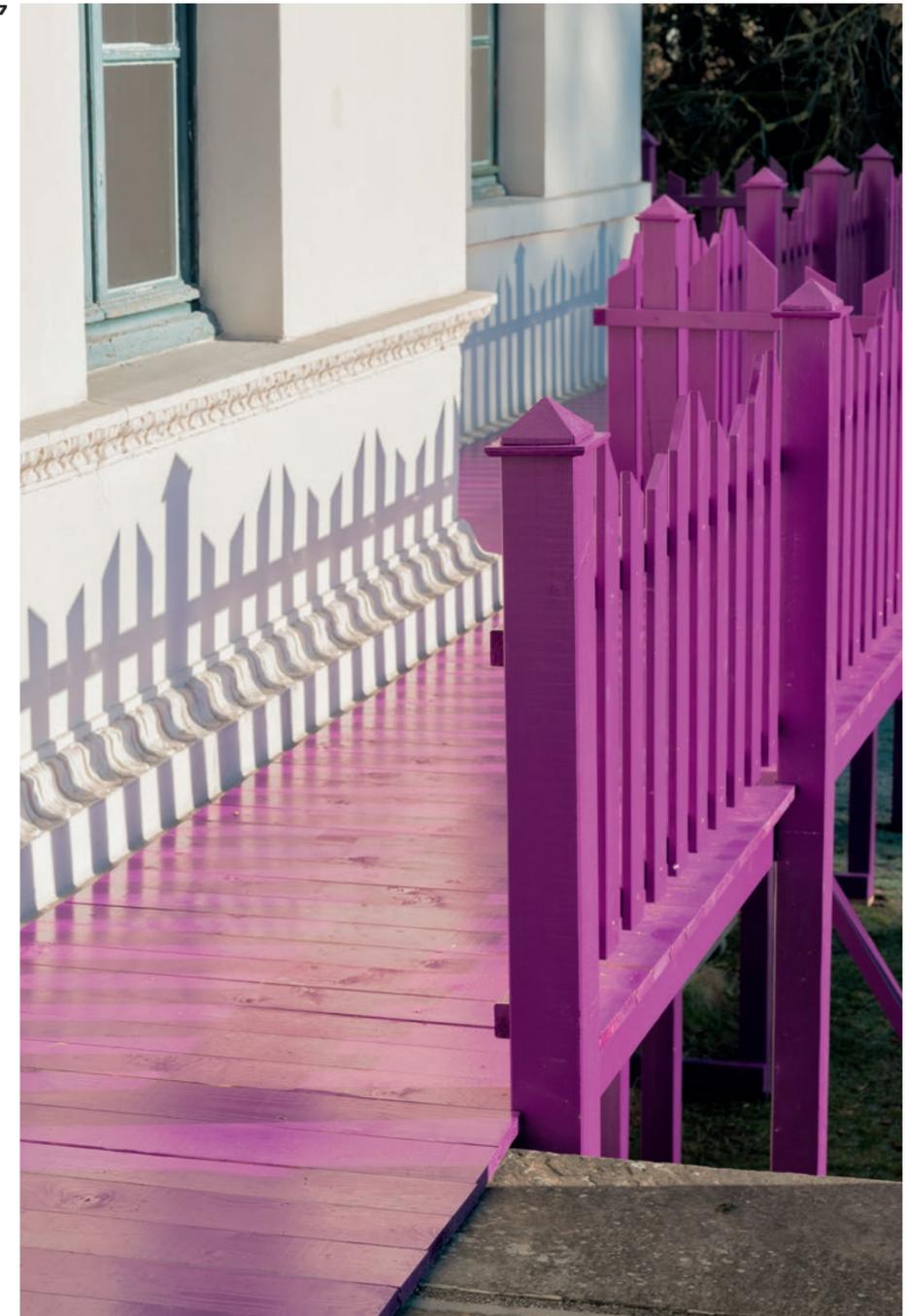
WERKE / WORKS
→181



36

Available Light

37



Kunstverein Braunschweig

2016

52

INTERVENE

53



38



40



39

Available Light

Kunstverein Braunschweig



41



42

Available Light



43



44

Kunstverein Braunschweig



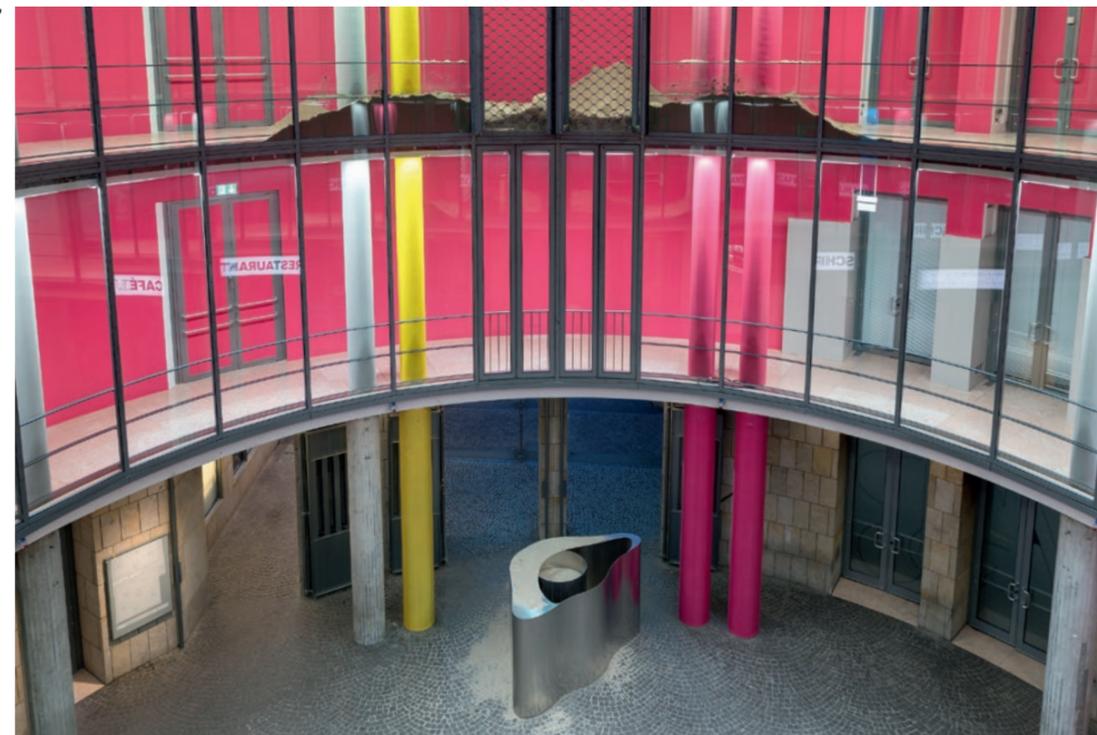
45

Schrei mich nicht an, Krieger!

46



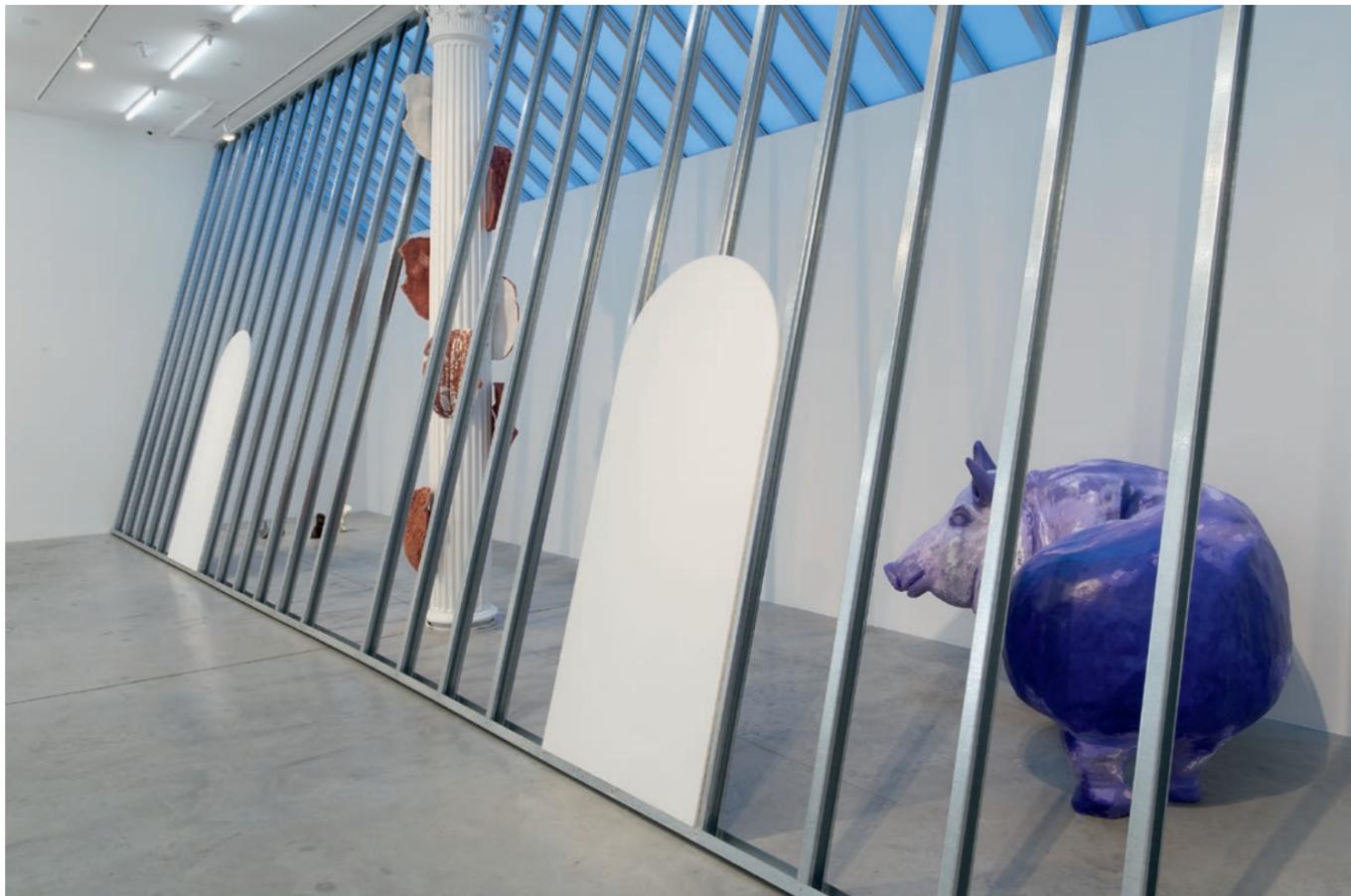
47



Schirn Kunsthalle Frankfurt



48



49

Germanic Artifacts

AUSSTELLUNG / EXHIBITION
**Germanic
Artifacts**

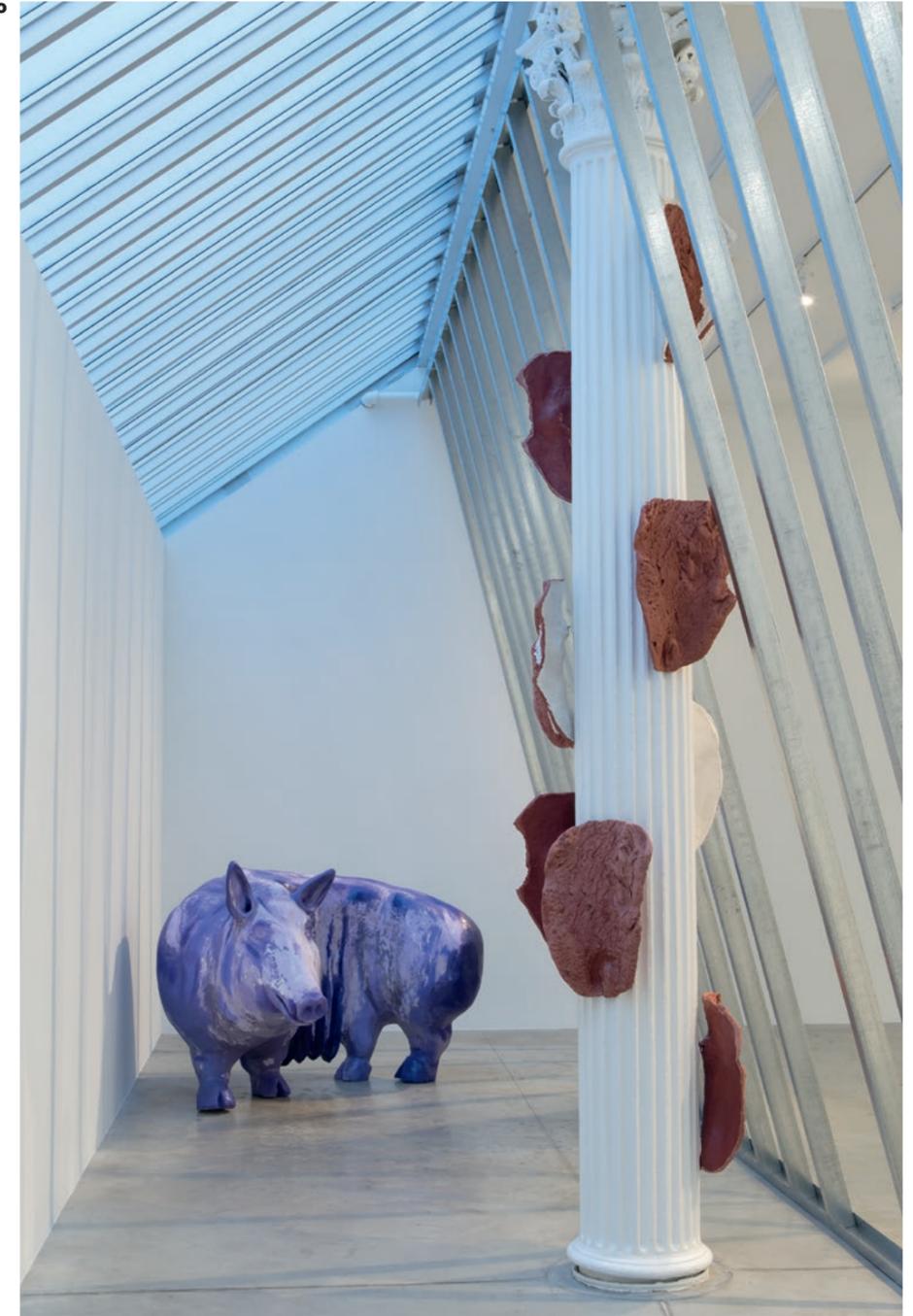
INSTITUTION
**Bortolami Gallery,
New York**

LAUFZEIT / DURATION
11.01. – 16.02.2019

TEXT
→ 240

WERKE / WORKS
→ 181–182

50



Bortolami Gallery, New York



51

My Fetish Years



52



53

Museum für Gegenwartskunst Siegen



54

My Fetish Years



55

56



Museum für Gegenwartskunst Siegen

APPROPRIATE



57

Schlangen im Stall

58
59



60



Galerie Parisa Kind, Frankfurt am Main



61



62

Schlangen im Stall

63



Galerie Parisa Kind, Frankfurt am Main



64

AUSSTELLUNG / EXHIBITION
**From One Artist
to Another**

INSTITUTION
**Nassauischer
Kunstverein
Wiesbaden**

LAUFZEIT / DURATION
24.02. – 21.04.2013

TEXT
→194–195

WERKE / WORKS
→182



65

From One Artist to Another

66



Nassauischer Kunstverein Wiesbaden



67

68



69

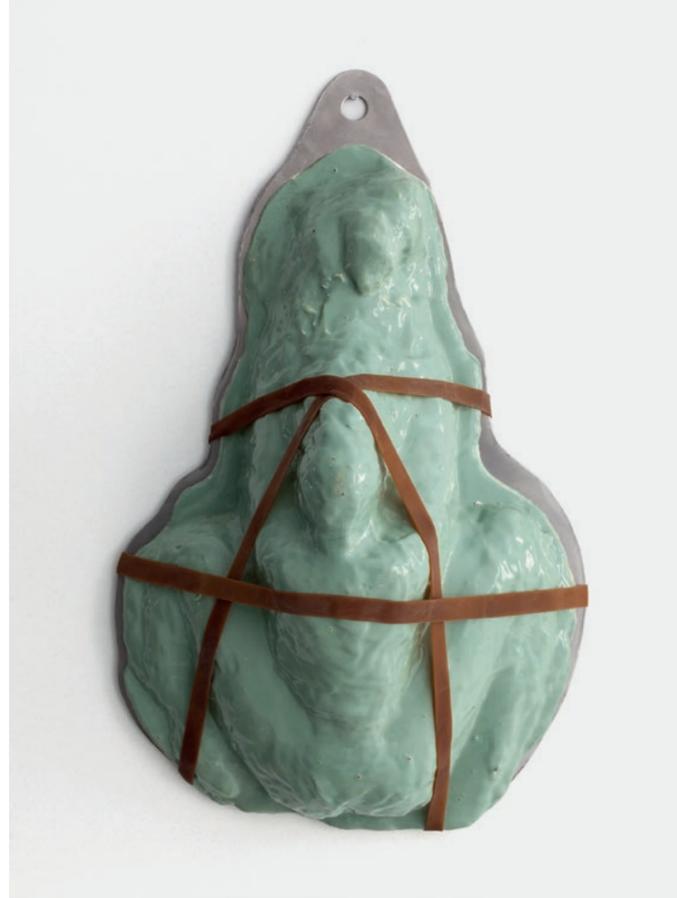


Galerie Parisa Kind, Frankfurt am Main

70
71

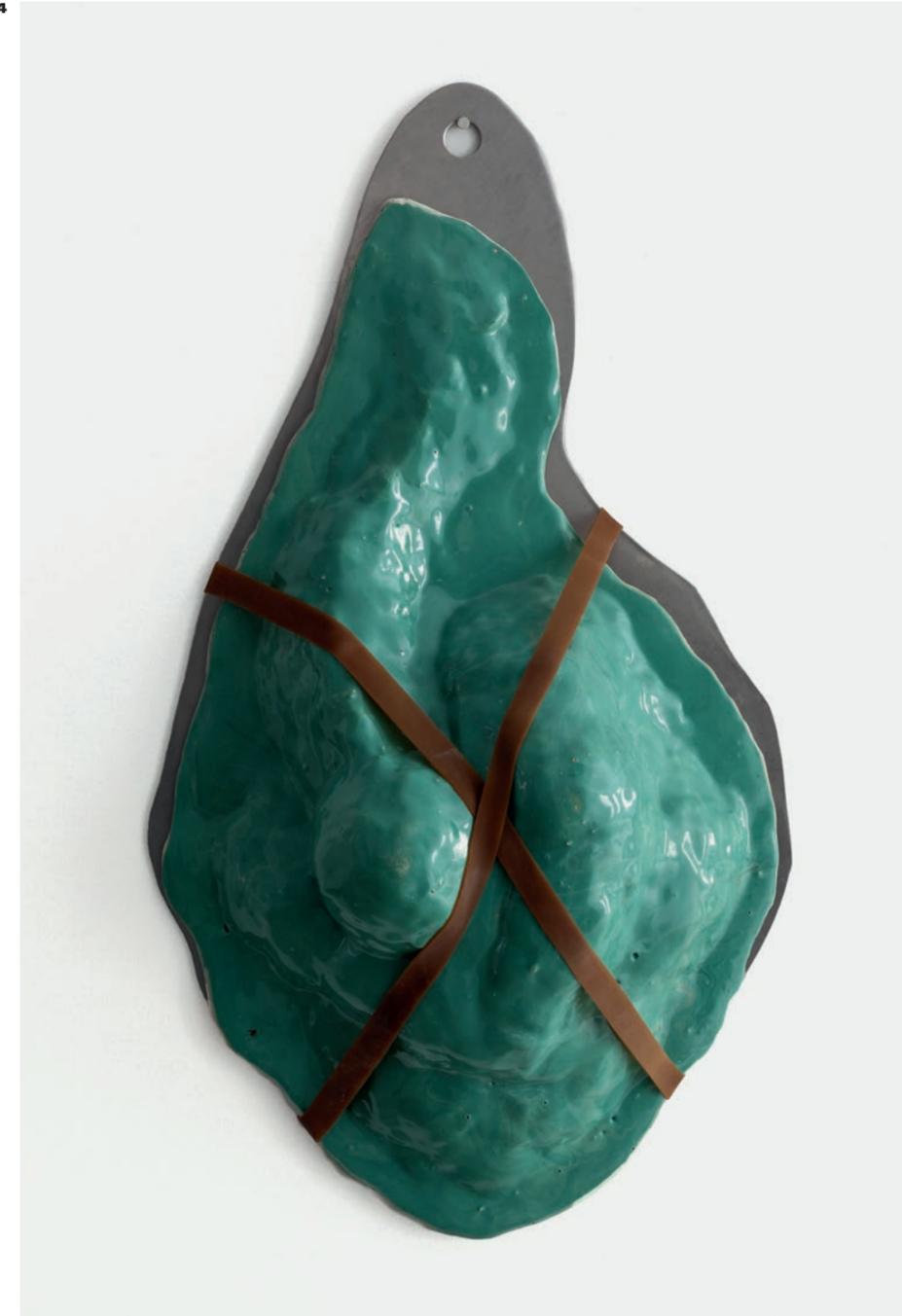


72
73



looking at you (revived) again

74



Off Vendome, New York



75
76



77

looking at you (revived) again

78



Off Vendome, New York



79

The Problem Today Is Not the Other But the Self

80



81



Ludlow 38, New York



82



83

The Problem Today Is Not the Other But the Self



84

Ludlow 38, New York



85

AUSSTELLUNG / EXHIBITION
Parcours 2017

INSTITUTION
Art Basel

LAUFZEIT / DURATION
12.06. – 18.06.2017

WERKE / WORKS
→ 182



86

87



Parcours 2017

Art Basel

APPROPRIATE

2017

84

85



88

No Eyes Dry

89
90



91



One and J Gallery, Seoul



92
93



94

No Eyes Dry

95

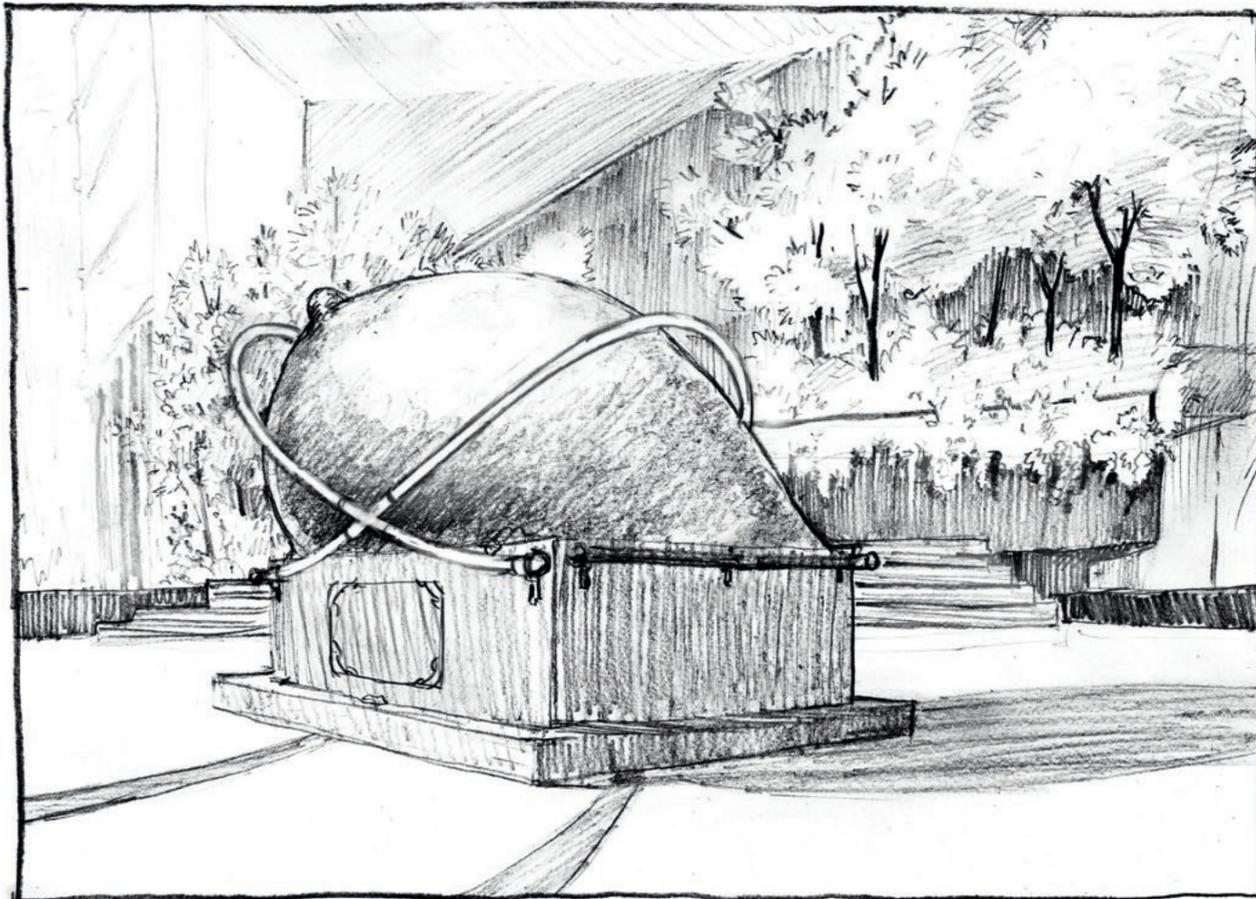


96

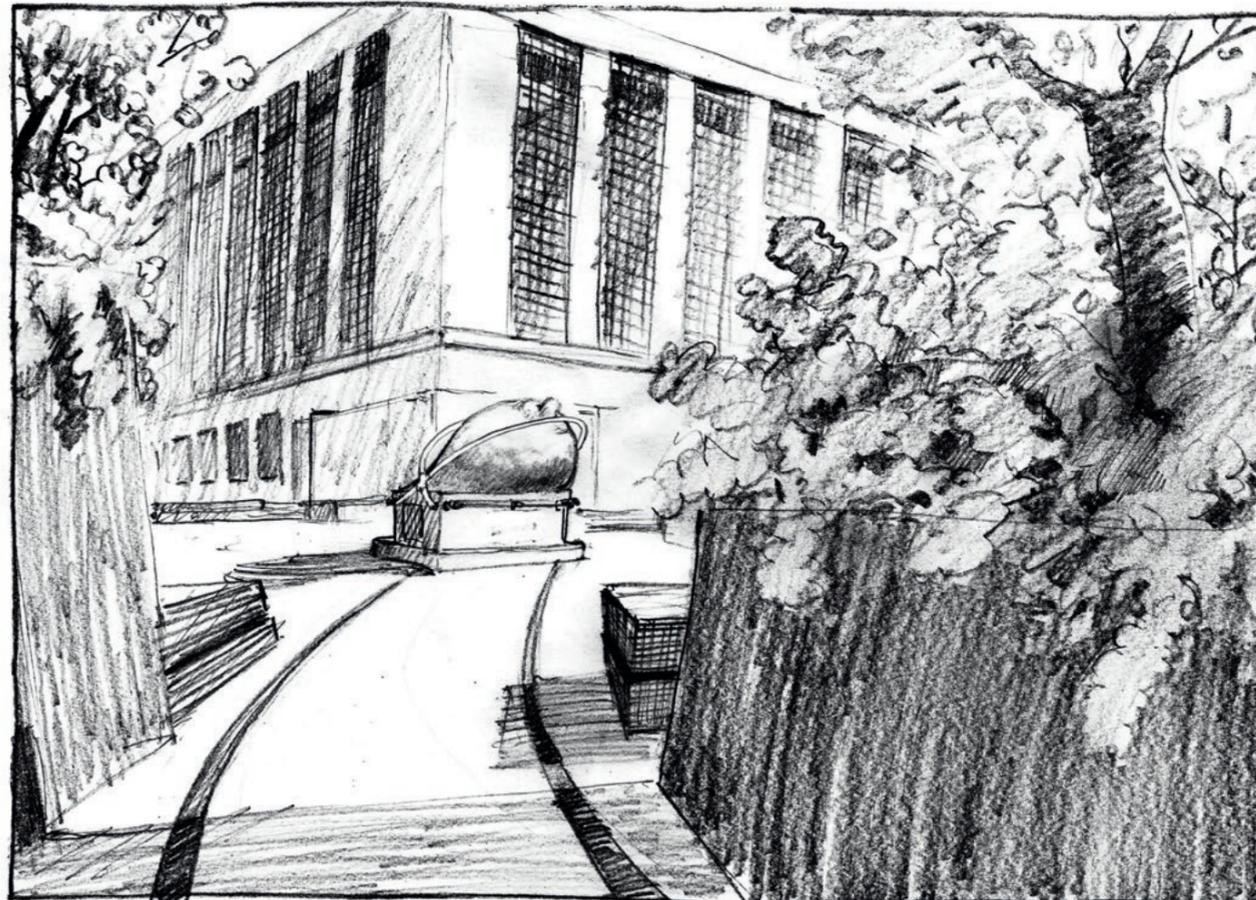


One and J Gallery, Seoul

97

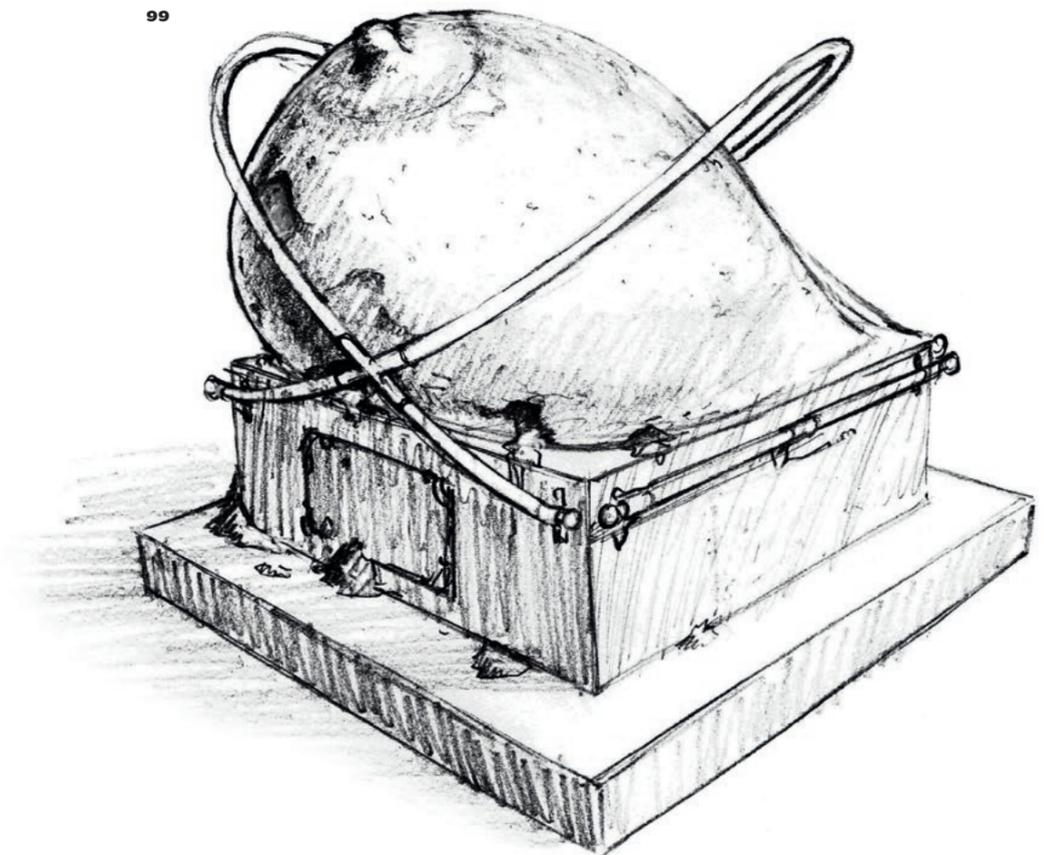


98

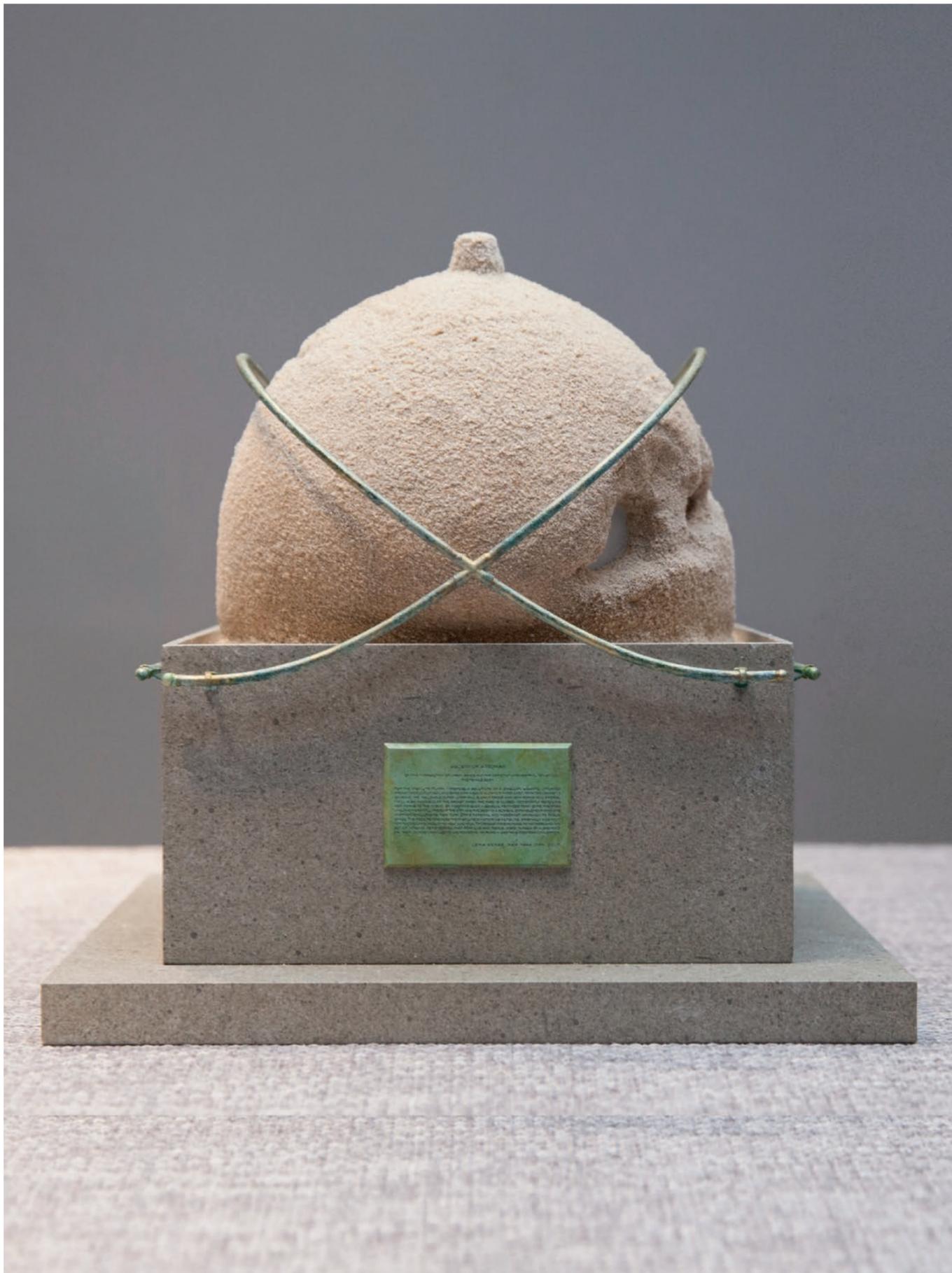


Plinth Proposals

99



High Line, New York



Plinth Proposals



High Line, New York



102

Germanic Artifacts

103



104



Bortolami Gallery, New York



105



107



106

Germanic Artifacts

Bortolami Gallery, New York



108
109



114
115



110
111
112



116
117



113



118

Germanic Artifacts

Bortolami Gallery, New York



Germanic Artifacts



Bortolami Gallery, New York



121



122

My Fetish Years

AUSSTELLUNG / EXHIBITION
My Fetish Years

INSTITUTION
**Museum für
Gegenwartskunst
Siegen**

LAUFZEIT / DURATION
**27.09.2019 –
26.01.2020**

TEXT
→241–246

WERKE / WORKS
→183

123



Museum für Gegenwartskunst Siegen



124



126



125

My Fetish Years

Museum für Gegenwartskunst Siegen

DESIRE



127



128

AUSSTELLUNG / EXHIBITION
**EAF15: Emerging
Artist Fellowship
Exhibition**

INSTITUTION
**Socrates
Sculpture Park,
Long Island City**

LAUFZEIT / DURATION
**27.09.2015 –
13.03.2016**

TEXT
→202

WERKE / WORKS
→183

129





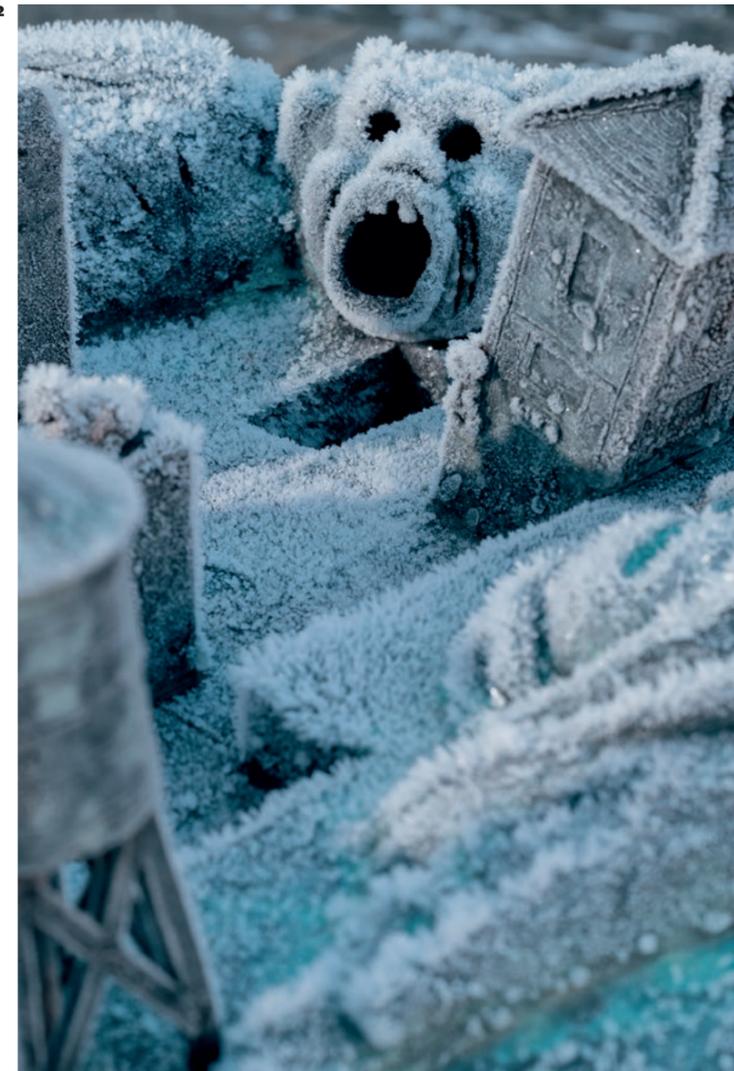
130

Available Light

131



132



Kunstverein Braunschweig



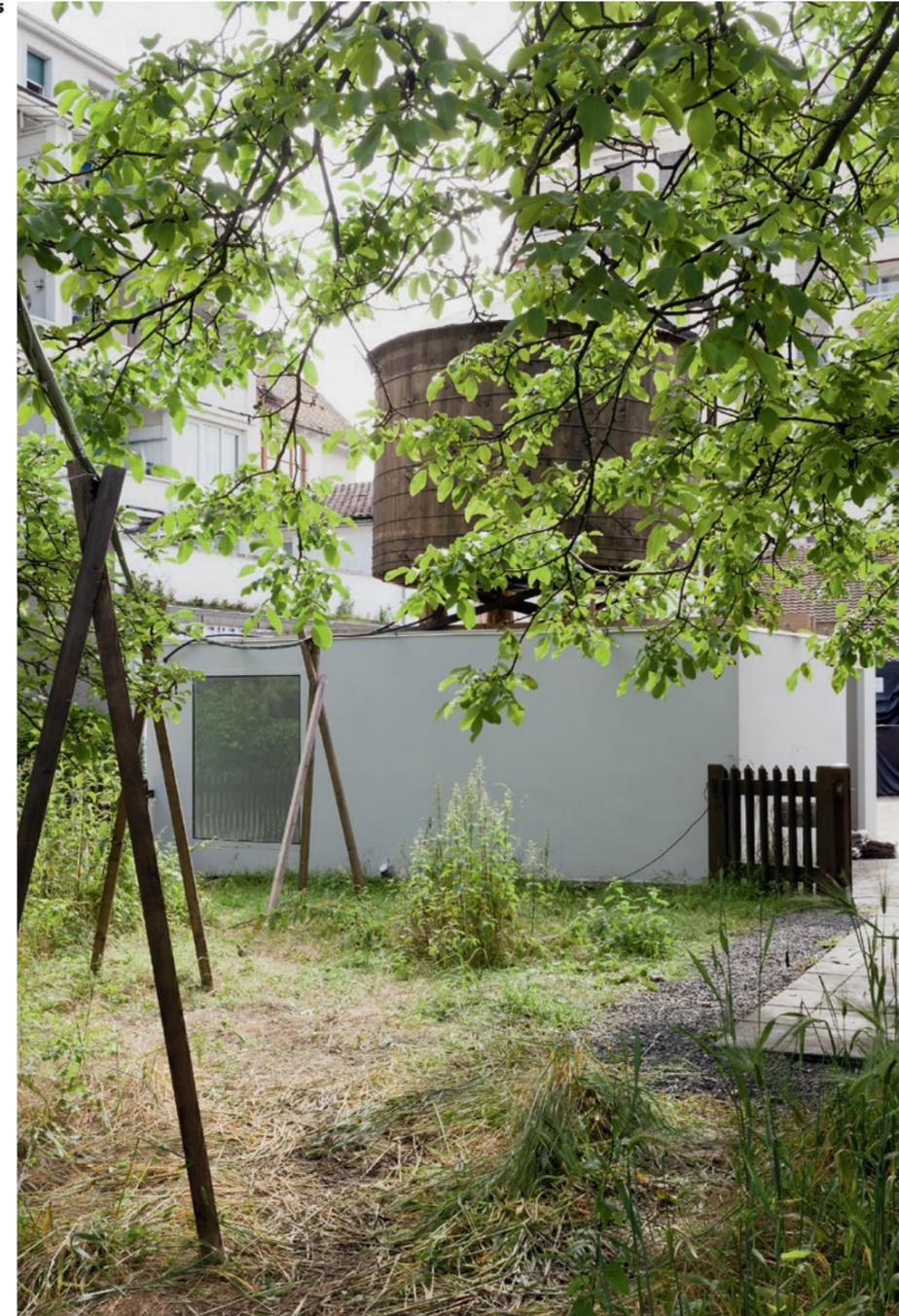
133



134

My History of Flow

135



SALTS, Basel

2016

112

DESIRE

113



136



138



137



139

My History of Flow

SALTS, Basel



My History of Flow



SALTS, Basel



142

Heartbreak Highway

143
144
145



146
147
148



149
150
151



Real Fine Arts, New York



152



153

Schrei mich nicht an, Krieger!

154



Schirn Kunsthalle Frankfurt



155

THEMOVE

156
157



158
159



160



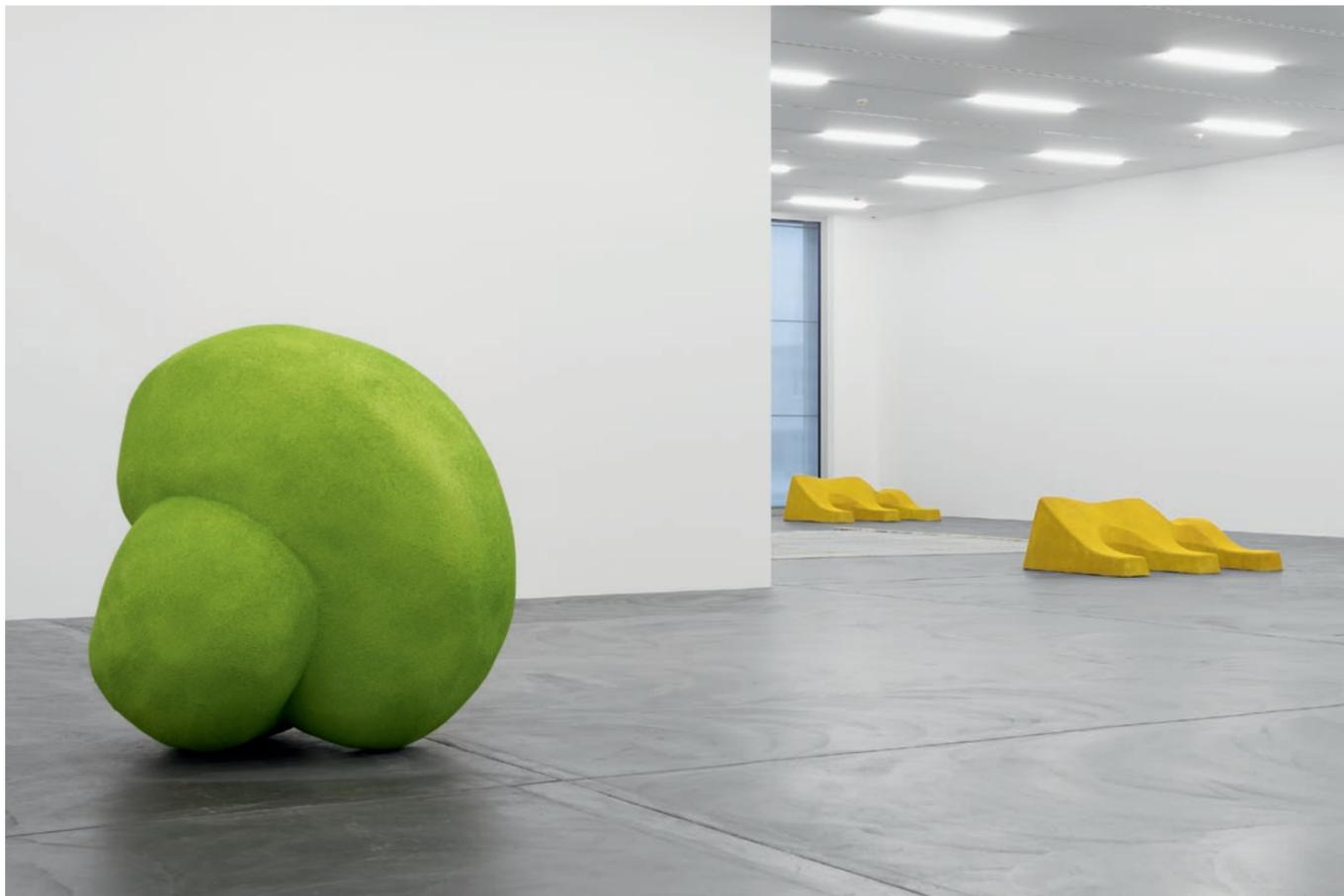
Galerie Emanuel Layr, Wien



THEMOVE



Galerie Emanuel Layr, Wien



163



164

165



An Idea of Late German Sculpture...

Kunsthalle Zürich



166

An Idea of Late German Sculpture...



167

Kunsthalle Zürich

2018

128

DESIRE

129



168

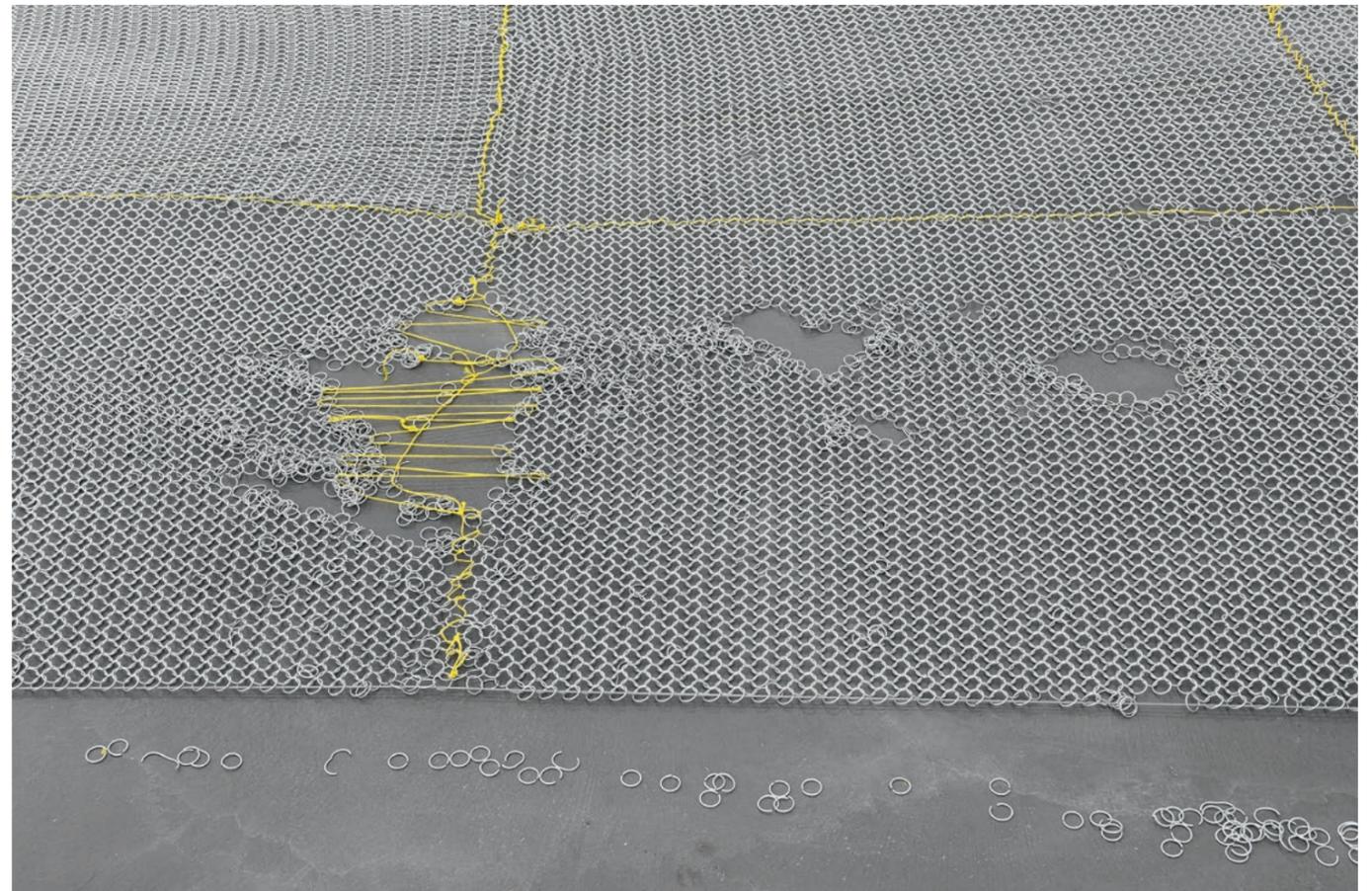


169

An Idea of Late German Sculpture...



170



171

Kunsthalle Zürich



172

Delirious

173



174



Lustwarande, Tilburg



My Fetish Years



Museum für Gegenwartskunst Siegen



177



178

My Fetish Years

179



Museum für Gegenwartskunst Siegen

DESIRE

137

2019 136



My Fetish Years



Museum für Gegenwartskunst Siegen



185

My Fetish Years



186

Museum für Gegenwartskunst Siegen



187



189



188

My Fetish Years

Museum für Gegenwartskunst Siegen

SELF



190

you have four eyes

191



192



V8, Karlsruhe



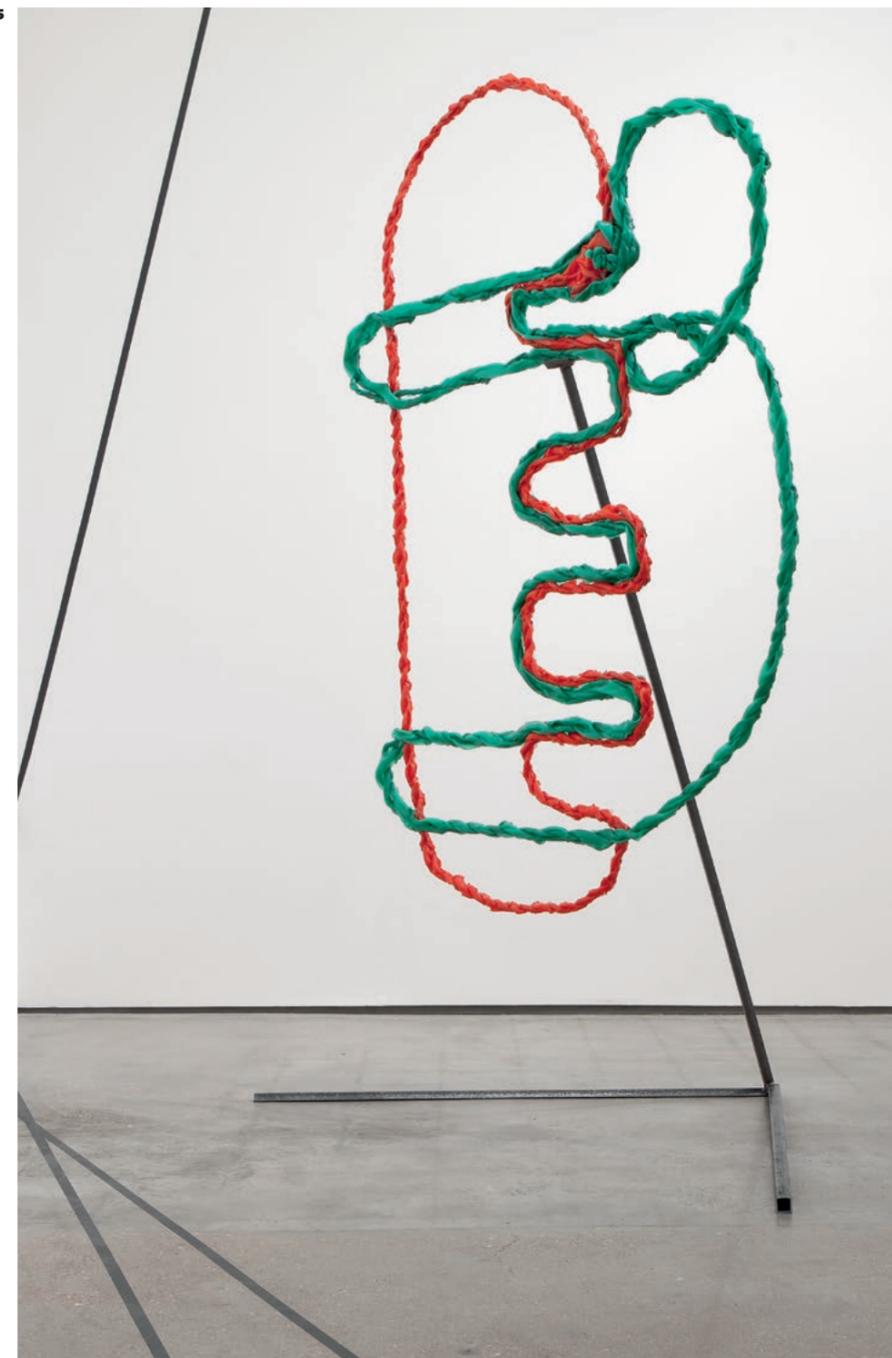
193



194

Geburt und Familie

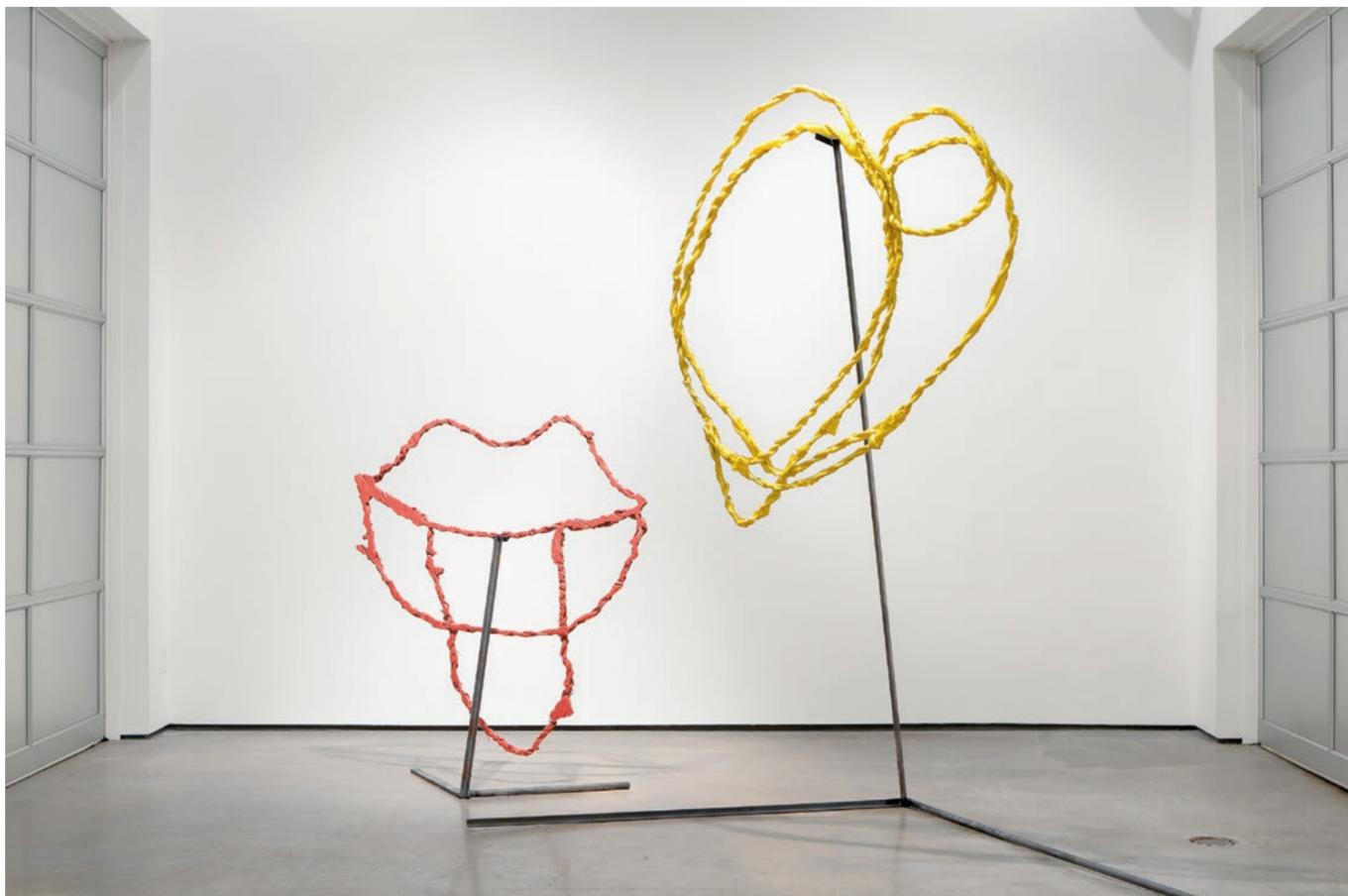
195



White Flag Projects, St. Louis



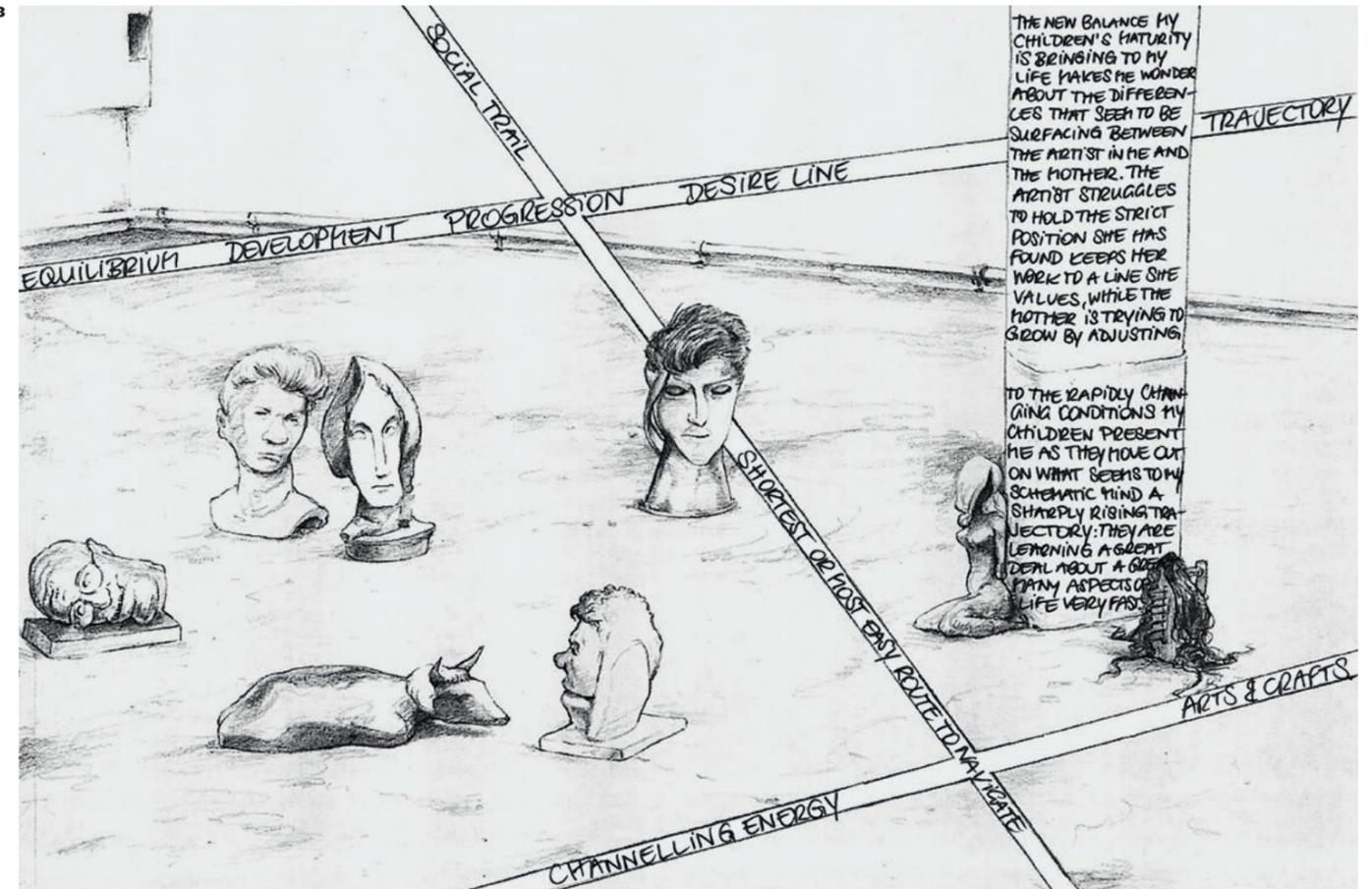
196



197

Geburt und Familie

198



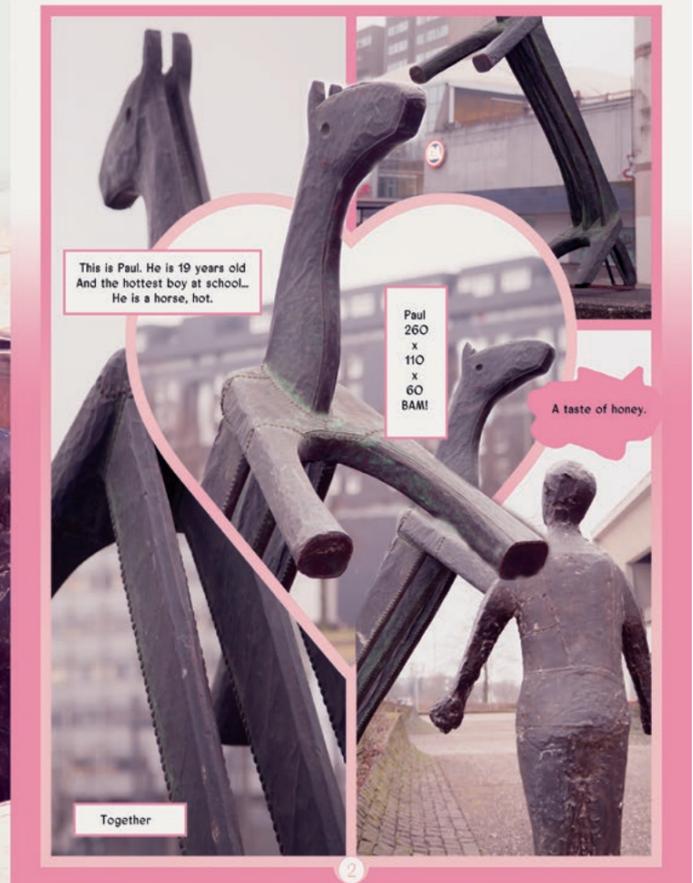
White Flag Projects, St. Louis



199

Yes, I'm pregnant!

200



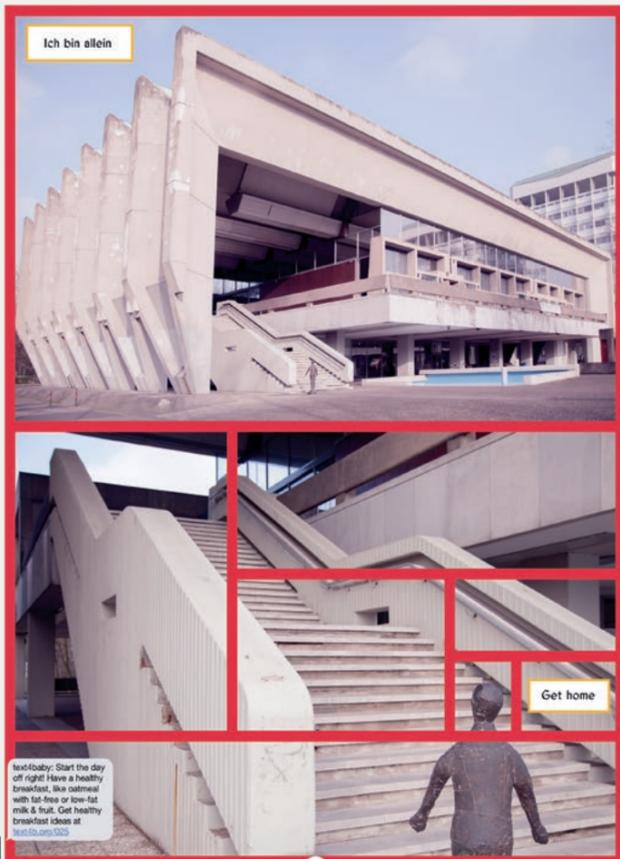
201



Skulpturenmuseum Glaskasten Marl



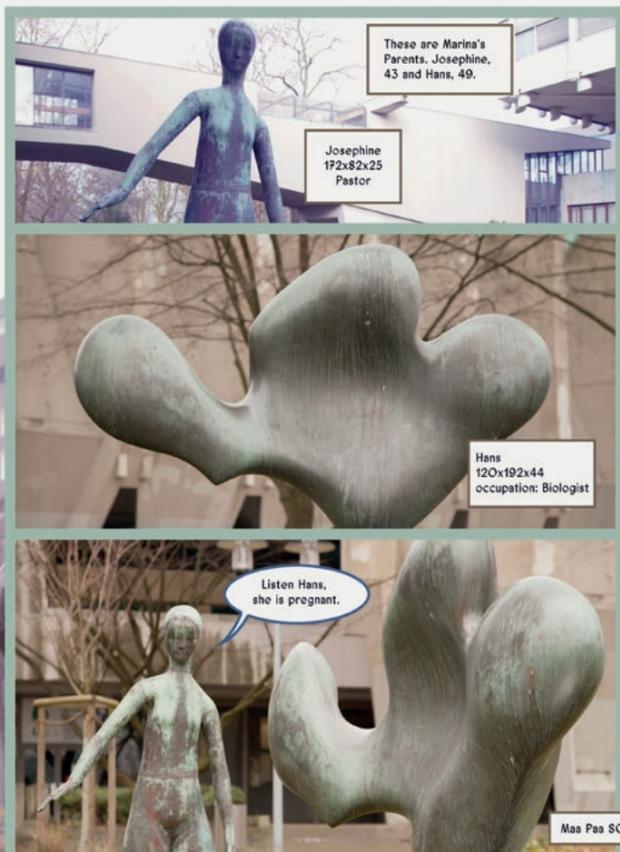
5



6



7

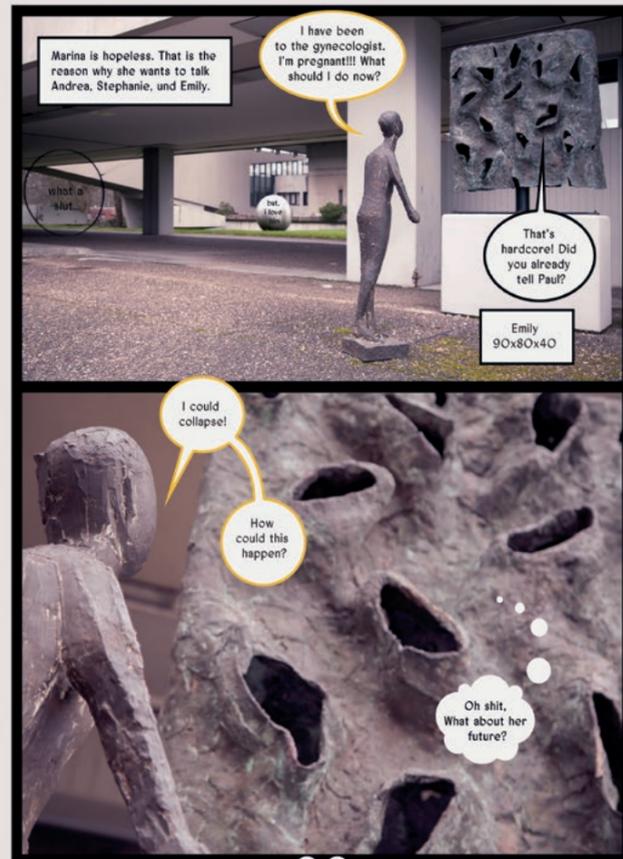


8

Yes, I'm pregnant!



9



10

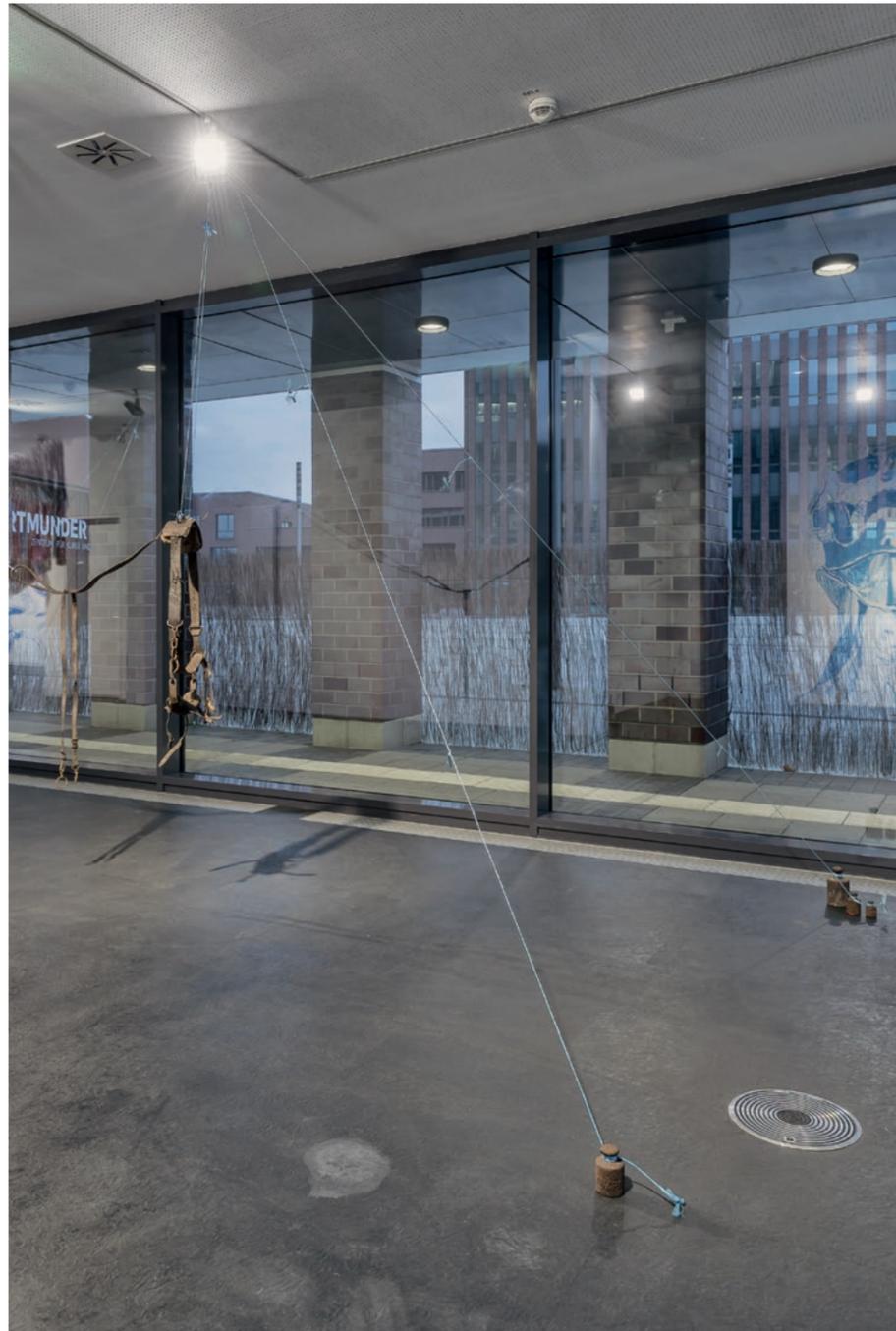


11



12

Skulpturenmuseum Glaskasten Marl



206

Hellweg

207



208

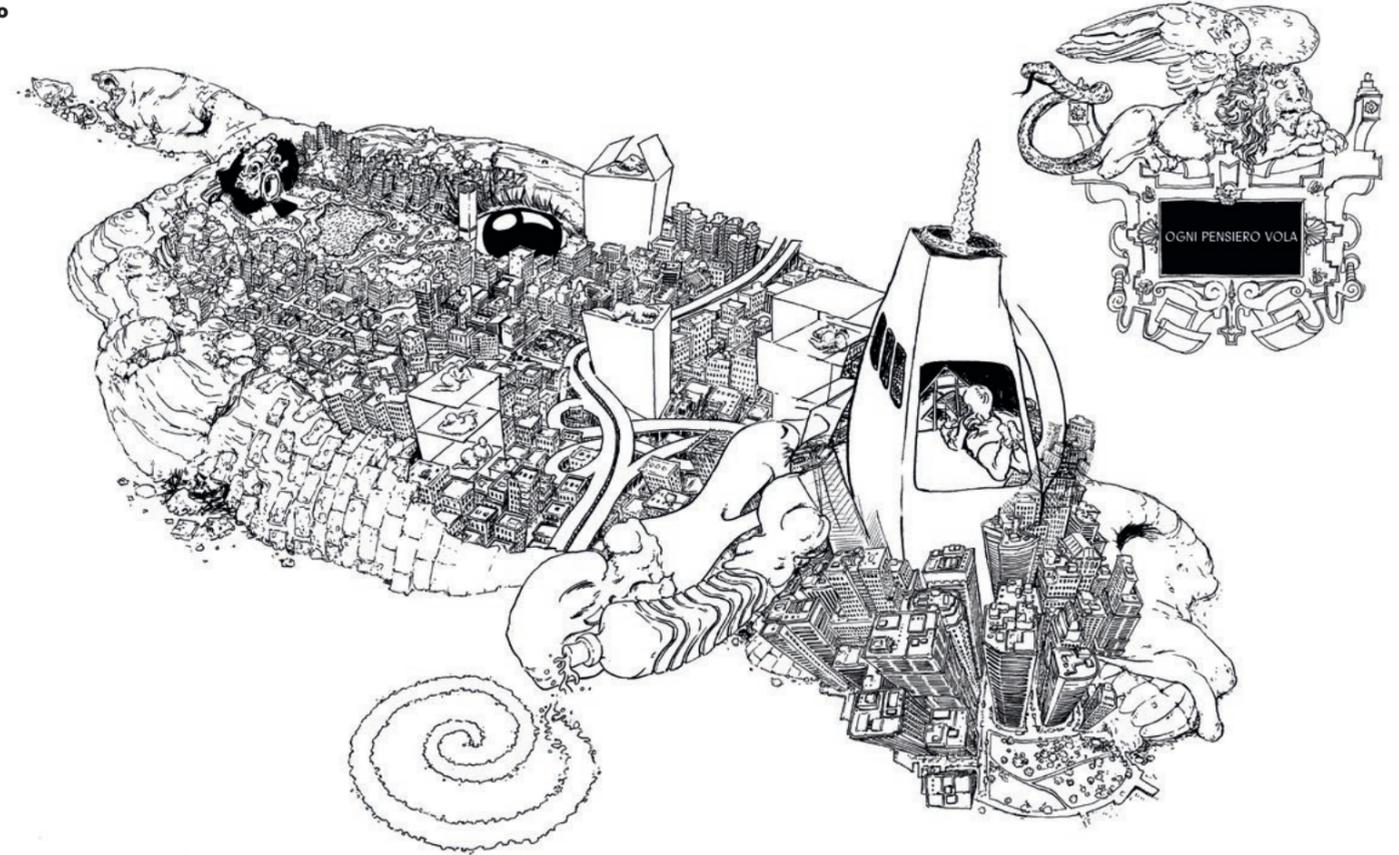


Dortmunder Kunstverein



209

New Images of Man?



210

Dead Horse Bay



211

AUSSTELLUNG / EXHIBITION
Available Light

INSTITUTION
**Kunstverein
Braunschweig**

LAUFZEIT / DURATION
**03.12.2016 –
12.02.2017**

TEXT
→216–219

WERKE / WORKS
→185



212

Available Light



213

Kunstverein Braunschweig

2016

160

SELF

161



214



215



216



217



218

Embrassade

AUSSTELLUNG / EXHIBITION
Embrassade

INSTITUTION
**Galerie
Fons Welters,
Amsterdam**

LAUFZEIT / DURATION
17.03. – 28.04.2018

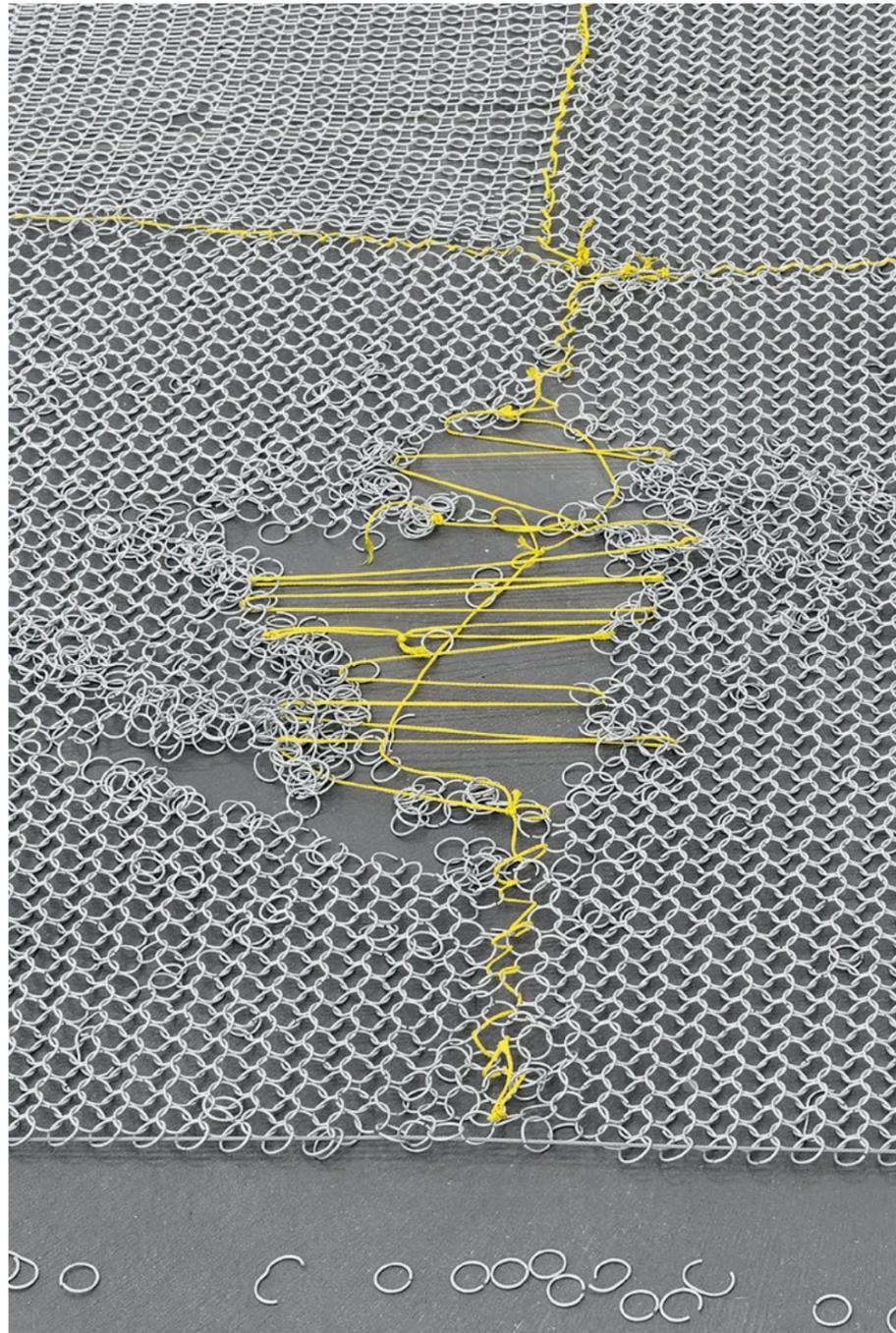
TEXT
→237

WERKE / WORKS
→186

219



Galerie Fons Welters, Amsterdam



220

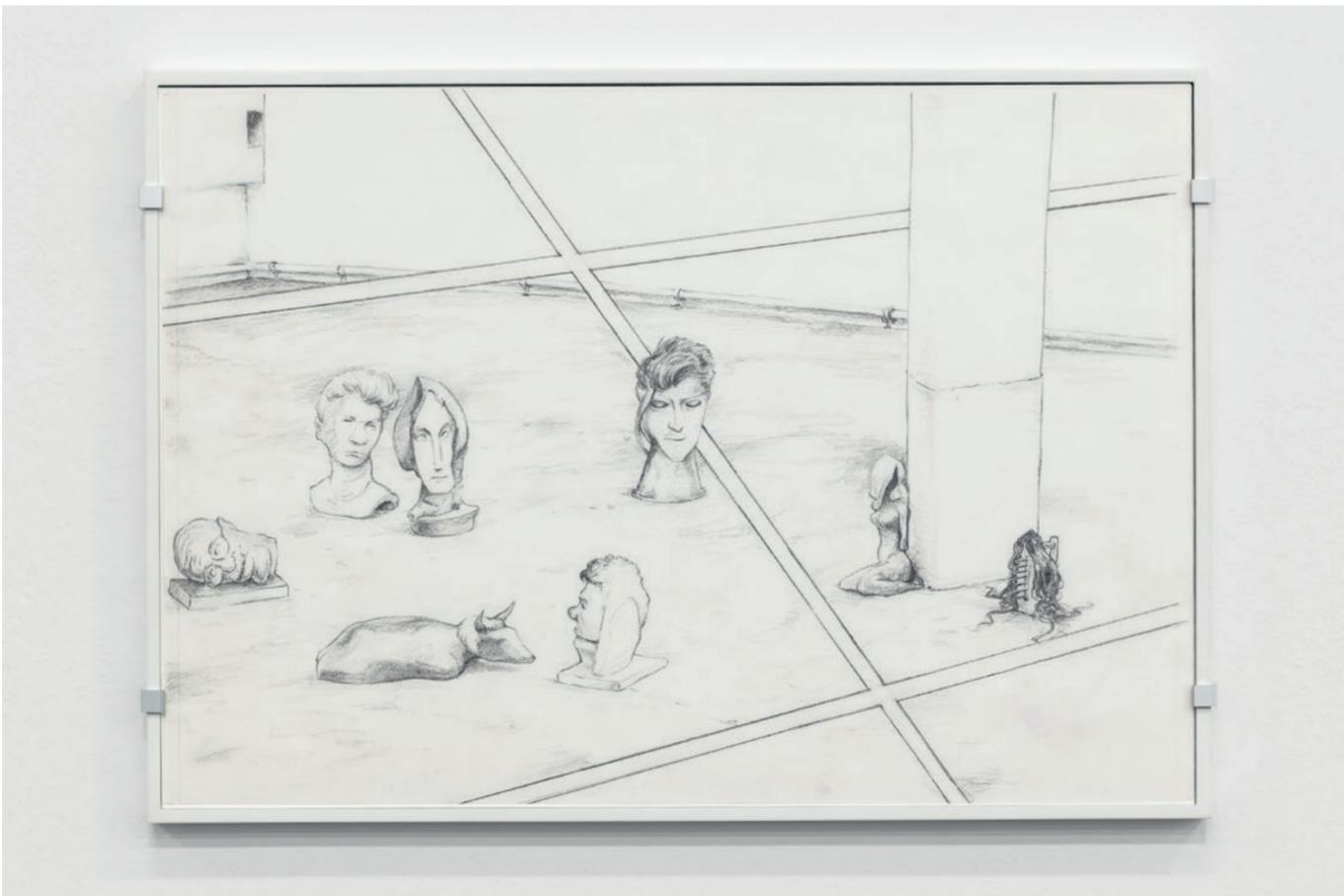


221



222

223



225



224



An Idea of Late German Sculpture...

Kunsthalle Zürich

2018

168

SELF

169



STEELPATTERN

THEMOVE



Galerie Emanuel Layr, Wien



228

Positioner

229



230



Matthew Marks Gallery, Los Angeles



231



232

My Fetish Years

AUSSTELLUNG / EXHIBITION
My Fetish Years

INSTITUTION
**Museum für
Gegenwartskunst
Siegen**

LAUFZEIT / DURATION
**27.09.2019 –
26.01.2020**

TEXT
→241–246

WERKE / WORKS
→186

233



Museum für Gegenwartskunst Siegen



234



235

My Fetish Years



236

Museum für Gegenwartskunst Siegen



My Fetish Years



Museum für Gegenwartskunst Siegen

INTERVENE

Abb. / Figs. 1–6
Installationsansichten von / Installation views of *Hang Harder*, NAK. Neuer Aachener Kunstverein, 2012

Abb. / Figs. 7–10
Installationsansichten von / Installation views of *Core, Cut, Care*, Oldenburger Kunstverein, 2012

Abb. / Fig. 11
Sqin and Super Sqin, 2012, Epoxidharz, Teerpappe, Papier auf Holz / epoxy resin, tar paper on wood, 90×204×102 cm (jeweils / each), courtesy Galerie Emanuel Layr, Wien / Roma

Abb. / Fig. 12
Installationsansicht von / Installation view of *Core, Cut, Care*, Oldenburger Kunstverein, 2012

Abb. / Fig. 13
Boyfriend, 2012, Epoxidharz, Papier, Teerpappe auf Holz, C-Print / epoxy resin, paper, tar paper on wood, C-print, 140×102×109 cm, Sammlung / collection Michael Neff, Frankfurt am Main

Abb. / Figs. 14–16
Installationsansichten von / Installation views of *H. H. Bennett, Lena Henke and Cars*, 1857, Oslo, 2012, courtesy the artist

Abb. / Figs. 17–19
Installationsansichten von / Installation views of *From One Artist to Another*, Nassauischer Kunstverein Wiesbaden, 2013

Abb. / Figs. 20–22
The Doors, 2013, permanente Installation / permanent

installation, Skulpturenpark Köln, UV-Druck auf Gummi, Edelstahl / UV-print on rubber, stainless steel, 210×140 cm (jeweils / each), Sammlung / collection Stiftung Skulpturenpark Köln

Abb. / Fig. 23
Installationsansicht von / Installation view of *Love of Technology*, MOCA Miami, 2013

Abb. / Fig. 24
The Euphemistic Model (Fingering) (Detail), 2013, Mischtechnik auf Edelstahlgitter / mixed media on stainless steel grating, 176×91×10 cm, courtesy the artist

Abb. / Fig. 25
The Rustic Temple Model (Parking), 2013, Mischtechnik auf Edelstahlgitter / mixed media on stainless steel grating, 91×365×10 cm, Sammlung / collection Manny Kadre Coral Gables, Miami; *The Natural Model (Nibbling)*, 2013, Mischtechnik auf Edelstahlgitter / mixed media on stainless steel grating, 91×91×10 cm, courtesy the artist

Abb. / Fig. 26
Installationsansicht von / Installation view of *Under the BQE*, M/L Artspace, 2013, mit / with: Sam Anderson, *Out Of Rosenheim (desert)*, 2013, Mischtechnik / mixed media, Maße variabel / dimensions variable, courtesy the artist

Abb. / Fig. 27
Installationsansicht von / Installation view of *Under the BQE*, M/L Artspace, 2013; im Vordergrund / in foreground:

Lena Henke, *Cry Baby*, 2013, Mischtechnik / mixed media, Maße variabel / dimensions variable; Marie Karlberg, *Life access*: 2004–2012, Mischtechnik / mixed media, Maße variabel / dimensions variable; im Hintergrund / in background: Jojo Li, *Interior Splash*, 2013, Mischtechnik / mixed media, Maße variabel / dimensions variable, courtesy the artists

Abb. / Fig. 28
Phillip Zach, *T., F. and St-G.*, 2013, Mischtechnik / mixed media, Maße variabel / dimensions variable, courtesy the artist

Abb. / Fig. 29
Busy on Hellweg, 2015, gebundener Reisigzaun / bound brushwood fence, 180×40,5 m entlang / along Dortmunder Kunstverein, courtesy the artist

Abb. / Fig. 30
Installationsansicht von / Installation view of *Hellweg*, Dortmunder Kunstverein, 2015; im Fenster / in the window: *Dreihäsenbild*, 2019, Glasfaser, Epoxidharz, Strohblätter / fiberglass, epoxy resin, straw lace, Durchmesser / diameter 235 cm; *Busy on Hellweg*, 2015, gebundener Reisigzaun / bound brushwood fence, 180×40,5 m entlang / along Dortmunder Kunstverein; beide / both courtesy the artist

Abb. / Fig. 31
Busy on Hellweg (Detail), 2015, gebundener Reisigzaun / bound brushwood fence, 180×40,5 m entlang / along

Dortmunder Kunstverein, courtesy the artist

Abb. / Fig. 32
Grid lock Sam and his partner, 2016, Metall, Harz, Glasfaser, Pigment / metal, resin, fiberglass, pigment, 213×132×10 cm, Sammlung / collection Michael Neff, Frankfurt am Main

Abb. / Fig. 33
Installationsansicht von / Installation view of *Heartbreak Highway*, Real Fine Arts, New York, 2016

Abb. / Fig. 34
Installationsansicht von / Installation view of *Heartbreak Highway*, Real Fine Arts, New York, 2016; links und rechts / left and right: *Where the streets have two names*, 2016, Metall, Harz, Glasfaser, Pigment / metal, resin, fiberglass, pigment, 213×457×17 cm, courtesy the artist; Mitte / middle: *Split*, 2016, glasierter Ton / glazed ceramic, 45×43×20 cm (jeweils / each), Sammlung / collection of Cristina Delgado und / and Stephen Olsen, Miami

Abb. / Figs. 35–37
Available Light (after Frank Gehry), 2016, lackiertes Holz / lacquered wood, Maße variabel / dimensions variable, courtesy the artist

Abb. / Fig. 38
After Hang Harder, 2016, Holz, Teer, Epoxidharz / wood, tar, epoxy resin, Durchmesser / diameter 250 cm, Privatsammlung / private collection München

Abb. / Fig. 39
Installationsansicht von / Installation view of *Available Light*, Kunstverein Braunschweig, 2016; *After Hang Harder*, 2016, Holz, Teer, Epoxidharz / wood, tar, epoxy resin, Durchmesser / diameter 250 cm (jeweils / each); *Sqin and Super Sqin*, 2012, Holz, Teer, Epoxidharz / wood, tar, epoxy resin, 90×204×102 cm; beide / both courtesy Galerie Emanuel Layr, Wien / Roma

Abb. / Fig. 40
After Hang Harder, 2016, Holz, Teer, Epoxidharz / wood, tar, epoxy resin, Durchmesser / diameter 250 cm (jeweils / each), courtesy Galerie Emanuel Layr, Wien / Roma

Abb. / Figs. 41–42
Hot Light, 2016, Neonlicht / neon light, Maße variabel / dimensions variable, courtesy the artist

Abb. / Figs. 43–44
Land Lights, 2019, Erde / soil, Maße variabel / dimensions variable, courtesy the artist

Abb. / Figs. 45–47
Installationsansichten von / Installation views of *Schrei mich nicht an, Krieger!*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2017

Abb. / Figs. 48–50
Installationsansichten von / Installation views of *Germanic Artifacts*, Bortolami, New York, 2019; *UR Tritt (bronze)*, 2019, Bronze, 27,9×20,3×20,3 cm, Sammlung Antonia Johnson Familie / collection Antonia Johnson Family, Stockholm; *Untitled*, 2019, Intervention mit

Aluminiumgerüst / with aluminium studs, Maße variabel / dimensions variable, courtesy the artist; *Die Baumwurzel*, 2019, Forton, Pigment / forton and pigment, 59,7×40,6×15,2 cm, courtesy Bortolami, New York; *UR Mutter*, 2019, Schaumstoff, Gips / foam and plaster, 132,1×213,4×139,7 cm, courtesy Bortolami, New York

Abb. / Figs. 51–53 Installationsansichten von / Installation views of *Lena Henke – My Fetish Years*, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2019; *Untitled*, 2019, Intervention mit Teerpappe / intervention with tar paper, Maße variabel / dimensions variable, courtesy the artist; *Aldo Rossi's Sleeping Elephant*, 2018, Gips, Glasfaser, Gummi, Farbe / plaster, fiberglass, rubber, paint, 70×220×225 cm, courtesy the artist, Galerie Emanuel Layr, Wien / Roma und / and Bortolami, New York; Reproduktion von / reproduction of *UR Mutter*, 2019, C-Print auf Papier / C-print on paper, dimensions variable, courtesy the artist

Abb. / Figs. 54–55 *After Hang Harder*, 2016, Holz, Teer, Epoxidharz, Konstantin-Grcic-Stuhl / wood, tar, epoxy resin, chair by Konstantin Grcic, Durchmesser / diameter 250 cm (jeweils / each), courtesy Galerie Emanuel Layr, Wien / Roma

Abb. / Fig. 56 *Boyfriend*, 2012, Epoxidharz, Papier, Teer, Papierzeichnung auf Holz / epoxy resin, paper, tar, paper drawing on wood,

139,5×101,5×2 cm, Sammlung / collection Michael Neff, Frankfurt am Main

APPROPRIATE

Abb. / Fig. 57 *Ohne Titel (weiß)*, 2011, Glasfaser, Epoxidharz, Farbe, Holz / fiberglass, epoxy resin, paint, wood, 155×60×70 cm, DeKaBank Sammlung / DeKaBank Collection, Frankfurt am Main

Abb. / Figs. 58–59 *Ohne Titel (schwarz)*, 2011, Glasfaser, Epoxidharz, Farbe, Holz / fiberglass, epoxy resin, paint, wood, 55×60×70 cm, Privatsammlung / private collection

Abb. / Fig. 60 *Ohne Titel (grau)*, 2011, Glasfaser, Epoxidharz, Farbe, Holz / fiberglass, epoxy resin, paint, wood, 80×60×80 cm, Privatsammlung / private collection

Abb. / Fig. 61 *Ohne Titel (schwarz)*, 2011, Glasfaser, Epoxidharz, Farbe, Fadengardine / fiberglass, epoxy resin, paint, string curtain, 180×60×50 cm, Privatsammlung / private collection

Abb. / Fig. 62 *Ohne Titel (grau)*, 2011, Glasfaser, Epoxidharz, Farbe, Antitranspirant / fiberglass, epoxy resin, paint, antiperspirant, 80×60×80 cm, Sammlung / collection De Iorio, Trento

Abb. / Fig. 63 Installationsansicht von / Installation view of *Schlangen im Stall*, Parisa Kind Galerie, Frankfurt am Main, 2011

Abb. / Figs. 64–65 Installationsansicht von / Installation view of *From One Artist to Another*, Nassauischer Kunstverein Wiesbaden, 2013

Abb. / Fig. 66 *Gustav Vigeland Series*, 2013, Inkjetdruck auf Duraclear / inkjet print on duraclear, 60×80×20 cm, Privatsammlung / private collection

Abb. / Fig. 67 *Middle part*, 2014 und / and *Relief V*, 2014, eine Tonne Sand, Kettenhemd / one ton of sand, chainmail, Maße variabel / dimensions variable, Sammlung / collection Michiel Ceulers, Ghent

Abb. / Fig. 68 *Upper part*, 2014, eine Tonne Sand, Kettenhemd / one ton of sand, chainmail, Maße variabel / dimensions variable, courtesy the artist

Abb. / Fig. 69 *Lower part*, 2014, eine Tonne Sand / one ton of sand, Maße variabel / dimensions variable, courtesy the artist

Abb. / Figs. 70, 77 *Your Chelsea Hotel (Female Fatigue Series)*, 2015, zweiteilige Arbeit / two parted work, Metall, Sand, Gips, Gummi / metal, sand, plaster, rubber, 91×60×45 cm, 55×40×15 cm, Sammlung / collection Eleanor und / and Bobby Cayre, New York

Abb. / Fig. 71 *Our AT&T (Female Fatigue Series)*, 2015, zweiteilige Arbeit / two parted work, Metall, Sand, Gips, Gummi / metal, sand, plaster, rubber, 124×60×60 cm,

55×43×11 cm, Privatsammlung / private collection

Abb. / Figs. 72, 78 *My London Terrace (Female Fatigue Series)*, 2015, zweiteilige Arbeit / two parted work, Metall, Sand, Gips, Gummi / metal, sand, plaster, rubber, 45×149×91 cm, 71×33×12 cm, Sammlung / collection Larry Eisenstein und / and Robin Zimelman, Baltimore

Abb. / Fig. 73 *Your Flatiron (Female Fatigue Series)*, 2015, zweiteilige Arbeit / two parted work, Metall, Sand, Gips, Gummi / metal, sand, plaster, rubber, 91×60×35 cm, 60×40×13 cm, Sammlung / collection Cristina Delgado und / and Stephen Olsen, Miami

Abb. / Figs. 74, 76 *Their New Museum (Female Fatigue Series)*, 2015, zweiteilige Arbeit / two parted work, Metall, Sand, Gips, Gummi / metal, sand, plaster, rubber, 91×60×45 cm, 60×35×11 cm, Sammlung / collection Shelley Fox Aarons und / and Philip Aarons, New York

Abb. / Fig. 75 *My Crane Collapse on 57th Street (Female Fatigue Series)*, 2015, zweiteilige Arbeit / two parted work, Metall, Sand, Gips, Gummi / metal, sand, plaster, rubber, 91×91×45 cm, 59×43×10 cm, Sammlung / collection Scott Lorinsky, New York

Abb. / Fig. 79 *Madison Street*, 2014, Gummi, Sand, Metall / rubber, sand, metal, 35,56×45,72 cm, courtesy the artist

Abb. / Fig. 80 *Jefferson Ave*, 2014, Gummi, Sand, Metall / rubber, sand, metal, 35,56×45,72 cm, Sammlung / collection Anna Goetz, Ciudad de México

Abb. / Fig. 81 *Putnam Ave*, 2014, Gummi, Sand, Metall / rubber, sand, metal, 35,56×45,72 cm, courtesy the artist

Abb. / Fig. 82 *Halsey Street*, 2014, Gummi, Sand, Metall / rubber, sand, metal, 35,56×45,72 cm, courtesy the artist

Abb. / Fig. 83 *Hancock Street*, 2014, Gummi, Sand, Metall / rubber, sand, metal, 35,56×45,72 cm, courtesy the artist

Abb. / Fig. 84 *Monroe Street*, 2014, Gummi, Sand, Metall / rubber, sand, metal, 35,56×45,72 cm, courtesy the artist

Abb. / Figs. 85–86 *Milkdrunk I*, 2017, Sand, Klebstoff / sand, glue, Maße variabel / dimensions variable, courtesy the artist

Abb. / Fig. 87 *Upper Part (Publyck Sculpture)*, 2017, eine Tonne Sand, Kettenhemd, Harz / one ton of sand, chainmail, resin, Maße variabel / dimensions variable, Privatsammlung / private collection

Abb. / Fig. 88 *Milkdrunk V*, 2017, Glasfaser, Aqua-Resin, Edelstahl, Gummibänder / fiberglass, Aqua-Resin, stainless steel, rubber bands, 27,9×21,6×12,7 cm, courtesy Bortolami, New York

Abb. / Figs. 89, 91, 95–96 *Milkdrunk VIII*, 2017, Glasfaser, Aqua-Resin, Edelstahl, Gummibänder / fiberglass, Aqua-Resin, stainless steel, rubber bands, 31,8×23,5×12,7 cm, Sammlung / collection Kirk Kirkpatrick, Philadelphia

Abb. / Fig. 90 *Milkdrunk VI*, 2017, Glasfaser, Aqua-Resin, Edelstahl, Gummibänder / fiberglass, Aqua-Resin, stainless steel, rubber bands, 32,4×23,5×13,3 cm, Sammlung / collection Michael Neff, Frankfurt am Main

Abb. / Figs. 92–94 *Milkdrunk VII*, 2017, Glasfaser, Aqua-Resin, Edelstahl, Gummibänder / fiberglass, Aqua-Resin, stainless steel, rubber bands, 27,3×20,3×10,8 cm, Sammlung / collection Paul Leong, New York

Abb. / Figs. 97–99 *Sketches of Ascent of a Woman (2017) for the Plinth Proposal*, High Line, 2017, New York, courtesy the artist

Abb. / Figs. 100–101 Modell und Installationsansicht von / Model and installation view of *Ascent of a Woman (2017) for the Plinth Proposal*, High Line, 2017, New York

Abb. / Fig. 102 *Die Baumwurzel*, 2019, Forton, Pigment / forton, pigment, 59,7×40,6×15,2 cm, courtesy Bortolami, New York

Abb. / Figs. 103–105 *Der Doppelgänger*, 2019, Forton, Pigment / forton, pigment, 11-teilig / 11 parts, 55,9×40,6×17,8 cm

(jeweils / each), Sammlung / collection Patrick und / and Lindsey Collins, Dallas

Abb. / Figs. 105–106 *Tochter*, 2019, Kettenhemd, Garn, Harz, Pigment / chainmail, twine, resin, pigment, 95,3×188×152,4 cm, courtesy Bortolami, New York

Abb. / Fig. 107 *UR Mutter*, 2019, Schaumstoff, Gips / foam, plaster, 132,1×213,4×139,7 cm, courtesy Bortolami, New York

Abb. / Fig. 108 *UR Tritt (rubber)*, 2019, Gummi / rubber, 27,9×20,3×20,3 cm, Sammlung / collection Michael Neff, Frankfurt am Main

Abb. / Fig. 109 *UR Tritt (forton)*, 2019, Forton, 27,9×20,3×20,3 cm, courtesy Bortolami, New York

Abb. / Fig. 110 *UR Tritt (plaster)*, 2019, Gips / plaster, 27,9×20,3×20,3 cm, courtesy Bortolami, New York

Abb. / Fig. 111 *UR Tritt (cement)*, 2019, Zement / cement, 27,9×20,3×20,3 cm, courtesy Bortolami, New York

Abb. / Fig. 112 *UR Tritt (fiberglass)*, 2019, Glasfaser / fiberglass, 27,9×20,3×20,3 cm, courtesy Bortolami, New York

Abb. / Fig. 113 *UR Tritt (porcelain)*, 2019, glasiertes Porzellan / glazed porcelain, 27,9×20,3×20,3 cm, Privatsammlung / private collection, New York

Abb. / Fig. 114 *UR Tritt (resin)*, 2019, Harz / resin, 27,9×20,3×20,3 cm, courtesy Bortolami, New York

Abb. / Fig. 115 *UR Tritt (wax)*, 2019, Wachs / wax, 27,9×20,3×20,3 cm, courtesy Bortolami, New York

Abb. / Fig. 116 *UR Tritt (clay)*, 2019, glasiertes Terracotta / glazed terracotta, 27,9×20,3×20,3 cm, courtesy Bortolami, New York

Abb. / Fig. 117 *UR Tritt (bronze)*, 2019, Bronze, 27,9×20,3×20,3 cm, Sammlung Antonia Johnson Familie / collection Antonia Johnson Family, Stockholm

Abb. / Fig. 118 *UR Tritt (aluminum)*, 2019, Aluminum, 27,9×20,3×20,3 cm, courtesy Bortolami, New York

Abb. / Fig. 119 *Lena Henke*, 2019, Neon, 23,5×114,3 cm, courtesy Bortolami, New York

Abb. / Fig. 120 *Kerben*, 2019, mit Lötkolben bearbeitetes Leder / soldered leather, 55,9×71,1 cm, Sammlung / collection Michael Neff, Frankfurt am Main

Abb. / Fig. 121 Installationsansicht von / Installation view of *Lena Henke – My Fetish Years*, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2019

Abb. / Fig. 122 *Bull Run*, 2019, Glasfaser, Stahl, Pigment / fiberglass, steel, pigment, 137×38×66 cm, courtesy

Emanuel Layr, Wien / Roma

Abb. / Fig. 123 *Milkdrunk VI*, 2017, Maße variabel / dimensions variable, Sammlung / collection Michael Neff, Frankfurt am Main

Abb. / Fig. 124 Von links nach rechts / From left to right:

Parkchester City Series, 2014, lichtempfindlicher Inkjetdruck auf Duraclear / photosensitive inkjet print on duraclear, 81×66×30 cm (jeweils / each); *Galocher (coeur)*, 2014, Glasfaser, Harz, Pigment, Stahl / fiberglass, resin, pigment, steel, 238×248×139 cm; *Galocher (embrasade, ovule)*, 2014, Glasfaser, Harz, Pigment, Stahl / fiberglass, resin, pigment, steel, 144×152×84 cm; alle / all courtesy Galerie Emanuel Layr, Wien / Roma

Abb. / Fig. 125 *Parkchester City Series*, 2014, lichtempfindlicher Inkjetdruck auf Duraclear / photosensitive inkjet print on duraclear, 81×66×30 cm (jeweils / each), courtesy Galerie Emanuel Layr, Wien / Roma

Abb. / Fig. 126 Von links nach rechts / From left to right: *Our Only One 57 (Female Fatigue Series)*, 2019, Stahl, Gummi, Sand / steel, rubber, sand, 136×68×32 cm, courtesy Galerie Emanuel Layr, Wien / Roma; *His Central Park Tower (Female Fatigue Series)*, 2019, Stahl, Gummi, Sand / steel, rubber, sand, 176×58×37 cm,

courtesy Galerie Emanuel Layr, Wien / Roma; *Her Baccarat Bargain (Female Fatigue Series)*, 2019, Stahl, Gummi, Sand / steel, rubber, sand, 110,7×62,7×31,3 cm, Privatsammlung / private collection

DESIRE

Abb. / Figs. 127–129 *Stand Back*, 2015, Gepflanzte Trauerweide, Kettenhemd / planted Willow tree, chainmail, Maße variabel / dimensions variable, permanente Installation / permanent installation, Sammlung / collection Socrates Sculpture Park, Long Island City

Abb. / Figs. 130–132 *City Lights (Dead Horse Bay)*, 2016, Bronze, bemaltes Holz / bronze, painted wood, 105×125×65 cm, Privatsammlung / private collection

Abb. / Figs. 133–135 Installationsansichten von / Installation views of *My History of Flow*, SALTS, Birsfelden, 2016

Abb. / Fig. 136 *Water Tank after Madelon Vriesendorp (Detail)*, 2016, Holz, Edelstahl / wood, stainless steel, Maße variabel / dimensions variable, courtesy the artist

Abb. / Fig. 137 *LilyPad after Roberto Burle Marx (Jungle Green)*, 2016, glasierte Keramik / glazed ceramic, 50×53 cm, Privatsammlung / private collection

Abb. / Fig. 138
Installationsansicht
von / Installation
view of *My History*
of Flow, SALTS,
Birsfelden, 2016

Abb. / Fig. 139
Mulberry House after
Orsini, 2016, glasierte
Keramik / glazed
ceramic, 48×37×77 cm,
Sammlung / collection
Jurg Haller, Zürich

Abb. / Figs.
140–141
Installationsansichten
von / Installation
view of *My History*
of Flow, SALTS,
Birsfelden, 2016

Abb. / Fig. 142
dooms day rooms,
2016, glasierter
Ton / glazed clay,
15×29×17 cm,
Sammlung / collection
Larry Eisenstein
und / and Robin
Zimelman, Baltimore

Abb. / Figs.
143–144
dead End, 2016,
glasierter Ton / glazed
clay, zweiteilige
Arbeit / two part work,
15×33×12 cm (jeweils /
each), Privatsamm-
lung / private collection

Abb. / Fig. 145
Untitled, 2016,
glasierter Ton / glazed
clay, 35×17×15 und /
and 20×17×15 cm,
Privatsammlung /
private collection

Abb. / Fig. 146
New Colossus, 2016,
glasierter Ton / glazed
clay, 17×25×16 cm,
Privatsammlung /
private collection

Abb. / Fig. 147
Split, 2016, glasierter
Ton / glazed clay,
45×43×20 cm
(jeweils / each),
Sammlung / collection
Cristina Delgado
und / and Stephen
Olsen, Miami

Abb. / Fig. 148
Temple of the Ducks,
2016, glasierter
Ton / glazed clay,
33×13×17 cm,
Sammlung / collection
Thomas Alexander,
New York

Abb. / Fig. 149
Untitled, 2016,
glasierter Ton / glazed
clay, 23×10×13 cm,
Sammlung / collection
Aeon Anjargolian,
New York

Abb. / Fig. 150
Untitled, 2016,
glasierter Ton / glazed
clay, 33×13×17 cm,
Sammlung /
collection Anastasia
Sgoumpopoulou,
Athina

Abb. / Fig. 151
Untitled, 2016,
glasierter Ton / glazed
clay, 38×13×25 cm,
Privatsammlung /
private collection

Abb. / Figs.
152–153
Las Pozas, 2017,
Aluminium,
150×278×147 cm,
courtesy Galerie
Emanuel Layr, Wien /
Roma

Abb. / Fig. 154
Installationsansicht
von / Installation
view of *Schrei mich*
nicht an, Krieger!,
Schirn Kunsthalle
Frankfurt, 2017

Abb. / Fig. 155
THEMOVE, 2018,
Bronze, 210×130 cm,
Sammlung VERBUND /
The VERBUND
Collection, Wien

Abb. / Fig. 156
SANDINOPENHAND,
2018, Druck auf
Aluminium / print on
aluminium, 15,3×62 cm,
courtesy Galerie
Emanuel Layr, Wien /
Roma

Abb. / Fig. 157
STEELPATTERN, 2018,
Druck auf Aluminium /

print on aluminium,
15,3×62 cm, courtesy
Galerie Emanuel
Layr, Wien / Roma

Abb. / Fig. 158
YOURCLAYBODY,
2018, Druck auf Alu-
minium / print on
aluminium, 15,3×62 cm,
Privatsammlung /
private collection

Abb. / Fig. 159
*OURPORCELAIN-
THOUGHTS*, 2018,
Druck auf Aluminium /
print on aluminium,
15,3×62 cm, Privat-
sammlung / private
collection

Abb. / Fig. 160
MYIRONFEELINGS,
2018, Druck auf
Aluminium / print on
aluminium, 15,3×62 cm,
Sammlung / collection
Myung-il Song, Wien

Abb. / Fig. 161
Von links nach rechts /
From left to right:
New York I Love You,
But You're Bringing
Me Down, 2018,
glasierte Keramik,
Kettenhemd, Alumi-
nium / glazed ceramic,
chainmail, aluminium,
Maße variabel /
dimensions variable;
GLASSTRUST, 2018,
Druck auf Aluminium /
print on aluminium,
15,3×62 cm; beide /
both courtesy Galerie
Emanuel Layr, Wien /
Roma

Abb. / Fig. 162
New York I Love You,
But You're Bringing
Me Down, 2018,
glasierte Keramik,
Kettenhemd, Alumi-
nium / glazed ceramic,
chainmail, aluminium,
Maße variabel /
dimensions variable,
courtesy Galerie
Emanuel Layr, Wien /
Roma

Abb. / Fig. 163
Von links nach rechts /
From left to right:
Ayşe Erkmen's Endless
Knee, 2018, Gips,
Farbe / plaster, fiber-
glass, rubber, paint,
165×165×165 cm;
Aldo Rossi's Sleeping
Elephant, 2018, Gips,
Glasfaser, Gummi,
Farbe / plaster, fiber-
glass, rubber, paint,
70×220×225 cm
(jeweils / each);
beide / both courtesy
the artist, Galerie
Emanuel Layr, Wien /
Roma und / and
Bortolami, New York

Abb. / Fig. 164
Aldo Rossi's Sleeping
Elephant, 2018, Gips,
Glasfaser, Gummi,
Farbe / plaster, fiber-
glass, rubber, paint,
70×220×225 cm,
courtesy the artist,
Galerie Emanuel Layr,
Wien / Roma und / and
Bortolami, New York

Abb. / Fig. 165
Ayşe Erkmen's Endless
Knee, 2018, Gips,
Glasfaser, Gummi,
Farbe / plaster,
fiberglass, rubber,
paint, 165×165×
165 cm, courtesy the
artist, Galerie Emanuel
Layr, Wien / Roma
und / and Bortolami,
New York

Abb. / Fig. 166
Von links nach rechts /
From left to right:
Robert Moses Mother
Drives Through Wallis,
2018, Gips, Glasfaser,
Gummi, Farbe / plaster,
fiberglass, rubber,
paint, 200×170×
180 cm (jeweils / each),
courtesy Bortolami,
New York

Abb. / Fig. 167
Robert Moses Mother
Drives Through
Wallis (Detail), 2018,
Gips, Glasfaser,
Gummi, Farbe / plaster,
fiberglass, rubber,
paint, 200×170×
180 cm, Sammlung /
collection Michael
Neff, Frankfurt am
Main

Abb. / Fig. 168
Die Kommenden (Dead
Horse Bay), 2016,
Bronze, bemaltes Holz /
bronze, painted
wood, 105×125×65 cm,
Privatsammlung /
private collection,
München

Abb. / Fig. 169, 171
Vulnerable in the
Moment of Control,
2018, Kettenhemd,
Schnur, Stahl, Draht,
Motor / chainmail,
cord, steel, wire,
motor, 600×1200 cm,
courtesy the artist

Abb. / Fig. 170
Installationsansicht
von / Installation view
of *An Idea of Late*
German Sculpture;
To the People of
New York, 2018, Kunst-
halle Zürich, 2018

Abb. / Figs.
172–174
Las Pozas, 2017,
Aluminium, 150×278×
147 cm und / and
150×248×140 cm,
courtesy Galerie
Emanuel Layr, Wien /
Roma

Abb. / Fig. 175–176
City Lights (Dead
Horse Bay), 2016,
Bronze, bemaltes Holz /
bronze, painted
wood, 105×125×65 cm,
Privatsammlung /
private collection,
München

Abb. / Fig. 177–178
City Lights (Dead
Horse Bay), 2016,
Bronze, bemaltes Holz /
bronze, painted
wood, 105×125×65 cm,
Privatsammlung /
private collection,
München

Abb. / Fig. 179
Loukanikos, 2014;
Kanellos, 2014;
Thodoris, 2014;
MegaFineArt-Print
auf Hahnemühle
PhotoRag Baryta /
MegaFineArt-Print
on Hahnemühle
PhotoRag Baryta,
90×120 cm (jeweils /
each), courtesy
Galerie Emanuel Layr,
Wien / Roma

Abb. / Fig. 180
YOURUPTOWNABYSS,
2019, Druck auf
Aluminium / print on
aluminium, 15,3×62 cm,
courtesy Bortolami,
New York

Abb. / Fig. 181
OURCRUEL CROSSING,
2019, Print on alumi-
nium, 15,3×62 cm,
Druck auf Aluminium /
print on aluminium,
15,3×62 cm, courtesy
Galerie Emanuel Layr,
Wien / Roma

Abb. / Fig. 182
HISHUMIDCORNER,
2019, Print on alu-
minium, 15,3×62 cm,
courtesy the artist

Abb. / Fig. 183
*MYDROWNING-
DOWNTOWN*, 2019,
Druck auf Aluminium /
print on aluminium,
15,3×62 cm, courtesy
Galerie Emanuel
Layr, Wien / Roma

Abb. / Figs.
184–185
*THEIRMOLTEN-
FREEWAY*, 2019,
Druck auf Aluminium /
print on aluminium,
15,3×62 cm, courtesy
Galerie Emanuel
Layr, Wien / Roma

Abb. / Fig. 186
*HERPRIVATE-
OVERPASS*, 2019,
Druck auf Aluminium /
print on aluminium,
15,3×62 cm, courtesy
Bortolami, New York

Abb. / Figs.
187–189
New York in Siegen,
2019, ortsspezifische
Installation / site-
specific installation,
Museum für Gegen-
wartskunst Siegen,
2019, digitale Foto-
grafien auf / digital
photos on LED screen,
Maße variabel /
dimensions variable,
courtesy the artist

Abb. / Fig. 190
First Ladies, 2009, Art
Encounter, Timișoara
Biennale 2017, Holz,
Farbe, Zement, Harz,
Stehtische / wood,
paint, cement, resin,
high tables, Maße
variabel / dimensions
variable, courtesy
Galerie Emanuel Layr,
Wien / Roma

Abb. / Fig. 191
Metriban Aliyeva,
2009, Holz, Farbe,
Zement, Harz,
Stehtische / wood,
paint, cement, resin,
high tables, Maße
variabel / dimensions
variable, courtesy
Galerie Emanuel Layr,
Wien / Roma

Abb. / Fig. 192
First Ladies, 2009,
Holz, Farbe, Zement,
Harz, Stehtische /
wood, paint, cement,
resin, high tables,
Maße variabel /
dimensions variable,
courtesy Galerie
Emanuel Layr, Wien /
Roma

Abb. / Fig. 193
Von links nach rechts /
From left to right:
Galocher (œil poché),
2014, Glasfaser, Harz,
Pigment, Stahl / fiber-
glass, resin, pigment,
steel, 137×180×61 cm,
courtesy Bortolami,
New York; *Galocher*
(*œil poché*), 2014,
Glasfaser, Harz,
Pigment, Stahl / fiber-
glass, resin, pigment,
steel, 180×200×
129 cm, Sammlung /
collection Peter
Galliaert, New York;
Galocher (fecond),
2014, Glasfaser,
Harz, Pigment, Stahl /
fiberglass, resin,
pigment, steel,
218×200×61 cm,
courtesy Bortolami,
New York

Abb. / Fig. 194
Galocher
(*embrassade*), 2014,
Glasfaser, Harz,
Pigment, Stahl / fiber-
glass, resin, pigment,
steel, 148×152×84 cm,
courtesy Galerie
Emanuel Layr, Wien /
Roma

Abb. / Fig. 195
Galocher (lèvres
pulpeuses), 2014,
Glasfaser, Harz,
Pigment, Stahl / fiber-
glass, resin, pigment,
steel, 238×249×139 cm,
courtesy Bortolami,
New York

Abb. / Fig. 196
Von links nach rechts /
From left to right:
Galocher (ovule), 2014,
Glasfaser, Harz,
Pigment, Stahl / fiber-
glass, resin, pigment,
steel, 178×195×94 cm,
courtesy Galerie
Emanuel Layr, Wien /
Roma; *Galocher*
(*embrassade*), 2014,
Glasfaser, Harz,
Pigment, Stahl / fiber-
glass, resin, pigment,
steel, 148×152×84 cm,
courtesy Galerie
Emanuel Layr, Wien /
Roma

Abb. / Fig. 197
Von links nach rechts /
From left to right:
Galocher (lèvres
pulpeuses), 2014,
Glasfaser, Harz,
Pigment, Stahl / fiber-
glass, resin, pigment,
steel, 114×76×137 cm,
Sammlung /
collection Scott
Lorinsky, New York

Abb. / Fig. 198
Zeichnung für /
Drawing for *Geburt*
und Familie, White
Flag Projects, St. Louis,
2014, courtesy the
artist

Abb. / Fig. 199–205
Yes, I'm pregnant!,
2014, Comic-Heft
publiziert anlässlich
von / comic book
published on the
occasion of 25/25/25,
Kunststiftung
NRW, Düsseldorf:
Eigenverlag /
self-published 2014

Abb. / Figs.
206–208
Installationsansicht
von / Installation
view of *Hellweg*,
Dortmunder
Kunstverein, 2016

Abb. / Fig. 209
*Lena Henke 2010–
2015*, Künstlerbuch
publiziert anläss-
lich von / artist book
published on the
occasion of the GWK
Preis Münster, 2015,
Dortmund: Verlag
Kettler 2016

Abb. / Fig. 210
Dead Horse Bay, 2016,
Zeichnung / drawing,
Maße variabel / dimen-
sions variable, courtesy
the artist

Abb. / Figs.
211–213
City Lights (Dead
Horse Bay), 2016,
Bronze, bemaltes Holz /
bronze, painted
wood, 105×125×65 cm,
Privatsammlung /
private collection

Abb. / Fig. 214
Myself (after Henri
Matisse), 2017, Silikon-
gummi, Schaumstoff,
Pigment / silicon
rubber, foam, pigment,
25,4×15,2×16,5 cm,
Privatsammlung /
private collection
München

Abb. / Figs.
215–216
Installationsansicht
von / Installation view
of *Made in Germany*
III, Sprengel Museum,
Hannover, 2017

Abb. / Fig. 217
Installationsansicht
von / Installation
view of *Made in Germany*
III, Sprengel Museum,
Hannover, 2017

Abb. / Fig. 218
Installationsansicht
von / Installation
view of *Made in Germany*
III, Sprengel Museum,
Hannover, 2017

Abb. / Fig. 219
Installationsansicht
von / Installation
view of *Made in Germany*
III, Sprengel Museum,
Hannover, 2017

Abb. / Fig. 220
Installationsansicht
von / Installation
view of *Made in Germany*
III, Sprengel Museum,
Hannover, 2017

Abb. / Fig. 221
Installationsansicht
von / Installation
view of *Made in Germany*
III, Sprengel Museum,
Hannover, 2017

Abb. / Fig. 222
Installationsansicht
von / Installation
view of *Made in Germany*
III, Sprengel Museum,
Hannover, 2017

Abb. / Fig. 223
Installationsansicht
von / Installation
view of *Made in Germany*
III, Sprengel Museum,
Hannover, 2017

Abb. / Fig. 224
Installationsansicht
von / Installation
view of *Made in Germany*
III, Sprengel Museum,
Hannover, 2017

Abb. / Fig. 225
Installationsansicht
von / Installation
view of *Made in Germany*
III, Sprengel Museum,
Hannover, 2017

Abb. / Fig. 226
Installationsansicht
von / Installation
view of *Made in Germany*
III, Sprengel Museum,
Hannover, 2017

Abb. / Fig. 227
Installationsansicht
von / Installation
view of *Made in Germany*
III, Sprengel Museum,
Hannover, 2017

Abb. / Fig. 228
Installationsansicht
von / Installation
view of *Made in Germany*
III, Sprengel Museum,
Hannover, 2017

Abb. / Figs. 217–219

Installationsansicht von / Installation view of *Embrassade*, Galerie Fons Welters, Amsterdam, 2018

Abb. / Fig. 220

Vulnerable in the Moment of Control (Detail), 2018, Kettenhemd, Schnur, Stahl, Draht, Motor / chainmail, cord, steel, wire, motor, 600×1200 cm, courtesy the artist

Abb. / Fig. 221

Installationsansicht von / Installation view of *Lena Henke: An Idea of Late German Sculpture; To the People of New York*, 2018, Kunsthalle Zürich, 2018

Abb. / Fig. 222

Vulnerable in the Moment of Control, 2018, Kettenhemd, Schnur, Stahl, Draht, Motor / chainmail, cord, steel, wire, motor, 600×1200 cm, courtesy the artist

Abb. / Fig. 223

Geburt und Familie, 2014, Bleistift auf Papier / pencil on paper, 45×33 cm, Sammlung / collection Fabrice Stroun, Genève

Abb. / Figs. 224–225

Installationsansicht von / Installation view of *Lena Henke: An Idea of Late German Sculpture; To the People of New York*, 2018, Kunsthalle Zürich, 2018

Abb. / Fig. 226

THEMOVE, 2018, Bronze, 210×130 cm, Sammlung VERBUND / The VERBUND Collection, Wien; *STEELPATTERN*, 2018, Druck auf Aluminium / print on aluminium, 15,3×62 cm, courtesy

Galerie Emanuel Layr, Wien / Roma

Abb. / Fig. 227

The other object, (self-portrait yellow), 2018, Siebdruck auf Aluminium / silkscreen on aluminium, 180×120 cm, courtesy Galerie Emanuel Layr, Wien / Roma

Abb. / Figs. 228–230

Die Kommenden II, 2018, Gummi, Schaumstoff, Pigment, Altholz, Metall, Netz / rubber, foam, pigment, reclaimed wood, metal, mesh, 134,6×449,6×228,6 cm, courtesy Bortolami, New York

Abb. / Fig. 231

Installationsansicht von / Installation view of *Lena Henke – My Fetish Years*, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2019; *Your Trust*, 2019, Pferdeleder, Stoff, Forton, Metal / leather, fabrics, forton, metal, 250×150×20 cm, Sammlung / collection Michael Neff, Frankfurt am Main; *My Trust*, 2019, Pferdeleder, Stoff, Forton, Metall / horse leather, fabrics, forton, metal, 250×150×20 cm, Sammlung / collection Museum für Gegenwartskunst Siegen

Abb. / Figs. 232–235

Your Trust und / and *My Trust* (Details), 2019, Pferdeleder, Stoff, Forton, Metall / horse leather, fabrics, forton, metal, 250×150×20 cm, Sammlung / collection Michael Neff, Frankfurt am Main, beziehungsweise / respectively Sammlung / collection Museum für Gegenwartskunst Siegen

Abb. / Fig. 236

First Ladies, 2009, Holz, Farbe, Zement,

Harz, Stehtische / wood, paint, cement, resin, high tables, Maße variabel / dimensions variable, courtesy Galerie Emanuel Layr, Wien / Roma

Abb. / Figs. 237–238

Die Kommenden, 2017, Silikongummi, Schaumstoff, Pigment, Holz / silicon rubber, foam, pigment, wood, Maße variabel / dimensions variable, courtesy Galerie Emanuel Layr, Wien / Roma

Anderere Quellenangaben / Other sources**S. 224 / p. 224**

Vivien Trommer, *Irrationalität gegen Modernismus*, in: *Schirn Magazin*, 04.02.2017, abgerufen am / as consulted online on 06.07.2019, https://www.schirn.de/magazin/kontext/lena_henke_highline_new_york, © Schirn Magazin, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2019

S. 203 / p. 203

Anna Gritz, *On Lena Henke. DEAD HORSE BAY*, in: *CURA*, 20, 10/2015, © CURA., Roma

Fotonachweise / Photo credits**Abb. / Figs. 1–6**

Simon Vogel

Abb. / Figs. 7–13

Roman Maerz

Abb. / Figs. 14–16

1857, Oslo

Abb. / Figs. 17–19, 57–69

Jessica Schäfer

Abb. / Figs. 26–28
Stiftung Skulpturenpark Köln

Abb. / Figs. 23–25
David Portnoy

Abb. / Figs. 26–28
Lyndsy Welgos

Abb. / Figs. 29–31
Roland Baeye

Abb. / Figs. 32–34, 79–84, 142–151
Joerg Lohse

Abb. / Figs. 35–44, 130–132, 177–178, 211–213
Stefan Stark

Abb. / Figs. 45–47, 152–154
Wolfgang Günzel

Abb. / Figs. 48–50, 88–94, 102–120
John Berens

Abb. / Figs. 51–56, 121, 123–126, 133–141, 163–170, 175–176, 179–189, 217–225, 228–238
Gunnar Meier

Abb. / Figs. 70–78
Fran Parente

Abb. / Figs. 85–87
Gina Folly

Abb. / Figs. 100–101
Timothy Schenck

Abb. / Fig. 122
Jason Findley

Abb. / Figs. 127–129
Nate Door

Abb. / Figs. 155–162, 226–227
Maximilian Anelli-Monti

Abb. / Figs. 172–174
Ph. G. J. van Rooij

Abb. / Fig. 190
Timișoara Biennale

Abb. / Figs. 191–192
Lena Henke

Abb. / Figs. 193–197
David Johnson

Abb. / Figs. 206–208
Roland Baeye

Abb. / Fig. 214
Michael Werner

Abb. / Figs. 215–216
Benedikt Werner

V8 ist sehr erfreut, mit "you have four eyes" die neue Ausstellung von Lena Henke zu präsentieren. In ihrer ersten Einzelausstellung für die Galerie werden die First Ladies mehrerer Länder zum Ausgangspunkt für eine Serie von sieben Skulpturen gemacht. Die Motivation hinter diesen Werken ist ein "Interesse" an Frauenpower, Stil und der Feierkultur der Oberklasse, was in dazu passenden formalen Mitteln wie Tischen und Sockeln wiedergegeben wird.

Lena Henkes neueste Werke kreisen um die Abbildung verschiedener First Ladies. Für gewöhnlich wird die First Lady als diejenige angesehen, die die Werte der Nation hochhält und in Sachen Gastgeberschaft und Gesellschaft auf höchster Ebene tonangebend ist, so wie der Tisch den Sockel hält oder umgekehrt. Man sieht nun die sexbesessene Carla Bruni als eine eher hohe lange Konstruktion in schwarz und weiß, nur darauf wartend, dir ein Glas Chateau Haut-Brion einzugießen, oder die stämmige Form einer Michele Obama: ein metallic blau und grauer Würfel, getragen von einem aufgestellten Tisch, der dir einen Zitronenschnitt für deinen G&T anbietet.

Die verschiedenen formalen Variationsmöglichkeiten erlauben Henke die Nuancen der verschiedenen Wesen der First Ladies selbst zu durchleuchten. Miyuki Hatoyama, Japans First Lady, eine sandig grüne Tisch und Säulen Kombination, ist für die Aussage bekannt, zur Venus mit einem UFO gereist zu sein und ihre aus Sonnenstrahlen bestehende Diät mit den Worten: "Das geht so: Mjam, mjam, mjam. Das gibt mir unglaubliche Energie", beschrieben zu haben.

Im südafrikanischen First Lady Durcheinander gibt es drei Frauen, die gleichzeitig um diese Rolle kämpfen, weil der Präsident mehr als eine Ehefrau hat. An erster Stelle kommt die außergewöhnliche Maispflückerin und Jugendliebe Sizakele Khumalo, die zweite im Rennen ist die 30 Jahre jüngere Nompumelelo Ntuli, bei deren Hochzeit im letzten Jahr er grölend in Lendenschurz und Leopardenfellen versackte, und schließlich seine letzte Frau, die junge und verhältnismäßig attraktive Socialite Thobeka Mabhija. Kaum etwas könnte dazu besser passen als eine Schlange (außer vielleicht ein alter Hund).

Lena Henke ist auch nicht vor dem jüngsten Berlusconi Sex-Tape Skandal zurückgeschreckt, bei dem Patrizia D'Addario, eine selbsternannte Prostituierte, heimlich ihre Bettgespräche mit dem 72jährigen Präsidenten auf ihrem Handy aufnahm und dann über die italienische Zeitung *L'Espresso* öffentlich ausstrahlte. Seine Wahrnehmung in der Öffentlichkeit verbesserte sich tatsächlich darum, weil die Aufnahmen ihn als einen versierten Liebhaber und Sexratgeber auszeichneten. Auf jeden Fall sind sie es wert, über einen Lautsprecher hinausposaunt zu werden.

Jedenfalls sind dies nicht die einzigen Big Mamas, über die Lena Henke versucht, hinwegzusteigen. Konfrontiert mit der Tatsache, dass zwei weibliche Titane das skulpturale Feld dominieren, stellt Henke die Frage, wie eine junge weibliche Bildhauerin momentan damit zurechtkommen kann, Podeste und säulenartige Gebilde zu verwenden. Durch dieses Bewusstsein in Kombination mit ihrer persönlichen Vorliebe für Cocktailparties und Abhängen hat Lena Henke etwas Bewegungsfreiheit darin gefunden. Die Installation von aufeinandergestellten Bartischen und Sockeln ist ihr schwer greifbarer und instabiler Vorschlag. Es ist so, dass auch wenn man versuchen würde, die Sockel und Tische für ihren eigentlichen Zweck zu benutzen, sie entweder zusammenbrechen würden, an dir kleben bleiben oder vorstoßen, um dich zu beißen; ein wenig wie die Künstlerin selbst.

Taslina Ahmed (Übersetzung)

V8 is pleased to present "you have four eyes, hello first ladies" an exhibition of new works by Lena Henke. For her first solo exhibition in the gallery, Henke employs the first ladies of several countries as the starting point for a series of 7 sculptures. Repeating similar formal themes such as tables and plinths, these works are motivated by an "interest" in girl power, high-class party culture and style.

Lena Henke's recent works revolve around the portraiture of several first ladies. The first lady is usually considered the one holding up the nations values and setting an example for the tone of top class hosting and society culture just like the table holds the plinth or the other way round. One can see sex-fiend Carla Bruni as a rather tall long structure in black and white waiting to pour you a glass of Chateau Haut-Brion or the sturdy form of Michele Obama: a metallic blue and grey cube supported by an upright table offering out a lemon slice for your G&T.

The different variations of form have allowed Henke to explore the nuances of the different circumstances of the first ladies themselves. Miyuki Hatoyama (the first lady of Japan), the sandy green column and table combination, is well known for claiming to have travelled to Venus by UFO and enjoying a diet of sunshine rays having demonstrated: "Like this: yum, yum, yum. It gives me enormous energy".

The South African first lady mix-up can be seen where three women are competing for the role at once because the President has more than one wife. First place comes maize picker extraordinaire and childhood sweetheart Sizakele Khumalo, second in the running is 30 year his junior Nompumelelo Ntuli in whose marriage he ended up in dancing raucously in loincloth and leopard skins last year, and finally his latest wife the young and relatively attractive socialite Thobeka Mabhija. A snake could not have been a better fit (except perhaps an old dog).

Lena Henke also has not shied away from the recent Berlusconi sex tape scandal where Patrizia D'Addario, a self proclaimed prostitute, had secretly recorded her pillow talk conversation with the 72-year old President on her mobile phone and then publicly broadcasted it in Italian newspaper *L'Espresso*. His public regard actually improved as the tapes made him out to be an accomplished lover and sex advisor. Well worth being boomed out on a loud speaker.

However these are not the only big mamas that Lena Henke is trying to step over. In the light of sculpture being dominated by two female Titans, Henke poses the question as to how a young female sculptor can grapple with using podiums and columnar structures at the moment. Being aware of this question combined with herself going to cocktail parties and liking to hang out, Lena Henke has managed to find some elbow-room in it. Doubling up the use of event tables with plinths and then placing them on top of each other offer one suggestion: the functions of both being precarious and unstable. The fact is, even if you wanted to use the plinths and tables for their intended use, they would either collapse, stick to you or come out to bite you. A bit like the artist herself.

Taslima Ahmed

Galerie Parisa Kind
Offenbacher Landstrasse 11- 13
60599 Frankfurt am Main

**LENA HENKE
SCHLANGEN IM STALL**

23. April – 18 Juni 2011

Lena Henke zeigt: Sechs Skulpturen und neun Fotografien

Presstext:

Ich glaube sie ist in ihren Reitlehrer verknallt. Wenn sie seinen Namen sagt, dann lacht sie, da weiss man gleich, dass sie ihn gut findet. Sie sagt, mit ihm ist es ähnlich wie mit den Pferden. Da fühlt man sich geborgen, auf einer anderen Ebene, gleichzeitig ist er sehr stark und unbändig, wie nicht kontrollierbar. Ich finde das schon gut, dass sie schon darauf aus ist, die Männer die sie gut findet zu kontrollieren. Sie sagt, der hat so makellose Stiefel. Die sind immer so geputzt. Und grosse Hände hat er auch.

Sie sagt auch, dass er sehr streng ist. Und dass sie das eigentlich gut findet. Bloss einmal hat sie gesehen, dass er zu den anderen Mädchen auch so nett ist. Sie hat gesehen, dass er die genauso anlächelt. Daraufhin hat sie ihr Pferd gesattelt und ist im Sprühregen ausgeritten, in krachendem Leder, mit leichtem Abwehrreflex in der Bewegung, naturgemäss, tief aus dem Innern atmend, nach der richtigen Musik galoppiert und dem Tierrücken riechend, stur und bereit, Djuna Barnes gesungen, total bereit an einem noch zu planenden Pegasus-Derby teilzunehmen, zu gewinnen, ist sie die Frau geworden, wie sie der Natur als Modell gilt. Sie hat sich vorgestellt, die Hufe würden über sein Gesicht sprengen. Sie hat davon noch geträumt, wie ihm erst so das Gesicht aufgeplatzt ist und aus den offenen Wunden dann Blüten in verschiedenen Farben aufgegangen sind. Irgendwann ist sie in ihrem Traum dann auf einer Blumenwiese gestanden und sie hat gewusst, dass das eigentlich sein Gesicht gewesen ist. Und sie hat auch gewusst, dass der das eigentlich verdient hat und so ist sie fröhlich pfeifend über die Wiese zurück in den Stall gegangen.

Ich glaube, was mich daran am meisten interessiert, dass sind diese aufeinander prallenden Unterschiede. Sie ist ja eigentlich noch ein kleines Mädchen, dass sich anschickt mächtige Tiere wie starke Männer gleichermaßen zu kontrollieren.

– Tenzing Barshee

Lena Henke
HANG HARDER
05.02.2012 - 22.04.2012

Der NAK. Neuer Aachener Kunstverein präsentiert die Ausstellung HANG HARDER von Lena Henke, die erste institutionelle Einzelausstellung der Künstlerin in Deutschland.

HANG HARDER ist der erste Teil einer konzeptionell verknüpften Doppelausstellung, die nach dieser Präsentation im Juni 2012 im Kunstverein Oldenburg fortgeführt wird. An beiden Orten entstehen raumspezifische Ausstellungen, die in einem gemeinsamen, stark verlangsamten und gedehnten Produktionsprozess realisiert werden und der Vorstellung von ‚work in progress‘ folgen.

Lena Henke bearbeitet für die Ausstellung Holzplatten mit Teerpappe und Epoxidharz und positioniert diese an den Wänden der beiden rechteckigen, übereinander liegenden Ausstellungsräume. Die vor Ort produzierten Objekte werden zu räumlichen Strukturen, Abformungen, Verschaltungen und Dopplungen der Architektur. Sie rücken in die Ecken und vor Öffnungen wie Fenster und Türen der Räume und erwecken den Eindruck eines aufgesprengten Sockels, an den Rand des Raumes gedrängt. Die Idee eines großen, invertierten Kubus wird angedeutet, deren spiegelnde Oberfläche nach innen gekehrt und begehbar ist. Erst im Zusammenspiel mit dem Raum wächst eine überdimensionierte Skulptur.

Mittels der Positionierung des Materials innerhalb der Architektur verschiebt Lena Henke das Verhältnis von der skulpturalen Arbeit hin zur Präsentationsmodulen und Displays. Die Positionierung der Platten innerhalb der Architektur des NAK folgt der Funktion verbindener Bausteine. Die Verwendung der Teerbahnen und das Modell des invertierten Sockels, reduziert auf die Farben Schwarz und Weiß, einer Black Box im White Cube, eröffnet vielfältige Bezüge zum Verhältnis von Innen und Außen, Display und Kunstwerk. Vor dem Hintergrund post-minimalistischer und institutionskritischer Überlegungen geht es der Künstlerin weniger um eine theoretisierende Problematisierung als um eine konkrete Produktion und Verwendung von Materialien und eine Aufteilung und Verlagerung von Produktionsprozessen. Die Materialität bricht dabei die konzeptuelle Strenge der Installation.

Lena Henke (*1982) hat an der Städelschule Frankfurt am Main bei Ayse Erkmen, Martha Rosler und Michael Krebber und an der Glasgow School of Fine Art studiert. Sie lebt in Frankfurt am Main und New York.

Neben der Ausstellung am NAK wird es 2012 Einzelpräsentationen am Kunstverein Oldenburg sowie bei der Galerie Real Fine Arts, New York geben. Zur Zeit ist Lena Henke ebenfalls Teil einer Gruppenausstellung im Kunst Raum Riehen, Basel. 2011 war Henke Stipendiatin bei Air Antwerp, Belgien. Bisherige Einzelausstellungen: „Schlagen im Stall“, Galerie Parisa Kind, Frankfurt am Main (2011), „Wir über uns“, Galerie Neue Alte Brücke, Frankfurt am Main (2011). Sowie folgende Gruppenausstellungen: „Where language stopps“, Wilkinson Gallery, London, „KW69#3 Kalte Gesellschaft“ (eingeladen von Judith Hopf), KW Institute for Contemporary Art, Berlin (beide 2011), „Placed in the Heat of the Night“, Förderpreis des Westfälischen Kunstvereins, Münster, „Another Romance“, The 2010 New Wight Biennial, UCLA, Los Angeles (beide 2010)

Lena Henke
HANG HARDER
05.02.2012 - 22.04.2012

NAK Neuer Aachener Kunstverein is pleased to present the first institutional solo show HANG HARDER by Lena Henke.

HANG HARDER is the first show in a two-part exhibition series that will continue after the show at NAK. Neuer Aachener Kunstverein at the Kunstverein Oldenburg in June 2012. For both locations site-specific exhibitions will be created that are produced in a similar, markedly long and drawn out process, embodying the notion of a work-in-progress.

In this exhibition Lena Henke applies tarpaper and epoxy resin to various-sized wooden panels. The panels are propped against the walls of the gallery space on both lower and upper levels. Produced on site, the objects become spatial structures, mimicking, echoing and duplicating the architecture of the room. Drawing into the corners and in front of openings like windows and doors, they create the impression of an exploded plinth, forced to the edges of the room. This evokes the image of a large, inverted cube whose reflective surfaces are directed inward and which can be entered. Only via the interplay with the space an over-sized sculpture becomes apparent.

In situating the material within architectural space Lena Henke shifts the dialogue from sculpture to that of presentational modules and displays. Placed within the architectural space of the NAK the panels serve as interlinking building blocks. The use of tarpaper and the form of the inverted plinth, stripped down to black and white—of a black box inside the White Cube—opens up a variety of associations to relationships of interior and exterior, or display and artwork. Working within the context of post-minimalist ideas and institutional critique, the artist focuses on using materials directly and on dividing up and shifting the processes of production rather than addressing theoretical concerns. Here materiality counteracts the conceptual rigor of the installation.

Lena Henke (*1982) studied at the Städelschule Frankfurt am Main under Ayse Erkmen, Martha Rosler and Michael Krebber, as well as at the Glasgow School of Art. She lives in Frankfurt am Main and New York.

In addition to the exhibition at the NAK, the artist will also present solo exhibitions of her work in 2012 at the Kunstverein Oldenburg and Real Fine Arts, New York. Work by Lena Henke is also currently featured in a group exhibition at the Kunst Raum Riehen, Basel. In 2011 Henke was a resident at Air Antwerp in Belgium. Previous exhibitions include Schlagen im Stall, Galerie Parisa Kind, Frankfurt am Main (2011), Wir über uns, Galerie Neue Alte Brücke, Frankfurt am Main (2011), as well as the following group exhibitions: Where Language Stops, Wilkinson Gallery, London, KW69#3 Kalte Gesellschaft (invited by Judith Hopf), KW Institute for Contemporary Art, Berlin (both 2011), Placed in the Heat of the Night, the Westfälischer Kunstverein Award, Münster, and Another Romance, The 2010 New Wight Biennial, UCLA, Los Angeles (both 2010).

Oldenburger Kunstverein

Eröffnung der Ausstellung
am Freitag, dem 1. Juni 2012, um 19 Uhr 30
Begrüßung Gertrude Wagenfeld-Pleister, Vorsitzende des Kunstvereins
Einführung Max Brand und Felix Riemann, Künstler

Konzert: Angel's Voice
(Benjamin Saurer und Heike Staudacher) 21 Uhr

LENA HENKE

CORE, CUT, CARE.

01 06 2012 – 29 07 2012

Nach „Hang Harder“ im NAK. Neuer Aachener Kunstverein präsentiert Lena Henke den zweiten Teil ihres Ausstellungs Doppels nun im Oldenburger Kunstverein unter dem programmatischen Titel „Core, cut, care“. Konkret wie abstrakt werden etablierte Konzepte von Räumlichkeit, Inszenierung und Materialität buchstäblich entkernt, zerstückelt und neu zusammengesetzt. Lena Henkes Projekt widerspricht dem allgemeinen Rhythmus und der zwanghaften Originalität des zeitgenössischen Kunstbetriebs. Das Material dieser Ausstellung ist das Produkt der ersten Ausstellungssituation in Aachen. Dort vor Ort in einem konzentrierten Arbeitsprozess entstanden, spiegelte dieser erste Teil den eher introvertierten künstlerischen Schaffensprozess im Atelier wider. Bewegte sich Henke dort mit ihrer Untersuchung des klassischen und nur scheinbar neutralen Ausstellungsparadigmas von White Cube und Sockel in einem kunstimmanenten und institutionsspezifischen Diskurs, wird hier der Betrachter in den Fokus gerückt. Die mit Teerpappe und Epoxidharz bearbeiteten Sperrholzplatten sind nicht länger Bausteine eines invertierten White Cubes, sondern verlieren ihre Flächigkeit und erinnern als halbrunde Formationen an Gebrauchsobjekte, Präsentationsflächen und Sitzgelegenheiten. Lena Henke öffnet ihren eigenen hermetischen Produktionsprozess der privaten Reflexion von Kunstschaffen und Ausstellen hin zur Präsentation theoretisch benutzbarer Objekte. Mit dieser Transformation ihres Arbeitsmaterials bricht sie nicht nur dessen inhärente Fixiertheit und Trägheit auf, sondern hinterfragt zugleich klassische Festschreibungen von Kern und Oberfläche, Inhalt und Form sowie, nicht zuletzt, auch die sich in Architektur und Design manifestierende institutionelle Exklusivität. Sie entlarvt die Verführungskünste des Interior Designs, das uns allüberall umgibt, unser Wohlgefühl auslösen soll und unser Handeln beeinflusst. Lena Henke gelingt mit ihrer Installation eine kritische Auflösung von Ausstellungs- und Designkonventionen, ohne mit der konzeptuellen Strenge ihres Projekts die physische Präsenz und eindrucksvolle Materialität der Arbeiten zu überlagern.
Abbildungen: Lena Henke, Hang Harder, Installationsansicht, NAK. Neuer Aachener Kunstverein, Foto: Simon Vogel.

TREFFPUNKT AKTUELLE KUNST

Führungen mit Melanie Kahl, M.A.: Sonntag, 24. Juni und 29. Juli 2012, jeweils 16:00 Uhr

Ausstellungsvertiefendes Seminar in Kooperation mit der VHS Oldenburg unter der Leitung von PD Dr. Susanne Kolter. „Zugänge zur zeitgenössischen Kunst“. Kursnummer 12A 41042, Sonntag, 10. Juni 2012, 14:30 – 16:45 Uhr im Oldenburger Kunstverein.
Anmeldung ausschließlich beim Kundenzentrum der Volkshochschule Oldenburg. T. 0441 9239150. www.vhs-ol.de

Kostenfreie Einführung für KunsterzieherInnen: Dienstag, 5. Juni 2012, 17 Uhr. Um Anmeldung wird gebeten
T. 0441 27109 oder okv@kunstverein-oldenburg.de

GEFÖRDERT DURCH



Oldenburger Kunstverein Damm 2a 26135 Oldenburg www.kunstverein-oldenburg.de

Real Fine Arts / 673 Meeker Avenue Brooklyn, NY 11222 / realfinearts.com /
realfinearts@gmail.com
Real Fine Arts / 673 Meeker Avenue Brooklyn, NY 11222 / realfinearts.com /
realfinearts@gmail.com

LENA HENKE
SHE SAID SOMETHING LIKE: DON'T LET ME WALK THE STAIRS
AGAIN I SAID: BUT YOU LIVE THERE

December 1st – January 6th
Opening reception, Dec. 1st, 7 – 10 pm
Afterparty @ Rbar, 452 Meeker Ave, Brooklyn
10 pm – *

gate of some hell
at home to choose the class of the healer
virtually cured proportions as a reward for this responsibility
a man that just perspires
his shirt in financial times pink with a drip of sugared drool. It stays there and collects the dust of all prospective bumpiness
his face contorted with rage his little fists clenched in fury
loudly speaking of containers and how to fill them
his reasonably well inflated right cheek let go of the air it was holding
start a sentence with the weight of what it means to include the factor human
we'll need a pinafore

as if gustav vigelands self-portrait in hardest granite pointing its finger to its head aiming to say this is for people who deserve respect for
dressing casually
always asking love
affection
darling
honey
frieze of life

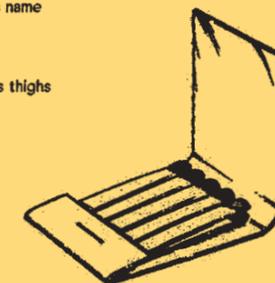
a certainly well defined individual forcing its habits to congregate with above mentioned description of how to behave as the owner of a
soul
exposed to sun and viewers and so on
consciousness consumed by the afterlife and consciousness consumed again
it sucks and gustav vigeland represents the antithesis of all these things

rewind shaking your long hair joyfully
to turn tedium into a solid proposal
relatively weak people shown in strong gestures
figured states of the human condition.
the utmost logical achievement by gustav vigeland and by his believers the larger than life-sized simplification of atemporal and
unquestioned sociological matter the subsequent contextualized identification of it as potential sociopolitical matter defining it as
incoherent or especially coherent to the conditions of the now or of the self or of the new self or both or both
I wish they had phones up in heaven
parenthetical beautifully handwritten note "nature in relation to culture" three dots like stars or raised voices of father figures

newly aged capacities
a takeaway gift is solving absolutely no problem here
bagged in transparent carriers of immaterial subject matter the delusional perception of traditionally highly valued emotion
depicting the false dichotomy of the consequences of believing in sayings like
dramatical reduction of empathy and the consequences of believing in sayings like
get money, or eat dirt
followed by extra long weeks in dungeons or in the park

the actor who's name didn't come to my mind stood right behind me tapped my shoulder named his name
wetting his face in the bathroom before returning to the storyline
with refilled agency
he bought us time to stand together tightly on solid ground
personally perceiving imprints received from sitting on public-accessible sculptures on each others thighs
if you want to have feeling you write something
buy the spurious son some turgid cologne water please

- felix riemann



Lena Henke / From One Artist to Another

III NKV

„Henkes freischwebende Skulpturen aus Plastik und Beschlagteilen sind minimalistische Anordnungen, die zu etwas geisterhaftem, seltsam Kunst-untypischem transformiert werden. Transparente Drucke verwandeln die Objekte in Informationsträger außerhalb ihrer selbst, zu dreidimensionalen JPGs, zu Chiffren aus einer zukünftigen Vergangenheit.“
Jerry Saltz, Kunstkritiker, critic's pic, New York Magazine, 01/2013

„Sie sagte etwas wie: Lass mich nicht noch einmal auf die Stufen“, so als ob Gustav Vigelands Selbstporträt aus härtestem Granit mit dem Finger zum Kopfe zeigt, ein wohldefiniertes Individuum, das die Gewohnheit dazu zwingt, seine Seele der Sonne, den Blicken der Betrachter und Anderem auszusetzen.
Felix Riemann, Künstler und Autor, Text für Real Fine Arts, 12/2012

„Matias Faldbakkens Einzelausstellung reflektiert das anhaltende Interesse des Künstlers an der Umwandlung einer bestimmten Formensprache der Moderne. Für dieses Projekt beschaffte sich Faldbakken ikonenhafte Skulpturen, welche im 20. Jahrhundert in Norwegen entstanden, und verübte an ihnen einen „verzeihbaren“ Vandalismus [...] Die betroffenen Werke sind Skulpturen Gustav Vigelands (1869–1943) und Arnold Haukelands (1920–1983) [...] Den Titel seiner Ausstellung „Portrait Portrait Of Of A A Generation Generation“ muss man sehr langsam lesen, um ihn zu verstehen. Dazu Faldbakken: „Paradoxerweise reduziert man den Informationsgehalt, indem man dasselbe nochmal hinzufügt.“
Ive Stevenhøydens, Kunstkritiker, Agenda Magazine Blog, 12/2012

Während eines Aufenthalts in Oslo entdeckte Lena Henke den norwegischen Bildhauer Gustav Vigeland für sich. Im dortigen Frognerpark ist eine monumentale, 212 Figuren umfassende Skulpturengruppe von ihm zu sehen. Diese befasst sich mit dem Lebenszyklus des Menschen. Vigeland, dessen naturalistisches Werk vor allem von Auguste Rodin beeinflusst ist, schuf die Figuren zwischen 1924 und 1943. Er überließ dem Magistrat von Oslo die Rechte an seinen Skulpturen. Im Gegenzug dafür kam die Stadt für seinen Lebensunterhalt auf.

From One Artist to Another im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden bezieht sich auf Henkes Einzelausstellung *she said something like: don't let me walk the stairs again I said: but you live there* in der Galerie Real Fine Arts in New York. Im NKV verwendet sie abermals die Gewaltigkeit und Massigkeit des naturalistisch arbeitenden Bildhauers aus dem alten Europa

als zweidimensionale, photographische Materialquelle für ihr eigenes skulpturales Arbeiten. Auf Plastikfolie gedruckt und gefaltet, werden die Objekte in klassischer Ausstellungshängung präsentiert. Die kubischen Formen erinnern an Produktgehäusen, die auf Konsum, Oberflächlichkeit und die manchmal ungehörten Botschaften alltäglicher Artefakte verweisen. Gravität und Massivität der gedruckten Motive werden durch Transparenz und Leichtigkeit des Plastiks aufgehoben, so dass die Schwere nur noch als sinnhafte Vorstellung bleibt.

Lena Henke (*1982) studierte an der Hochschule für Bildende Künste – Städelschule, Frankfurt am Main bei Michael Krebber und an der Glasgow School of Art. Sie lebt in Frankfurt am Main und New York.

Neben der Einzelausstellung bei Real Fine Arts in New York 2012, hatte Lena Henke im selben Jahr Präsentationen im Kunstverein Oldenburg und im NAK. Neuer Aachener Kunstverein.

In den Jahren 2010 bis 2012 stellte sie u.a. aus in Oslo bei 1857, in Paris in der Galerie Chez Valentin, in Frankfurt am Main in der Galerie Parisa Kind, in der Galerie Neue Alte Brücke, im MMK Museum für Moderne Kunst, Zollamt. Des Weiteren waren Arbeiten von ihr im Kunst Raum Riehen in Basel, in den Opelvillen Rüsselsheim, in der Wilkinson Gallery, London, im CCA Glasgow, bei Pro Choice in Wien, im KW Institute for Contemporary Art, Berlin, im Westfälischen Kunstverein, Münster und bei *The 2010 New Wight Biennial*, UCLA in Los Angeles zu sehen.

2013 wird Lena Henke im Artist's Institute in New York zu sehen sein, dessen 6. Saison Thomas Bayrle gewidmet ist.

Henke's cantilevered sculpture, made with materials like plastic and construction hardware, are minimalist configurations transformed into something ghostly, strange, un-artlike. With images of statuary printed on their surfaces, these objects transform into carriers of information outside themselves, three-dimensional JPEGs, texts from the future-past.
Jerry Saltz, art critic, critic's pic, New York Magazine, 01/2013, New York

She said something like: don't let me walk the stairs again as if gustav vigelands self-portrait in hardest granite pointing its finger to its head a certainly well defined individual forcing its habits to congregate

Programm / Program

NKV Führungen / NKV Guided Tours
Jeden Sonntag, 15 Uhr und auf Anfrage
every Sunday, 3 pm and upon request

NKV Espresso / Kurzführung in der Mittagspause mit Espresso
NKV Espresso / Short Guided Tour with Espresso
Jeden Dienstag, 12:45 bis 13:15 Uhr
every Tuesday, 12:45 am to 1:15 pm

NKV Diskurs / Diskussionsrunde zur zeitgenössischen Kunst
NKV Discourse / discussion round-table with themes on contemporary art
Jeden dritten Dienstag im Monat während der laufenden Ausstellungen,
18 bis 20 Uhr
every third Tuesday on the month during the exhibitions, 6 to 8 pm

with above mentioned description of how to behave as the owner of a soul exposed to sun and viewers and so on.

Felix Riemann, artist and writer, text for Real Fine Arts, 12/2012 New York
This solo exhibition by Matias Faldbakken reflects the artist's on-going interest in transforming an existing language of forms related to a particular period in modernism. For this specific project, Faldbakken has sourced iconic sculptures created in Norway in the 20th century to carry out a condoned vandalism...The works in question are sculptures by Gustav Vigeland (1869–1943) and Arnold Haukeland (1920–1983)...To understand the title of his show one have to read „Portrait Portrait Of Of A A Generation Generation“ very slowly. Falbakken says: “Paradoxically, as you actually take away information by adding the same thing to it.”

Ive Stevenhøydens, critics, Agenda Magazine Blog, 12/2012

During a stay in Oslo Lena Henke discovered the Norwegian sculptor Gustav Vigeland. Located in the local Frognerpark, the Vigeland Sculpture Park is a monumental and comprehensive group of 212 sculptures, which was built between 1924 and 1943. The main motive of the figures in the Park is the life cycle of the people. Vigeland, whose naturalistic oeuvre was influenced by Auguste Rodin, relinquished the rights to his sculptures to the Oslo town magistrate. In exchange the city provided the livelihood for the artist.
Lena Henke's *From One Artist to Another*, on view at Nassauischer Kunstverein Wiesbaden, is an adaptation of her solo exhibition *she said something like: don't let me walk the stairs again I said: but you live there*, exhibited at Real Fine Arts, New York in December, 2012. For the NKV she will use the immenseness and mass of the naturalistic working sculptor of old Europe as

Kinder mittenDRIN / Kids Inside
Samstag, 16. März & 13. April, 11 bis 13 Uhr
Saturday, March 16 & April 13, 11 am to 1 pm

NKV Entdeckerführung ab 8 Jahre
NKV Discovery Tour, 8 years of age and over
Samstag, 9. März & 6. April, 15 bis 17 Uhr
Saturday, March 9 & April 6, 3 to 5 pm

13. Kurze Nacht der Galerien und Museen in Wiesbaden
13th Short Night of Galleries and Museums in Wiesbaden
www.kurze-nacht.de
Samstag, 13. April, 19 bis 24 Uhr
Saturday, April 13, 7 pm until midnight

two-dimensional, photographic material source for her own sculptural work again. Printed on plastic foil and folded into a cubic form these new object will be hung on the wall, presented like pictures in a classic exhibition. The printed sculptures are used as symbols which stand for longevity, lasting value and timelessness, thus, contrasting the commonness of the plastic bases. The sculpture bases represent plastic bags, which hint at consumerism, superficiality and the sometimes unheard messages of every-day products. Gravitas and massiveness of the printed motifs are counteracted by the lucency and lightness of the plastic so that massiness is just existing meaningfully in mind.

Henke, born in 1982, studied at the Städelschule Frankfurt am Main under Michael Krebber, and at the Glasgow School of Art. She lives in Frankfurt/M and New York.

In addition to the exhibition at Real Fine Arts, the artist staged solo presentations at the Kunstverein Oldenburg and at the NAK. Neuer Aachener Kunstverein in 2012.

Recent exhibitions include 1857 in Oslo, Galerie Chez Valentin in Paris, Gallery Parisa Kind, Gallery Neue Alte Brücke, MMK Museum for Modern Art, Zollamt in Frankfurt/M. Furthermore Lena Henke showed works at Kunst Raum Riehen in Basel, Opelvillen Rüsselsheim, Wilkinson Gallery, London, CCA, Glasgow, Pro Choice, Vienna, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Westfälischen Kunstverein, Münster and at *The 2010 New Wight Biennial*, UCLA, Los Angeles.

In 2013 her works will be on show at Artist's Institute, New York which 6th season is dedicated to Thomas Bayrle.

Kuratiert von / curated by Elke Gruhn & Sara Stehr

Wir bedanken uns bei / special thanks to / 3 deluxe Interior and Graphic Design, Wiesbaden / Der Blumenladen, Wiesbaden / Mike Carter, Wiesbaden / eckertharms Architekten, Wiesbaden / Henkell & Söhnlein Sektellerei KG, Wiesbaden / Heri's Weingalerie, Wiesbaden / IHK Industrie- und Handelskammer, Wiesbaden Hessische Kulturstiftung, Wiesbaden / JNB Advertising GmbH, Wiesbaden / Hochschule für Bildende Künste – Städelschule, Frankfurt am Main / Kulturrat der Landeshauptstadt Wiesbaden / Nassauische Sparkasse, Wiesbaden / NASPA Stiftung Initiative und Leistung, Wiesbaden / Grafikstudio Opgen-Rhein, Witten / Pitney Bowes, Heppenheim / R+V Versicherung, Wiesbaden / SCHUFA Holding AG, Wiesbaden / VISTEC Internet Services GmbH, Wiesbaden / Wiesbadener Volksbank / Christian Zickler, Frankfurt...sowie den Mitgliedern und Freunden des NKV!

Skulpturen park Köln

DE/EN [Veranstaltungen](#) [Presse](#) [Links](#) [Impressum](#) [Datenschutz](#)

[Home](#) [Ausstellung KölnSkulptur](#) [Park-Tour](#) [Café](#) [Stiftung](#) [Kontakt](#)

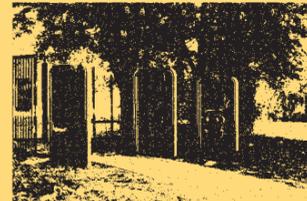
KölnSkulptur #7

Teilnehmende Künstler

James Lee Byars
Nina Canell
Tony Cragg
Jimmie Durham
Bogomir Ecker
Cecilia Edefalk
Peter Fischli / David Weiss
Barry Flanagan
Günther Förg
Sou Fujimoto
Dan Graham
Tamara Grcic
Lena Henke
Susan Hiller
Jenny Holzer
Bethan Huws
Leiko Ikemura
Jörg Immendorff
Anish Kapoor
Stefan Kern
Hubert Kiecol
Per Kirkeby
Esther Kläs
Valerie Krause
Alicja Kwade
Klara Lidén
Jorge Pardo
Manfred Pernice
Bettina Pousttchi
Mandla Reuter
Ulrich Rückriem
Michael Sailstorfer
Karin Sander
Nicola Schrudde
Thomas Schütte
Joel Shapiro
Andreas Slominski
Mauro Staccioli
Mark di Suvero
Rosemarie Trockel
Tatiana Trouvé
Simon Ungers
Bernar Venet
Bernard Voïta
Johannes Wald
Paul Wallach
Martin Willing
Heimo Zobernig

Lena Henke

Die Arbeit von Lena Henke bringt gänzlich ungewöhnliche Materialien in den Skulpturenpark Köln, die sich vom Naturbezug der meisten anderen Werke deutlich absetzen. Edelstahlrahmen und bedruckte Gummimatten sind Motive, die dem städtischen Erfahrungsraum entstammen. Im Park wirken sie wie Zitate aus einer anderen Welt. Die Bildmotive zeigen Graffitis der berühmten Fotografien von George Brassai, die in der Vergrößerung einerseits wie archaische Wesen erscheinen, andererseits im Fließen der Gummimatten und aufgrund ihrer Wiederholung auch an einen Filmausschnitt denken lassen.



The Doors, 2013
UV-Druck auf Kunststoff, Stahl

Stiftung Skulpturenpark Köln
Geschenk von der Künstlerin an den Park

Vertreten in KölnSkulptur **9 8 7**

Öffnungszeiten & Preise

Eintritt ist kostenlos
Täglich geöffnet in der Zeit von

April - September 10:30 - 19:00 Uhr
Oktober - März 10:30 - 17:00 Uhr

Kontakt

Skulpturenpark Köln
Riehler Straße (Haupteingang)
50668 Köln

Stiftung Skulpturenpark Köln
Elsa-Brändström-Str. 9
50668 Köln

Skulpturen park Köln

DE/EN [Events](#) [Press](#) [Links](#) [Imprint](#) [Privacy Policy](#)

[Home](#) [Exhibition KölnSkulptur](#) [Park-Tour](#) [Café](#) [Stiftung](#) [Contact](#)

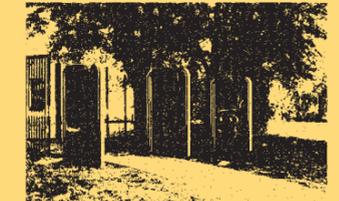
KölnSkulptur #7

Participating artists

James Lee Byars
Nina Canell
Tony Cragg
Jimmie Durham
Bogomir Ecker
Cecilia Edefalk
Peter Fischli / David Weiss
Barry Flanagan
Günther Förg
Sou Fujimoto
Dan Graham
Tamara Grcic
Lena Henke
Susan Hiller
Jenny Holzer
Bethan Huws
Leiko Ikemura
Jörg Immendorff
Anish Kapoor
Stefan Kern
Hubert Kiecol
Per Kirkeby
Esther Kläs
Valerie Krause
Alicja Kwade
Klara Lidén
Jorge Pardo
Manfred Pernice
Bettina Pousttchi
Mandla Reuter
Ulrich Rückriem
Michael Sailstorfer
Karin Sander
Nicola Schrudde
Thomas Schütte
Joel Shapiro
Andreas Slominski
Mauro Staccioli
Mark di Suvero
Rosemarie Trockel
Tatiana Trouvé
Simon Ungers
Bernar Venet
Bernard Voïta
Johannes Wald
Paul Wallach
Martin Willing
Heimo Zobernig

Lena Henke

Lena Henke's work brings quite unusual materials into Cologne's Sculpture Park, which stand out clearly against the nature reference of most of the other works. Stainless steel frames and printed rubber mats are motifs derived from an urban life of experience. In the Park these seem to be citing another world. The images show graffiti depicting some famous photographs by George Brassai that, when enlarged, look on the one hand like archaic creatures, while the flow of the rubber mats and their repetition, on the other hand, remind us of film clips.



The Doors, 2013
UV print on plastic, steel

Stiftung Skulpturenpark Köln
Gift by the artist to the park

represented at KölnSkulptur **9 8 7**

Opening hours & admission

Admission free
Opening hours daily

April - Sept. 10:30 am - 19 pm
Oct. - March 10:30 am - 17 pm

Contact

Skulpturenpark Köln
Riehler Straße (main entrance)
50668 Cologne

Stiftung Skulpturenpark Köln
Elsa-Brändström-Str. 9
50668 Cologne

M/L ARTSPACE PRESENTS
“UNDER THE BQE”

Saturday, September 28, 2013 (4pm to dark)

Here you go New York. Here is your living underground, your young artists squatting—occupying!—that mythic zone the city is said to have once possessed. Declaring a guerilla gallery under the Brooklyn Queens Expressway, Marie Karlberg and Lena Henke are giving you what you want: a Skulptur Projekte Münster of new art set amid syringes, take-out containers, broken strollers, human shit. Raw and cold-pressed, art looks good when it comes from dirty places. And it's into this kind of decaying urban ground—a scarce resource in NYC these days—that art can dig its talons in deep, can begin to fertilize the landscape for “cultural use.” Does this excite you? Set in virgin wasteland, it could be the opening sequence of a rape scene. But not to worry, things won't get too graphic. Violent crime in this city only happens on Netflix these days, and besides, this show is only an opening. The work won't even stay the night. Photos will be taken though—a whole set of professionally shot images to be used later for editorial purposes or for communicating the zeitgeist of the early teens, proof that ‘even just ten years ago’ the bohemian glaciers extended all the way to Lorimer Street and Meeker Ave.

Yet in truth, the scenario described here couldn't get any realer. Work exhibited under a highway overpass might be what the market desires, but also, there's few other options available for artists who are still pre-blue chip and yet too self-possessed to brand themselves as “Marxists” and pander to the feel-good liberal missions that most American non-profits and granting organizations seek to promote. The conditions of a Post-Giuliani, post-Bloomberg New York might be “healthier” statistically, but to all without the financial capital to stake out real estate of his or her own, they are, like the rules of a deranged parent, abusively infantilizing, too. Stay poor, stay young, stay cute and we'll cleanse our capitalist souls by providing for you, they seem to say. Meanwhile parking lots, bedrooms, nail salons (stay tuned for the two M/L shows to follow)—it's practically only in these kinds of after-school spaces that new art still feels possible and as yet not co-opted. Install your show in a new tract of green-space, and you fit right into the developer's CAD drawing plan. Have your show in an off-space and, like an abiding child, you provide the content to which the classy parent operations so dearly want to link—and do link, and are the reason why a seemingly off-the-grid gallery (as though anything is legitimately off the grid at this point) can continue operating the way it does, or perhaps can only operate the way it does.

On Saturday, September 28, 2013, more than a dozen artists including: Sam Anderson, Alisa Baremboym/Gregory Edwards, Nicolas Ceccaldi, Ben Morgan Cleveland, Flame, Marlie Mul, Sam Pulitzer, Andrew Ross, Nora Schultz, Phillip Zach, Jojo Li, and Lyndsy Welgos, along with artist-gallerists Henke and Karlberg will install their work under the BQE. The show will close that night after dark.

—Caroline Busta

WHITE FLAG PROJECTS

Lena Henke

GEBURT UND FAMILIE

March 22 – May 17, 2014

The social is geographic, psyche is space, development a path. Movement in space as a metaphor for personal development, trajectory: a desire line.

The development of the subject, just like the path it moves on, is non-linear. According to anthroposophical thought, one begins a new phase of life every seven years, presenting a major junction each time. One sees new routes before oneself and new desires manifest. Desire lines emerge where constructed ways take a circuitous route, have gaps or are lacking entirely. GEBURT UND FAMILIE.

The path traverses an obstacle course of sculptures. Sculptures made of hand woven ropes, freely floating drawings, lines and loops. They embody mystical signs, star constellations and psychograms. They are representatives, shape shifters that remain easily identifiable. Like a family lineup, their spatial constellation epitomizes a psychograph in which attitudes and aspirations become coordinates. The balance is fragile. Likewise, their distribution in space, their relationships among each other create an equilibrium that is based on interdependences. Any displacement within these spheres shifts the balance and effects the social net as a whole.

The movement through the sculptures, channeled energy, is a desire line that allegorizes social trails. The transition is a diagram of the subject's progress.

In addition to a new series of sculptures Lena Henke's exhibition at White Flag Projects includes a photo love story developed in collaboration with the Sculpture Museum Glaskasten Marl, Germany, on the occasion of her forthcoming exhibition “Yes, I'm Pregnant”.

Stephanie Seidel
Curator
Kunststiftung NRW

BLESSED BE GOD FOR THE STRENGTH OF STRAYS.

GREAT GRIDDED WORLDS WEIGH DOWN ON THEM.

AND THEY, COMMITTED ATLASES, LIKE SCUM, THEY STAY.

THEY LIVE OUT THEIR DAYS AND DAYS AND PLAY, AND STRAY AND SPRAY,
AND SPAY, STAY.

IT IS SAID OF STRAYS, STRAYS ARE STAID GODS IN REVERSE.

GLORY TO GOD FOR THE STRENGTH OF STRAYS.

SOMEBODY TOLD ME ONCE

THE DOGS IN THE GUISE OF STRANGERS FROM AFAR
DRESS UP IN HANDBAGS AND VISIT CITIES.

ONE MUST BE KIND.

GREAT CHAINS AND HOUNDS IN PRETTY HEARSEES

THE SANDMEN TETHER SANDSTONES TO THEIR TEARY EYES.

CHAIN MAIL THE LENGTH OF QUARTELIES OR SPAM.

LIKE TREES THEY BARK.

THEY PARKPLATZ. THEIR ASS IS PARKED.

JURASSIC PARK.

BLESSED BE DOGS.

SOME TIMES THEY WAKE

WITH GLASS RAYS IN THEIR I'S.

LIFE IS HARD BEING A SHARD.

ONE SHOULDN'T MIND.

THEY RAZE THEIR OWN BED HEADS.

THEY SING THE NIGHT IS FOR HUNTING.

THEY SING THE DAY IS FOR SLEEP.

BLESS THOSE DEAD HEADS.

SO MUCH CD BE SAID OF STRAYS, OR PRAYED.

-PABLO LARIOS

OFF VENDOME

info@offvendome.de

Lena Henke and Max Brand
looking at you (revived) again
February 26 – April 4, 2015

I wore the clothes until they fell off my body, the last saving stitches cutting through the fabric like dry leaves, bartered them in with the lumpenhändler for an exceedingly rank tunic which I soaked in vinegar over 3 days confined to my quarters and plebeian thoughts.

My townhouse lodgings boasted a gas fireplace and a trio of windows, later re-framed with laced steel beams. Towards the backyard were two efficient bedrooms. Almost everywhere, the raw-looking floor was sealed oak in a sprue pattern. The kitchen opened into the living area, where standouts included a light side table in Koine marble and a white tufted sectional where i'd sit to smoke a slim brown cigarette.

The bank mill paper vats were situated a couple of blocks from my house, and soon as my new old garb was dry as crisp I ventured over. My once dignified attire would appear every now and then, bubbling up to the surface foaming with rot. Over the course of two weeks I would stop by on my way home from some grocery errands or other business, a kind of slow goodbye despite the fact that there was no longer any discernible distinction to be made in that steaming pool.

Once the bleaching process started, I found myself doing detours to avoid that slight burning in the back of my throat, which lent my voice a tragic tinge.

The Hudson breeze carried the fumes far southeast, this was old Chelsea, warm and soft air breathing from the heavy beige and reddish bricks, the late afternoon sun falling on the soft browns of the art deco highrises. I'd walk slow, two left turns, past the hotel and 99c creations, there was a seven bay wide brick building, trimmed limestone in a too late for neo-grec style fit with Doric pilasters. While the building retains its function as a tenement, the basement now holds JJ's stone store; crystals, brimstone and tiles. I stepped over the threshold and a bunch of little bells hanging from the door announced it.

– Ellie de Verdier



Lena Henke

In European tradition a tree is placed atop a new building once it has been completed. This celebratory ritual, known as “topping out,” has made its way to America, in a modernized fashion, to replace the practice of ribbon cutting. Three years ago, Lena Henke arrived in New York City, a place in which she had always wanted to live. Since then she has continued the steady process of establishing and rooting herself in the community. With her EAF15 project, *Stand Back* (2015), Henke is “topping out” her time in New York by planting a weeping willow tree that will remain at the park after the exhibition closes in March. Accompanying the tree is a figurative sand sculpture that will transform as the weather affects it over time.

Referencing the iconic depictions of weeping willow trees in classical painting, Henke has planted her willow tree facing out onto the water. The tree’s branches, which create a curtain around its base, hug the sand sculpture that sits at its foot. “I wanted to use something from the artist’s studio,” Henke says of sand, a material that is typically used as a tool. Her work draws from the historical use of sand in casting bronze sculptures, though instead of using sand as a mold, Henke has decided to make it the main material of her work.

“Always when I’m stuck I look at history,” Henke says. From Auguste Rodin to Hieronymus Bosch, she finds inspiration in the works that these artists have created. In her process, she re-contextualizes their works, and evaluates what they mean to her in the contemporary period. Henke hopes that viewers will take in different perspectives while they walk around the piece. “From afar you can see the sculpture as a body, but once you move closer, it can be a landscape of hills and valleys,” Henke says of her work. She draws the relationship from Bosch paintings, which often depict humans interacting on giant bodies.

The young weeping willow creates a sense of privacy within the five acre park, with its branches acting as a threshold into and out of the space. “I wanted to create a meeting place that would endure over time,” Henke says of *Stand Back*. “In paintings weeping willows are a place for lovers, or for someone who is mourning.” She references those that can be found standing solemnly at Cypress Hills Cemetery in Brooklyn, New York. The weeping willow’s full-bodied and fluid structure parallels the curves found in Henke’s figurative sculptures. For *Middle Part + Relief V* (2014), Henke sculpted the lower half of a female figure using sand. Its partner sculpture, *Upper Part + Relief VII/VI* (2014), depicts the upper half of a female figure. Both pieces, adorned with chainmail masks, were made to communicate an alter ego that appears in her creation of the forms.

“In my piece, nature is taking back the material,” Henke says in reference to the slow disintegration of her sand sculpture. “Instead of me removing it, the wind will just take the grains away.” The sand that Henke has taken from the earth will inevitably return to it.

DEAD HORSE BAY ANNA GRITZ ON LENA HENKE

Slowly and with purpose the head of the Empire State and the Chrysler building bob up and down, fel-lating each other in a steady rhythm. Through a panoramic window their lovemaking is witnessed by a legion of anonymous, anthropomorphized Manhattan buildings deeply entrenched in the scene unfolding in front of them. The amputated arm of the Statue of Liberty makes a Cocteauish appearance in form of the table lamp on the bedside dresser, mood-lighting a scene that is harshly interrupted by the spotlight that the Rockefeller Center casts in the bed upon entering and catching the couple inflagranti.

This scene is taken from a short animation storyboarded by the artist Madelon Vriesendorp with Teri Wehn-Damisch and developed from a body of work that Vriesendorp had created in the early 1970s after she moved to Ithaca, NY with her husband Rem Koolhaas.¹ Her drawings would later become part of Koolhaas’s influential text *Delirious New York* from 1978. In addition to the bizarre and surreal subject matter, it is the treatment of the city of New York as a pulsating, sweating, screwing mass of buildings, that is both stage and protagonist, that is so relevant to the work of Lena Henke. For *Dead Horse Bay* Henke also chose the urban fabric of New York City as a matrix, clouding her intimate sensation of the city with its public façade. In both women’s art work the interior and exterior becomes

transposable, the city both interior setting and public domain. This strategy is epitomized in the rug in Vriesendorp’s most famous drawing from this series, *Flagrant Delit*, from 1975, which shows the Manhattan city grid as a structure that runs through the inside of the apartment and is echoed in the view through the panoramic window in the geometric blocks of the urban structure.

It is the aerial perspective that reduces the chaos of the city to the easily navigable lines and channels of a map. Distance allows for the abstraction necessary to gain an overview, granting the order, which is so desirable when stuck amid the inner-city chaos below. The birds-eye view has long been a tool for map-making and is also in Henke’s portrait employed to this end. It is a viewpoint that beckons authority and domination over the surveyed exterior world. Established in the Flemish portrait painting of the 15th Century by painters such as Jan van Eyck, the perspective signalled the reach of influence that the sitter had bestowed upon himself.

The tower, or tenanted vantage point becomes an optical device, a lens or camera as Beatriz Colomina calls it, consolidating inhabitation and the view onto the exterior world.² She recounts Le Corbusier suggesting the possibility to inhabit the camera as a means of employing a system of classification.³ One might take his point further and say that the mind can mimic a technology upon experiencing it. In a similar manner the perspective of

a surveillance camera or the Google Earth zoom, once seen, can be called upon at will, allowing for a double entity – we can inhabit both the instrument glancing over a cityscape while being an active participant in it. It is as if, once observed, we carry this perspective within us, observing ourselves from the position of an elevated outsider, an internalized panopticon of sorts, not dissimilar from Jeremy Bentham’s and certainly a perspective encouraged by much recent municipal city planning. And yet aside from suggesting an internal corrective this type of split perspective also allows for an incorporated view onto our physical location. It is this incorporated view that Henke presents in this cityscape cum map. The gaze is multiplied and while we reside in her sight down on the city of her “Wahl Heimat” Manhattan, we also observe her through a window lying down on the top floor of the *Freedom Tower*, here displayed in the shape of a milk bottle that curiously resembles her own milk bottle sculptures. She is lying there playing with her sculptures as if they are dolls in a dollhouse, while surveying the ongoings of the city below through a massive window (#2). Henke is employing a similar type of scale confusion here as practiced by Vriesendorp in her drawings. While some of Henke’s sculptures appear as miniatures and others materialize in the cityscape blown up to the size of buildings, her detergent hoof dollhouses (#5) can be found copulating not unlike Vriesendorp’s skyscrapers on the shore of the Hudson River, spewing

green water in the shape of a spiral (jetty), a nod to another movement that was highly reliant on the aerial view. All the white specimens of her *Female Fatigue Series* (2015) – *New Museum, At&t Building, Chelsea Hotel, and Flat Iron Building* (all #7) – are casually spread about the lower half of the island.

There is something easy about Henke's *Female Fatigues*, the way that the female bodies are slouching, cast from sand, on top of the sharp steel outlines of iconic architecture, constantly threatening to collapse, not made to last but to be rebuilt when needed. They are like inflatable rubber dolls, summoned into shape and existence through a mould, once desired and easily destroyed and stored away when not. The series developed out of a show entitled DIE, after Tony Smith. Amongst other works Henke showed large industrial size sand bags, the ones' in which sand is delivered for construction sites. The sand was kept in the industrial bags, and moulded to resemble fragmented female bodies, an ass, a torso with head, a crotch with her legs crossed as in *Lower Part (legs)* (2014). It is another self-portrait of sorts – Lena is assembling herself in fragments made of sand in the gallery. The shaped parts were then at times embellished with works from a series she calls *Chainmail* (2014), metallic chain nets cast in epoxy in FedEx boxes resembling medieval armour. The casual, almost sluggish body language of the sand sculptures can be seen in conversation with a type of feminist illustration com-

mon in '70s and '80s magazine culture with Claire Bretécher as one of the most famous protagonists. The lazy, lasziv poses appear borrowed from sources such as Bretécher's serial publication *Frustration* (1975-80) which presents women slouched on couches, not wearing any bra, casually carrying a fag or breastfeeding a baby, habitually not poised or composed but instead perpetually irritated about the pitfalls of modern living (generally the pains of living with the other sex).⁴

This overly human, unapologetic, unpolished attitude is present in both Henke's sculpture and Vriesendorp's skyscrapers. Vriesendorp speaks of the drawings as "the result of an in-depth analysis of the possibilities provided by architecture, marking a time in which the ridged corset of modernism had been thoroughly exhausted."⁵ The physical manner displayed by the buildings, flaunting arousal, strain and physical exhaustion opens up a perspective onto architecture that suggests an unconscious double life. Their constitution as erotic beings is correspondent to Lena's treatment of architecture and sculpture as both not only hosting each other but as being emotionally and physically affecting. Her 2014 comic book, *Yes, I Am Pregnant* was produced in reaction to the invitation to create a new work for the collection of the Sculpture Museum in Marl, Germany. Inspired by the richness in public sculpture in the city, a place that she experienced otherwise as desolate and without much public life, Henke decided to cast the

sculptures in the public realm as the protagonists of a photo love story, a common sub genre in German teenage literature. The comic reframes and subtles shots of the sculptures in the city, tell the story of Marina and Paul, two pubescent sculptures in love, one a work by Marino Marini and the other by Paul Derkes. Their love story is told as a drama, unfolding through an unplanned pregnancy and the resulting quarrels with family and friends and illustrated through the sculptures shot in situ alongside a cast of auxiliary sculptures by Hans Arp, Joseph Jäckel and Hans Bucher. (As a side note it is worth mentioning that impregnation was one risk Vriesendorp's edifices did not have to fear, at least that's what one might assume from the casually cast aside 'Good Year' condom lying next to the exhausted lovers). Inspired by the works in Ignazio Danti's famous *Gallery of Maps* in the Vatican Museums, Lena Henke deploys the aerial view not simply as an attempt to map a city, but as a portrayal of her life, yet herself in the very city. Not dissimilar from Saul Steinberg's iconic vistas of the New York City of the 1970s, the work presents a very personal vision of the skyline of the city, stretching and shrinking buildings and avenues at her leisure, going so far to transfigure the outline of Manhattan Island to match the famous anatomical drawing of the head of a horse by Théodore Géricault (#9). The skin pulled away to reveal the underlying muscle strands evocative of highways and the infrastructure of the city grid. With the baroque-eye of an

Arcimboldo the city is realized as an organism made from a set of intertwined, and highly symbolic components assembled to create something new. The reference to the horse goes far back for Henke, recalling her upbringing next to a horse riding stable in rural Germany, blurring her pastoral origins with her new urban home. The horse motive is picked up frequently in the work, from her saddles and horse blankets in works like *Freeze Frame* (2014) to *Laundry Day* (2015), the detergent and milk bottle sculptures nestled in ceramic hoofs which are grotesquely distorted to the point that they begin to resemble vaginas, tenderly holding quarter coins between their lips – laundry money, one might assume.

The saying heralded on the emblem floating above the island (#3) is taken from Dante Alighieri's inscription onto the opening of a cave that bears the features of a monster with a wide-open mouth as its entrance in the *Sacro Bosco* Park in Bomarzo, in central Italy. The saying states, "Ogni pensiero vola", meaning "Every thought flies away," advocating a letting go of reason upon entering the park with its cast of grotesque monstrosities. The gardens, which were built in the 16th century according to the vision of Pier Francesco Orsini, lay forgotten and overgrown for centuries until they were rediscovered and treasured by amongst others Jean Cocteau and Salvador Dalí.

One of the creatures has also found its way into Henke's map, (#8) guarding the north entrance to Fre-

derick Law Olmsted's Central Park, reminding us that as much as we would like to see our cities as places of communal decision-making, they were for the most part planned according to the visions and whimsies of individual men, Olmsted being just one of these, Robert Moses another. Henke makes nods to both men here, tracing the impact that the ideas of these two had for the city of New York. Frederick Law Olmsted through his concept of a central park (#10) that embedded handmade nature as a democratic and civilizing force into the urban fabric and Robert Moses by restructuring the city's infrastructure with his curving park and expressways (#1), extensive bridges and endless rows of red brick tower blocks punctuated only by the occasional asphalt playground. It is the ability to restructure on a massive scale to build a system that will order and shape the way people navigate a place and relate to each other that draws Henke to these men. Coincidentally, it was Moses' BQE, the expressway that ruptures Brooklyn in such a severe manner, that was the site of the first manifestation of Henke's collaborative project M/L Art Space, a spontaneous and itinerant curatorial collaboration with Marie Karlberg for which both artists assemble a group show for a one-night only appearance.

Separated from its context Henke's map floats like a massive spaceship in the air, like a model and not unlike Mike Kelley's *Educational Complex* (1995) a reconstruction of a space based on recollection

alone, omitting some elements in favour of the aspects that burned themselves deep into memory over time. The table-top architectural model just like the cityscape is for both Kelley and Henke a site of power. The artist as model master builder or mapmaker has the authority to shape space independent of municipal needs, logistics and funds. The map/model carries the potential of closeness and ownership of structures that are – because of their size and complexities – difficult to grasp in their entirety. Henke draws reference here to the models built by people who identify as objectophile – who develop strong feelings of love for, and are attracted to monuments and build structures. The affection is often based in the belief that objects have souls, feelings and are able to communicate, and the hand made models function as stand ins, as transportable sites for the their love. These maps and models are hybrids of sorts, or as Dan Graham would say, they are ways to experience architecture and the built environment without actually building it. They are intermediates that allow Henke to experience the city as an environment that is manipulatable and that can be shaped as much as it shapes us.

1. The film entitled *Flagrant Délit* was produced for French television and premiered in 1980.
2. Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality & Space* (New York: Princeton Architectural Press, 1992), p. 121.
3. *Ibid.*
4. Claire Bretécher, *Les frustrés* (5 albums, 1975-1980).
5. Madelon Vriesendorp in Klaus Leuschel, "Sex and the City? In architecture!", <http://www.architectonic.com/ntshst/sex-and-the-city-in-architecture/7000243>

With thanks to illustrator Drew Alderfer

LENA HENKE HELLWEG

17. NOVEMBER – 14. FEBRUAR 2016

DORTMUNDFR

Innerhalb weniger Jahre hat Lena Henke (*1982 in Warburg, lebt und arbeitet in New York City und Frankfurt am Main) einen vielfältigen Werkkomplex aus Skulpturen und Installationen entwickelt. Als Preisträgerin des diesjährigen GWK-Förderpreises Kunst hat sie speziell für den Dortmunder Kunstverein neue Arbeiten entwickelt, die sich sowohl von ihrer Herkunft Westfalen als auch von ihrer Wahlheimat New York inspirieren lassen. Zwischen persönlicher Mythologie und geographischen Beobachtungen stellt ihre Ausstellung *Hellweg* die Frage nach der Verortung des Ichs.

Der Titel *Hellweg* verweist dabei auf den bedeutendsten mittelalterlichen Verkehrs- und Handelsweg Westfalens, der sich von Duisburg über Dortmund und Paderborn bis nach Corvey erstreckt. Lena Henke verlängert diesen Pfad, der 50 Meter entfernt durch die Dortmunder Innenstadt führt, in den Außenraum des Kunstvereinsgebäudes. Ein gespannter Reisigzaun erweitert so die gläsernen Ausstellungsräume, auf den öffentlichen Platz um den Kunstverein herum und führt den Besucher zu einem neuen Eingang. Der fragile und transparente Zaun erinnert an eine Haut. Das gebundene Reisig bildet einen Tunnel – wie in dem Zeichentrickfilm *Es war einmal das Leben* betritt man den Körper und die Vorstellungswelt von Lena Henke.

Auf der zentralen Wand im Kunstverein sieht man eine gemalte Adaption der Zeichnung *Die Sprache* (1953) von Joseph Beuys. Diese Arbeit *Kranke und Touristen* (2015) überlappt sich mit den gezeichneten Gesichtszügen Henkes und wie durch einen Kuss gleiten sie ineinander über. Henkes Portrait bildet im Inneren ihres Kopfes eine Stadtkarte Manhattans ab und verbindet darin frühere Werke und Referenzen zur Land Art und Stadtplanung.

Eine weitere Wandarbeit, die den Titel *Pilger* (2015) trägt, stellt die Fusion des Kopfes der Künstlerin als Vexierbild mit einer medizinischen Zeichnung eines Totenkopfes dar. Vergleichbar mit einem gemalten Memento-Mori aus der Renaissance, kann es als selbstreflexives Motiv über das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit verstanden werden. Surrealistische Bilder, in welchen Gebäude oder Objekte animiert werden, wie in den New York-Abbildungen von Madelon Vriesendorp, und Comics von Tomi Ungerer und Claire Bretécher, sind dabei eine wichtige Inspiration.

Die Skulptur *Dreihasenbild* (2015) bezieht sich auf das Dreihasenfenster des Paderborner Doms. Drei im Kreis springende Hasen teilen sich jeweils ein Ohr, um so in Kreisform der Uhrzeit hinterher zu laufen. Der Hase, der in den verschiedensten Religionen unterschiedliche Bedeutung annimmt, kann sowohl die Wiedergeburt und Auferstehung als auch die Fruchtbarkeit verkörpern. Für Henke repräsentiert er aber vielmehr eine Geschichte, die das Universale mit dem Persönlichen, in Form einer individuellen Mythologie, verbindet.

Zusammen mit den Wandzeichnungen, dem Reisigzaun und der raumgreifenden Installation eines antiquierten Pferdegessirrs, schafft Lena Henke in *Hellweg* eine Mind-Map ihrer Interessen. In diesem Organismus zerfließen die Grenzen zwischen Körper, Tierwelt, Architektur und Stadtlandschaft.

KUNSTVEREIN

DORTMUNDER KUNSTVEREIN
PARK DER PARTNERSTÄDTE 2
44137 DORTMUND

FON: (0231) 57 87 36
FAX: (0231) 57 49 29

INFO@
DORTMUNDER-KUNSTVEREIN.DE
ÖFFNUNGSZEITEN:
DIENSTAG-FREITAG 15-18 UHR
SAMSTAG UND SONNTAG 11-16 UHR

BANKVERBINDUNG:
SPARKASSE DORTMUND
IBAN: DE37440501990001078100
BIC: DORTDE33XXX

GEMEINNÜTZIGER EINGETRAGENER
VEREIN VR 3313

AMTSGERICHT DORTMUND

VORSTAND:
MARION EDELHOFF (VORSITZENDE),
PROF. DR. H. H. HOLZMÜLLER,
RAUN DR. MATTHIAS WIESE
STB. DIPL.-FW. STEFAN ZÖLLER
ROLAND BAEGE (KOMM)

LENA HENKE HELLWEG

17. NOVEMBER – 14. FEBRUARY 2016

DORTMUNDFR

Within a few years, Lena Henke (born 1982 in Warburg (GER), lives and works in New York City and Frankfurt am Main) developed a diverse complex of works, consisting of sculptures and installations. As laureate of this year's GWK advancement award for fine arts, she designed new works exclusively for the Dortmunder Kunstverein, equally inspired by her Westphalian background and her adopted home New York. Between personal mythology and geographic observations, her exhibition "Hellweg" is asking the question of positioning one's own self.

The title „Hellweg" refers to the most substantial medieval traffic and trade route of Westphalia, extending from Duisburg via Dortmund and Paderborn up to Corvey. Lena Henke extends this path, leading through Dortmund's inner city 50 meters away, into the outdoor space of the Kunstverein's building. A fence made of brushwood and wire extends the vitreous exhibition space outside onto the public square around the Kunstverein and leads the visitor to a new entrance. The fragile and transparent fence is reminiscent of a membranous skin. The bound brushwood forms a tunnel – just like in the animated children's series "Once upon a time... Life", the visitor is entering a body and the mindscape of Lena Henke.

On the central wall of the Kunstverein, a painted adaption of Joseph Beuys' drawing "Die Sprache" (The language) from 1953 overlaps with Henke's painted facial features. Henke's portrait shows a city map of Manhattan on the inside of her head and unites earlier works and references to Land Art and city planning. Just like a kiss, both faces blend into each other. The work titled "Kranke und Touristen" (Invalids and Tourists), 2015.

KUNSTVEREIN

DORTMUNDER KUNSTVEREIN
PARK DER PARTNERSTÄDTE 2
44137 DORTMUND

FON: (0231) 57 87 36
FAX: (0231) 57 49 29

INFO@
DORTMUNDER-KUNSTVEREIN.DE
ÖFFNUNGSZEITEN:
DIENSTAG-FREITAG 15-18 UHR
SAMSTAG UND SONNTAG 11-16 UHR

BANKVERBINDUNG:
SPARKASSE DORTMUND
IBAN: DE37440501990001078100
BIC: DORTDE33XXX

GEMEINNÜTZIGER EINGETRAGENER
VEREIN VR 3313

AMTSGERICHT DORTMUND

VORSTAND:
MARION EDELHOFF (VORSITZENDE),
PROF. DR. H. H. HOLZMÜLLER,
RAUN DR. MATTHIAS WIESE
STB. DIPL.-FW. STEFAN ZÖLLER
ROLAND BAEGE (KOMM)

DORTMUNDER KUNSTVEREIN

Another mural painting, the “Der Pilger” (The Pilgrim), 2015, depicts the fusion of the artist’s head as a kind of flip-flop image merged with a historic medicinal etching of a human skull. Comparable to a painted memento mori from the renaissance, it can be seen as a self-reflective motif of the awareness of one’s own mortality.

Surrealistic images, in which buildings or objects become animated, like those of Madelon Vriesendorp or illustrations by Tomi Ungerer and Claire Bretécher are an important inspiration here.

The sculpture „Dreihasenbild“ (Three hares picture), 2015 pertains to the Dreihasenfenster of the Paderborn cathedral. Three rabbits, jumping in a circle, share one ear each in order to chase the time in a circle. The rabbit, bearer of various meanings in all kinds of religions, can be an incarnation of reincarnation and resurrection as well as of fertility. Henke however, sees more of a story that combines the universal with the personal in form of an individual mythology.

Together with the mural paintings, the brushwood fence and an extensive installation of an antique horse’s harness, Lena Henke creates a mind map of her interests in “Hellweg“. This organism dissolves the boundaries between body, animals, architecture and urban landscape.

Curated by Oriane Durand

The Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Kulturarbeit e.V. (GWK, engl.: Society for the funding of Westphalian cultural work) annually assigns advancement awards to outstanding young artists from Westphalia-Lippe covering the branches of fine arts, classical music and literature.

The art award is coupled with an exhibition in a renowned Westphalian exhibition centre and an individual catalogue.

gwk | Gesellschaft zur Förderung der
Westfälischen Kulturarbeit e.V.

Lena Henke 2010-2015

A: “I’d like to begin with this one. It’s probably the most unusual piece in this installation in that it is the only noticeable mistake”. Solo show: WIR ÜBER UNS. *Neue Alte Brücke*, May 2010, Frankfurt a.M., Germany

C: “Benzo Drain”, fiberglass, epoxy resin, 180 x 45 x 25 cm. Group show: Andrei Koschmieder puts. *Real Fine Arts*, June 2011, New York, USA

D: “untitled (black)”, fiberglass, epoxy resin, 80 x 60 x 80 cm. Solo show: Schlagen im Stall. *Galerie Parisa Kind*, April 2011, Frankfurt a.M., Germany

H: “The Rustic Temple Model (Parking)”, mixed media on stainless steel grating, 30 x 90 x 10 cm. “The Unconscious Model (Littering)”, mixed media on stainless steel grating, 243 x 91 x 10 cm. “The Symbolic Model (Begging)”, mixed media on stainless steel grating, 90 x 91 x 10 cm. “The Euphemistic Model (Fingering)”, mixed media on stainless steel grating, 180 x 90 x 10 cm. “The Original Model (Strolling)”, mixed media on stainless steel grating, 182 x 90 x 10 cm. “The Natural Model (Nibbling)”, mixed media on stainless steel grating, 90 x 90 x 10 cm. Group show: Love of Technology, *MOCA Museum of Contemporary Art North Miami*, September 2013, Miami/Florida, USA

I: “The Doors”, brushed stainless steel, inkjet print on rubber mats, 200 x 130 x 25 cm each. Group show: *Skulptur #7 2013-2015. Skulpturenpark Köln*, May 2013, Cologne, Germany

J: “Hancock Street”, rubber, sand, metal, 35 x 45 cm. Group show: On Thomas Bayrle. *The Artist’s Institute*, September 2014, New York, USA

P: “Fesseln im Treibsand”, clay, bottle, sand, coin, 55 x 17 x 12 cm, 39 x 20 x 20 cm.

“Laundry Day”, clay, bottle, detergent, coin, 2 parts, 47 x 23 x 9 cm each.

“My lover, a thousand a week”, clay, bottle, detergent, coin, 2 parts, 40 x 30 x 9 cm each.

“Horses in bonds”, clay, bottle, detergent, coin, 2 parts, 40 x 30 x 9 cm each. Group show: One step away from further hell. *Vilma Gold*, March 2015, London, UK

S: Hellweg. GWK-Förderpreis Kunst 2015. Solo show: *Dortmunder Kunstverein*, November 2015, Dortmund, Germany

B: “Carla Bruni”, wood, paint, table, 20 x 20 x 340 cm. “Patricia D’Addario”, wood table, 60 x 60 x 130 cm. “Metriban Aliyeva”, wood, paint, cement, resin, table, 50 x 50 x 200 cm. Solo show: you have four eyes (First Ladies). *V8*, August 2010, Karlsruhe, Germany

G: Installation view. Solo show: “SHE SAID SOMETHING LIKE: DON’T LET ME WALK THE STAIRS AGAIN I SAID: BUT YOU LIVE THERE.” *Real Fine Arts*, December 2012, New York, USA

L: Marina Marini, main character in “Yes I’m pregnant”, a publication released on the occasion of the solo show: Yes I’m pregnant at *Skulpturenmuseum Glaskasten Marl*, April 2014, Marl, Germany

K: “Galocher (coeur)”, fiberglass, resin, pigment, steel, 238 x 248 x 139 cm. Solo show: Geburt und Familie. *White Flag Projects*, March 2014, SaintLouis, Missouri, USA

M: “soothing earth”, watercolor on recycled paper, 20 x 24 cm. Group show: *Piracanga Freedom? TwoHOTEL and MIL Artspace*, August 2014, Piracanga Beach, Bahia, Brazil

N: “three hare image”, resin, glow in the dark pigment, 100 x 100 x 4 cm. Group show: *Pluggs. Karma International*, December 2014, Zürich, Switzerland

O: “Upper Part + Relief VII/VI”, 1 ton of sand, metal chain, epoxy resin, 71 x 109 x 65 cm. Solo show: *DIE. Parisa Kind*, September 2014, Frankfurt a. M., Germany

R: “My Crane Collapse on 57th Street”, metal, sand, plaster, rubber, 91 x 91 x 45 cm. “Your Chelsea Hotel”, metal, sand, plaster, rubber, 91 x 60 x 45 cm. “My London Terrace”, metal, sand, plaster, rubber, 45 x 150 x 91 cm. “Their New Museum”, metal, sand, plaster, rubber, 91 x 60 x 45 cm. “Our AT&T”, metal, sand, plaster, rubber, 124 x 60 x 60 cm. “Your Flatiron”, metal, sand, plaster, rubber 91 x 60 x 35 cm. All works are from the “Female Fatigue” Series. Group show: Looking at you, revived again, *Off Vendome*, February 2015, New York City, USA

E: Installation view. Solo show: Hang Harder. *NAK Neuer Aachener Kunstverein*, February 2012, Aachen, Germany

F: “Squin and super squin”, tar, wood, resin, 90 x 204 x 110 cm each. Solo show: Core, Cut, Care. *Oldenburg Kunstverein*, June 2012, Oldenburg, Germany

Q: “Große, Stehende”, stainless steel, UV print on duraclear, 365 x 121 x 121 cm. The New Museum’s Triennale Surround Audience at the *New Museum*, February 2015, New York City, USA

Neue Bilder des Menschen?

Alex Künick

„Das Bild des Menschen wandelte sich, wurde verzerrt, zerbrach und verschwand schließlich ganz.“ – Paul Tillich

Seit etwa einem Jahr setzt Lena Henke sich – vielleicht mit Blick auf diese Publikation – verstärkt mit der Frage auseinander, wie sie ihr Werk, ihren „body of work“, angemessen darstellen könne. (Bemerkenswert oft geht es darin ja um Körper, von Pferden oder Hunden, Menschen oder Skulpturen.) Henke, die 2010 ihren Abschluss an der Städelschule gemacht hat, konnte seither diverse Projekte und Ausstellungen realisieren und scheint nun nach der großen Linie in ihren so verschiedenartigen Objekten zu suchen: Sandsäcke und eingesprayed Teppiche, Stahlgitter und Seil, Sättel und Teer. Linie aber ist hier nicht ganz das richtige Wort. Denn Henke ist Bildhauerin, nicht Zeichnerin; sie macht keine Linien.

Viele von Henkes Einzelausstellungen sind in einheitlichem Material konzipiert: In Frankfurt modellierte sie alle Skulpturen aus Sand, in Aachen versperrte sie die Fenster mit geteerten Brettern. In einige Installationen arbeitete sie nahezu identische Elemente mehrfach ein, etwa die transparenten minimalistischen Boxen mit einem Druck von Gustav Vigelands figurativer Skulptur, die 2012 bei Real Fine Arts zu sehen waren (die Arbeit SHE SAID SOMETHING LIKE: DON'T LET ME WALK THE STAIRS AGAIN I SAID: BUT YOU LIVE THERE sah wie ein um 90 Grad gedrehter „stack“ von Donald Judd aus). Bei White Flag Projects in St. Louis zeigte sie eine Familienaufstellung aus Seilskulpturen, die sich auf die Symbolsprache des eigenwilligen Psychoanalytikers Wilhelm Reich bezog. Doch wie lässt sich all dies zusammendenken im Sinne eines einzigen, größeren Projekts? Wie verleiht man dem, was man macht, Sinn? Kann man überhaupt die Punkte verbinden, Einzelnes rückführen auf ein durchgängiges Thema, einen konsistenten Namen (eine Biografie, einen Körper), wenn wir uns beim Aufwachen jeden Morgen anders, wie neu fühlen?

Die Tradition stellt uns Kategorien und Disziplinen zur Verfügung, um Dinge und Sachverhalte in Felder zu ordnen. So wie die Medizin oder das Recht gibt es auch die Skulptur, und Lena Henke hat viel dafür getan, ihre Konventionen zu überprüfen. In diesem Sinne ist sie Traditionalistin: Sie behandelt Skulptur als eine Disziplin mit einem Set von Geschichten und Diskursen, mit denen es sich auseinanderzusetzen, die es durchzuarbeiten gilt. So macht sie die Vergangenheit der Skulptur zum Bestandteil ihrer eigenen Arbeit. Sie fertigt Abgüsse und schnitzt. Sie untersucht Materialien. Sie spielt mit Sockeln, erkundet die Grenze von horizontal und vertikal, gräbt im Archiv. In *Yes, I'm Pregnant*, einem besonders bemerkenswerten Projekt im Skulpturenmuseum Glaskasten in Marl, erweckte Henke die Sammlung des Provinzmuseums zum Leben, indem sie eine Auswahl von Ausstellungsstücken zu narrativen Szenarien arrangierte. So nahm sie einige Skulpturen von ihrem angestammten Platz im Museum, stellte sie, als unterhielten sie sich, in Gruppen auf öffentlichen Plätzen und in Schwimmbädern auf, und ließ die Szenen professionell fotografieren.¹ Zum Schluss setzte sie die Fotos zu einem Comic mit Bildtexten und Dialogen zusammen. Ins Tableau transformiert, begann Skulptur zu sprechen. Im erzwungenen Zusammenhang war ihre Autonomie untergraben. Eine biomorphe Arbeit von Hans Arp spielt die Rolle des Vaters, der mit seiner Tochter, Marino Marinis *Marina*, schimpft, weil sie schwanger ist.² Als Feministin sucht Henke die Punkte, an denen sie in der patriarchalen Skulptur-Parade intervenieren kann (vgl. Henry Moore und seinen Meißel, David Smith und seinen Weißbrenner); und nicht zufällig äußert sich diese Suche als Unbehagen an Reproduk-

tion in allen Bedeutungen des Wortes – von der biologischen bis zur mechanischen. Die Künstlerin strukturiert die Geschichte neu, um Platz für die Gegenwart zu schaffen. Schräg muss sie sie erzählen. Die Frage nach dem Umgang mit der Geschichte der Skulptur scheint für Henke dringlicher zu sein als die, wie man heute Skulpturen machen kann. Sie versteht sich als Erbin einer Tradition, über die sie sich klarwerden muss.

Demgemäß hat Lena Henke ein ausgeprägtes Interesse an den historischen Kontexten und Aufgaben der Skulptur. Die Plastik der Renaissance, die figurative Skulptur des 20. Jahrhunderts oder die Abstraktion der Moderne – sie alle behaupten, die Allgemeinheit anzusprechen – scheinen sie sogar mehr zu interessieren als minimalistische und postminimalistische Strategien, deren Geschichte sie sich allerdings trotzdem bedient.³ Und besondere Aufmerksamkeit widmet sie der „verlorenen“ Tradition der letzten Jahrhundertmitte, jener Phase vom Ready-made bis zu seiner Wiederentdeckung, in der es in der Skulptur mehr um uns ging als um ein Es.

Vor rund 40 Jahren schrieb Benjamin Buchloh, dass die moderne Skulptur im Werk des Konzeptkünstlers Michael Asher und in seiner Form der Institutionenkritik ihren Schlusspunkt erreiche. Doch was geschieht, wenn eine Tradition zu Ende geht? Was wird aus ihren Ansprüchen und Energien? Gehen wir einfach weiter? Henke jedenfalls scheint das zu widerstreben; sie beschäftigt sich vielmehr mit der Skulptur der Moderne, um ihre psychischen Energien auszugraben. Und vielleicht ist sie Abschlüssen gegenüber überhaupt misstrauisch. Andererseits aber scheint mir, dass diese Phase der Geschichte der Skulptur etwas Verunsicherndes und Verstörendes birgt, das uns heute noch immer verfolgt.⁴ (Sicher, ihre zeitliche Nähe zum Krieg hat damit auch zu tun.) Buchloh fragt sich, wie man „– unter den Bedingungen einer hochindustrialisierten Gesellschaft – atavistische Produktionsweisen (Modellieren, Schnitzen, Gießen, Schneiden, Schweißen) weiter betreiben und sie auf überzeugende Weise auf halbedle oder sogenannte ‚natürliche‘ Materialien (Bronze, Marmor, Holz) anwenden kann“.⁵ Lässt man die Vorstellung, dass eine avancierte künstlerische Praxis notwendigerweise die allgemeine Produktion (wenn es denn so etwas gibt) widerspiegeln müsse, einmal außen vor, so wird erkennbar, dass dies genau die Fragen sind, die Henke und andere Künstler heute aufwerfen. Kann man noch modellieren und schnitzen, gießen und schweißen? Kann man noch in Bronze, Marmor oder Holz arbeiten? So manches Werk, das darauf mit einem klaren Ja antwortet, ist sicherlich regressiv. Vielleicht aber ist es viel interessanter darüber nachzudenken, warum solche Techniken heute für zahlreiche Künstler wieder brauchbar, wenn nicht gar erstrebenswert erscheinen. Auch wenn der Markt mit seinem Hunger nach verkäuflichen Objekten nicht zu unterschätzen ist, so meldet doch, denke ich, die Geschichte hier ihre eigenen Ansprüche an.

Heute sind wir Zeugen einer Wiederkehr der Figuration in der zeitgenössischen Skulptur. Man hat diese Tendenz mit dem Aufstieg des Semiokapitalismus in Verbindung gebracht, einem unstillbaren Begehren nach Subjektivität, das noch das Unbelebte beleben will. Skulptur jedoch basiert auf Abbildlichkeit, auf Ähnlichkeit zum menschlichen Körper: Vielleicht war die Rückkehr des Körpers unausweichlich.⁶ Man fragt sich, worin die Attraktivität einer bestimmten Ausprägung figurativer Nachkriegskunst – man denke etwa an die exemplarischen Charaktere, die 1959 die Ausstellung *New Images of Man* im MoMA bevölkerten – für heutige Künstler liegt.⁷ Bis vor kurzem galt sie eher als peinlich, man vergaß diese Episode in der Geschichte der Skulptur am besten. Niemand wollte sich ihrer in der misshandelten Materialien ausgebreiteten und pathosgetränkten anonymen Vision einer gequälten Menschheit aussetzen. Hatte

nicht der Minimalismus in seiner Wende hin zum realen Raum der Galerie mit solchem Anthropomorphismus kurzen Prozess gemacht? Oder lauerte in ihm selbst die ganze Zeit ein gewisser Anthropomorphismus? So oder so sieht, was einmal die tiefen Gründe des Menschseins darstellen sollte, heute nach Atomzeitalter aus; neue Formen anthropomorpher Kuriosität bilden neue gesellschaftliche Beziehungen vor. Sollten wir uns also gestatten, diese Stellvertreter für Verkörperungen unseres eigenen Selbst anzusehen?

Vielleicht. Doch genau mit ihrer Skepsis gegenüber der Wiederkehr des Figurativen geht Lena Henke einen eigenen Schritt weiter. Nur selten bietet sie, anders als in großen Teilen der zeitgenössischen Kunstproduktion, in ihren Arbeiten den Körper direkt dar – es gibt keine Schaufenster- oder Kinderpuppen, nur Bilder von Darstellungen aus der Vergangenheit. Und auch wenn sie nur sparsam Verweise auf Technologie einarbeitet (im Marler Comicbuch erscheinen hier und da Textnachrichten als Marginalien; die Psychologie, die diesen Objekten beigegeben ist, legt den Gedanken nahe, dass auch die unbelebte Welt vom Irrsinn der sozialen Medien befallen ist), präsentiert sie ihre Materialien weithin eher als tot und stumm denn als lebendig. Unsere anscheinend nicht enden wollende globale Katastrophe, so könnte man meinen, hat das Begehren nach neuen Bildern des Menschen wieder entfacht, aber Henke weigert sich, solche Bilder zu liefern – als könnten sie je genügen –, und lenkt unseren Blick stattdessen zurück auf andere Krisenmomente. Damit weist sie zugleich auch auf eine Krise der Repräsentation selbst hin.

New Images of Man?

Alex Künick

“The image of man became transformed, distorted, disrupted and it finally disappeared.” – Paul Tillich

For the last year or so, perhaps with this publication in mind, Lena Henke has become increasingly preoccupied with how to represent her body of work. (And it should be noted that her work is often concerned with bodies, whether they be those of horses or dogs or humans or sculptures.) Since graduating from the Städelschule in 2010, Henke has had the opportunity to stage a number of projects and exhibitions, and now, more and more, she seems to be trying to find a way to draw a line through the various objects she has made — through the sandbags and spray-painted carpets, through the rope and the steel grating, through the saddles and the tar. Line, though, is not quite the right word for it. Henke is a sculptor, not a draughtsman. She doesn't make lines.

Many of Henke's solo exhibitions have a deep material consistency to them: in Frankfurt, all the sculptures were made of molded sand, while in Aachen she blocked out all the windows with tarred boards. Certain installations have incorporated nearly identical components, as was the case with the transparent minimalist slabs printed with images of Gustav Vigeland's figurative sculpture shown at Real Fine Arts in 2012 (the work SHE SAID SOMETHING LIKE: DON'T LET ME WALK THE STAIRS AGAIN I SAID: BUT YOU LIVE THERE looked like one of Donald Judd's signature stacks rotated ninety degrees). At White Flag Projects in St. Louis, she presented a family dynamic of rope sculptures based on the symbolic language of the rogue psychoanalyst Wilhelm Reich. But how does one think all this together in terms of a larger project? How does one make sense of what one does? Can one connect the dots, trace things back to a consistent subject or name (to a biography or body), when we wake up and feel so different every day?

Traditionally, there have been categories and disciplines that help us organize things in a field. Just as there is medicine or law, there is also sculpture, and Henke has done much to probe its conventions. In this sense she is a traditionalist: She treats sculpture as a discipline with a set of histories and discourses that must be confronted and worked through. She makes its past a part of her work. She casts and carves. She investigates materials. She plays with pedestals, probes the line between horizontality and verticality, mines the archive. In *Yes, I'm Pregnant*, a particularly memorable project at the Skulpturenmuseum Glaskasten in Marl, Henke reanimated the sculpture collection of the provincial museum by placing a selection of its holdings in narrative scenarios. Springing sculpture from its traditional place in the museum, Henke grouped works together in town squares and swimming pools, placing them in conversation, and then shot them with the help of a photographer.¹ The project ultimately took the shape of a comic book that introduced captions and dialogue. Sculpture began to speak as it was transformed into tableau. Its autonomy was undermined as it was forced to hang together. A biomorphic work by Hans Arp plays the role of the father, who chastises his daughter — Marino Marini's *Marina* — for getting pregnant.² As a feminist, Henke is on the lookout to see where she can intervene in sculpture's patriarchal parade (think of Henry Moore and his chisel, David Smith and his blowtorch), and it's no coincidence that such a search manifests itself as an anxiety about reproduction, with all the valences — from the biological to the me-

1 In dieser Hinsicht steht Henke in einer langen Tradition von Bildhauern wie Rachel Harrison, die ihre künstlerische Praxis auch im Verhältnis zur Fotografie denken.

2 Eine weiße Drahtarbeit von Norbert Kricke gibt die Sprechstundenhilfe, während Michael Schwarzes eigenartiger, hockender Hand-Körper als Arzt auftritt.

3 In jüngster Zeit hat Henke den Skulpturenpark als Ort entdeckt; sie reiste nach Bombazo (Italien) und zu Donald Judds Chinati Foundation in Marfa (Texas), um verschiedene Konfigurationen skulpturaler Erfahrung und besonders solche Skulpturenparke zu erkunden, die mit einer Person, einem Stifter oder Künstler, verbunden sind.

4 Vgl. auch Mark Leckys Video „The March of the Big White Barbarians“ (2005), das den Zuschauer auf eine Reise zu Skulpturen im öffentlichen Raum Londons mitnimmt.

5 Benjamin Buchloh, „Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture“, in *Neo-Avantgarde and Culture Industry* (Cambridge: MIT Press, 2000), S. 2–3.

6 Siehe Isabelle Graw, „Introduction“, und Carly Busta, „Body Doubles“, in *Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semiocapitalism* (Berlin: Sternberg Press, 2012), S. 11–18 und 39–48.

7 Angesichts des Themas von Henkes „Yes, I'm Pregnant“ fällt auf, in wie vielen Arbeiten in *New Images* es um Geburt und Reproduktion geht.

chanical — that the word contains. She reframes history in order to make room for the present. She has to tell it askance. For Henke this question of what to do with sculpture's history seems to be even more pressing than how to make sculpture. She understands herself as having inherited a tradition that she needs to figure out.

Accordingly, Henke has shown a strong interest in historical uses and functions of sculpture. Renaissance sculpture, twentieth-century figurative sculpture, and abstract modernist sculpture — all these traditions that claimed to speak to a general audience — seem to interest her even more than minimal and postminimal strategies, though she makes use of those histories, too.³ She is especially interested in that “lost” mid-twentieth-century tradition between the readymade and its recovery, when sculpture was more concerned with *us* than *it*.

Writing some forty years ago, Benjamin Buchloh believed that modernist sculpture had reached its conclusion in the work of Michael Asher and his brand of institutional critique. But what happens when a tradition concludes? What becomes of its aspirations and energies? Do we simply move on? Henke, at least, seems reluctant to do so and she has turned back to modernist sculpture's history in order to mine its psychic energies. Perhaps she is wary of conclusions in general, but I think there is something unsettled and unsettling about this sculptural moment that continues to haunt.⁴ (Surely this work's close proximity to war has something to do with this haunting.) In his text, Buchloh wonders how one can “— under the conditions of a highly industrialized society — continue atavistic modes of production (modeling, carving, casting, cutting, welding) and apply them convincingly to semi-precious or so-called ‘natural’ materials (bronze, marble, wood).”⁵ Bracketing the idea that advanced artistic practice must necessarily mirror general production (if such a thing can be said to exist), one recognizes that these are exactly the same questions that Henke and other artists are asking today. Can one still model and carve, cast and weld? Can bronze, marble, or wood still be employed? While some work that answers in the affirmative certainly is regressive, it may be more interesting to consider why such practices once again seem viable, if not desirable, to many artists. While one cannot underestimate the market's hunger for salable objects, history, I think, makes claims of its own.

Today we are witnessing a return of figuration in contemporary sculpture. Some have attributed this tendency to the rise of semio-capitalism, an incessant desire for subjectivity that has gone so far as to animate the previously inanimate. Sculpture, however, was founded on likenesses of the human body — perhaps the body was bound to come back.⁶ One wonders what makes a certain type of postwar figuration — think, for example, of the generic surrogates populating MoMA's 1959 exhibition *New Images of Man* — so appealing to artists today.⁷ Up until recently this particular history of sculpture was considered a cringe-worthy episode best forgotten. No one wanted to look at its anonymous vision of a battered humanity, fashioned from distressed materials and dripping with pathos. Hadn't minimalism killed off such anthropomorphism in its turn to the real space of the room? Or was a certain anthropomorphism lurking in it all this time? Either way, what was once intended to look like the depths of humanity now looks like atomic age. Today novel forms of anthropomorphic oddities constellate new social relations. Should we be allowed then to gaze at these ersatz representations as if they were avatars of our own selves?

Perhaps, but it is precisely in her skepticism toward the return of figuration that Henke makes her move. In contrast to much other

contemporary production, she rarely offers the body directly in her work — there are no mannequins or dolls, only images of past representations. And while she incorporates technological references sparingly (the Marl comic book includes occasional text messages in the margins; the psychology that gathers around these objects suggests that the inanimate world, too, has been infested with the mania of social media), she typically presents her materials as more dead and dumb than alive. Our seemingly never-ending global catastrophe appears to entail a rekindled desire for new images of man, but Henke refuses to supply them — as if they could be sufficient — and instead turns our eye back to other moments of crisis. In doing so, she points us toward a crisis in representation as well.

1 In this, Henke follows a long lineage of sculptors, such as Rachel Harrison, who have also imagined their practices in relation to photography.

2 A white wire work by Norbert Kricke plays the doctor's assistant, and Michael Schwarze's strange crouching body-hand the doctor himself.

3 Recently, she has begun to explore the sculpture park as a site, travelling to Bombazo, in Italy, and Donald Judd's Chinati Foundation, in Marfa, Texas, to study different configurations of sculptural experience, and, importantly, sculpture parks that are somehow identified with an individual, patron, or artist.

4 For another example, see Mark Leckey's 2005 video “The March of the Big White Barbarians”, which takes the viewer on a tour of public sculpture in London.

5 Benjamin Buchloh, “Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture”, in *Neo-Avantgarde and Culture Industry* (Cambridge: MIT Press, 2000), 2–3.

6 See Isabelle Graw's “Introduction” and Carly Busta's “Body Doubles” in *Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semio-capitalism* (Berlin: Sternberg Press, 2012), 11–18; 39–48.

7 Given the subject of Henke's “Yes, I'm Pregnant”, it's interesting to note how many of the works in *New Images* are concerned with birth and reproduction.

Real Fine Arts / 673 Meeker Avenue Brooklyn NY 11222 / realfinearts.com / realfinearts@gmail.com / Thu - Sun 11-6 PM

Lena Henke
Heartbreak Highway
February 27 - March 26, 2016
Opening reception: Saturday February 27, 7 – 10 PM

... when you operate in an overbuilt metropolis, you have to hack your way with a meat ax. (Robert Moses)

The poetry of New York is organ, organ, organ ... organ of calves' lungs, organ of Babel, organ of bad taste, wrote Salvador Dalí about the city, which he found so exhilaratingly irrational and anti-modern that it could only be the capital of Surrealism.

Considering Henke's new installation, Dalí's particular strain of surrealism comes to mind. Not the automatic creation of some of Breton's followers, but the neurotic affirmation of Dalí's Paranoid-Critical Method. This method is basically at play whenever true obsession with a topic occurs. It could be described as an artful imitation of a paranoid way of looking at the world, in which all facts and events fall into the place that the paranoiac has sought out for them. Henke's work here does relate to her fascination with New York urban planning and with Robert Moses and his opponent Jane Jacobs in particular. But, really, it is Henke's delightfully unreasonable obsession with horses that drew her attention to a project on Barren Island and its Dead Horse Bay rather than to another. The paranoiac always hits the nail on the head, no matter where the hammer's blows fall.

Barren Island, located in the Jamaica Bay, was home to a community of rag-pickers and waste workers until the mid-1920s. Pre-Moses, it was transformed from a communitarian place smelling of fish oil and animal remains into the city's first airport: Floyd Bennett. The necessary additional grounds were built by combining tons of sand with the trash that the evicted inhabitants left behind. Even today, these slowly eroding grounds leak waste like a dirty secret. Ten years later, in the mid-1930s, Moses built Marine Park Bridge to connect the mainland and Barren island to the Rockaways. Somewhat simplified, one could say that the bridge functioned as a link between Moses's rational Corbusier-inspired city planning and the grimy, organic underbelly of New York. It was this co-existence of the grandiose and glitzy with the bodily and odorous that fascinated Dalí and appalled Le Corbusier. In his Delirious New York, Rem Koolhaas posits the two men's antagonism as an ideological war around the ways in which we cohabitate in a metropolis.

It is obvious where Henke's sculptures range on the Corbusier—Dalí sliding scale. They are hybrids of horse-feet and containers, and, as Henke points out, can also be thought of as doll houses or buildings. There is a horse-foot car; a milk carton which serves as a shelter; a female figure that, in an overdetermination of her

Real Fine Arts / 673 Meeker Avenue Brooklyn NY 11222 / realfinearts.com / realfinearts@gmail.com / Thu - Sun 11-6 PM

Real Fine Arts / 673 Meeker Avenue Brooklyn NY 11222 / realfinearts.com / realfinearts@gmail.com / Thu - Sun 11-6 PM

gender, is also a vagina. Madelon Vriesendorp's fantastic representations of anthropomorphized high-rises making out come to mind (her drawing *Flagrant Delit* was fittingly the cover image of *Delirious New York*). Where Vriesendorp's work plays off of the contrast between the buildings's form and their actions, Henke's objects conflate the two into earthy, sexed, breathing things. Her 'buildings' affirm a corporeal and hysterical messiness — un beholden to any fixed form or function. If we stick to the idea of buildings, these not-quite-models are spiritual sisters to wacky projects such as the Long Island Big Duck, a duck-shaped drive-in constructed in 1931 by farmer Martin Maurer, used to sell ducks and eggs.

One of the cattle gates which obstruct and guide the path to the sculptures, has a horse head at its center. Henke first used the same technique of the cast rope in relation to her research into landscaping. Imagine a bird's eye view onto a English landscape garden with its winding paths. Here, this pastoral map is conflated with an urban grid of city streets, ensnaring Henke's sculptures

As we see right now in Williamsburg and Greenpoint, "rational" city planning isn't over. The forms of new buildings allegedly still follow function, but the primary functions are served somewhere entirely different - in the stock portfolios of real estate speculators. Henke's anti-modern symbolism and particular take on American extravagance cast a hypothetical stone of fleshy subjectivity into a lake of architectural conventions based on cost-analysis and standardized form. Let Lena Henke have Robert Moses's meat ax.

She can redesign Williamsburg. In this "new" neighborhood of Greater Horse Shoe Crap let the building code read:

1. All Residential Buildings shall be constructed in the form Animal Hooves and Paws (Architects for higher-rent districts will be permitted to choose from excrement-based forms)
2. City Hall shall be a Large Slobbering Tongue.
3. The YMCA shall be housed in a Friendly Vagina.
4. Mast Brothers Chocolate will be relocated into a series of Provisional Mud Huts stamped from an Ass-Shaped Mold.

- Stephanie Weber

Real Fine Arts / 673 Meeker Avenue Brooklyn NY 11222 / realfinearts.com / realfinearts@gmail.com / Thu - Sun 11-6 PM

Press Release
MY HISTORY OF FLOW
Lena Henke
Curated by Anna Goetz
16 June – 28 August 2016

Opening: Thursday, 16 June, 6pm

Lena Henke has developed a diverse body of sculptural works, often arranged in comprehensive spatial installations. Henke's work references urban planning, Land Art, human relationships, sexuality and fetishism, consistently infiltrating the patriarchal structure of art history with a very smart and humorous tone. Her formal language and use of materials often alludes to Minimal Art combined vividly with Surrealist imagery.

For her first solo-show in Switzerland the artist has created a completely new body of work inspired by research into two separate systems of architecture and utility. The first, a catalogue of utopic outdoor sites since the 16th century—some of which still exist, others forgotten or never realized. The second, an extensive look into New York's water shed system and the flow of water from the Catskills to the five boroughs. Henke has crafted her vision of their combination and reproduced New York's famous skyline symbol, the water tank as well as various smaller ceramic sculptures.

The research into these systems was conducted during vast field trips across Europe and the US. Henke and curator Anna Goetz followed the tracks of artists pursuing radical approaches to garden and landscape planning far off from urban structures as reference.

Water is the central element of the show, changing the interior and exterior architecture of SALTS' exhibition space into a comprehensive immersive sculpture. An actual-size wooden water tank sits on top of a massive plinth-like cube between urban courtyard and wild garden. With a simple, but consequent spatial intervention Henke tilted the inside of the space as well as the water tank at an angle of four-degrees. The sloped floor and the tilted back wall force the water to flow through the space, puddling at the low points until a threshold is reached and the water can return outside. Formally, Henke has consciously altered the inside space to be in direct contrast with the lush garden. The result is an extremely artificial aesthetic where white ceiling, walls and floor seemingly merge into the mist.

The water used in the show is a direct reference to the historic water supply system of the Basel (which manifests throughout the city with majestic fountains). Henke connected the water tank to the nearby river Birs. The water is lead from the river up through the garden, into the water tank and from there, downwards into the exhibition space. Inside, colourful ceramic lily pads are loosely arranged on the wet floor and walls. The mulberry glazed ceramic object is a miniature of Pier Francesco Orsini, *Leaning House*, 1552. Although it may not be clear at first, Henke's *Mulberry House after Orsini* is the only thing in the show that stands straight.

Orsini's sculptural garden projects didn't use urban architecture as reference. In Henke's constructed system, space is just as confusing. The monumental and the miniature are mixed up. Henke's *Mulberry House after Orsini* seems to be the focal point for this confusion. Each LilyPad after Roberto Burle Marx are enormous when compared with the miniaturized *Leaning House*. In turn, the perception of space changes from small to large when the *Mulberry House after Orsini* is in view. SALTS' outside venue is a small exhibition space but a large plinth from the New York water tower.



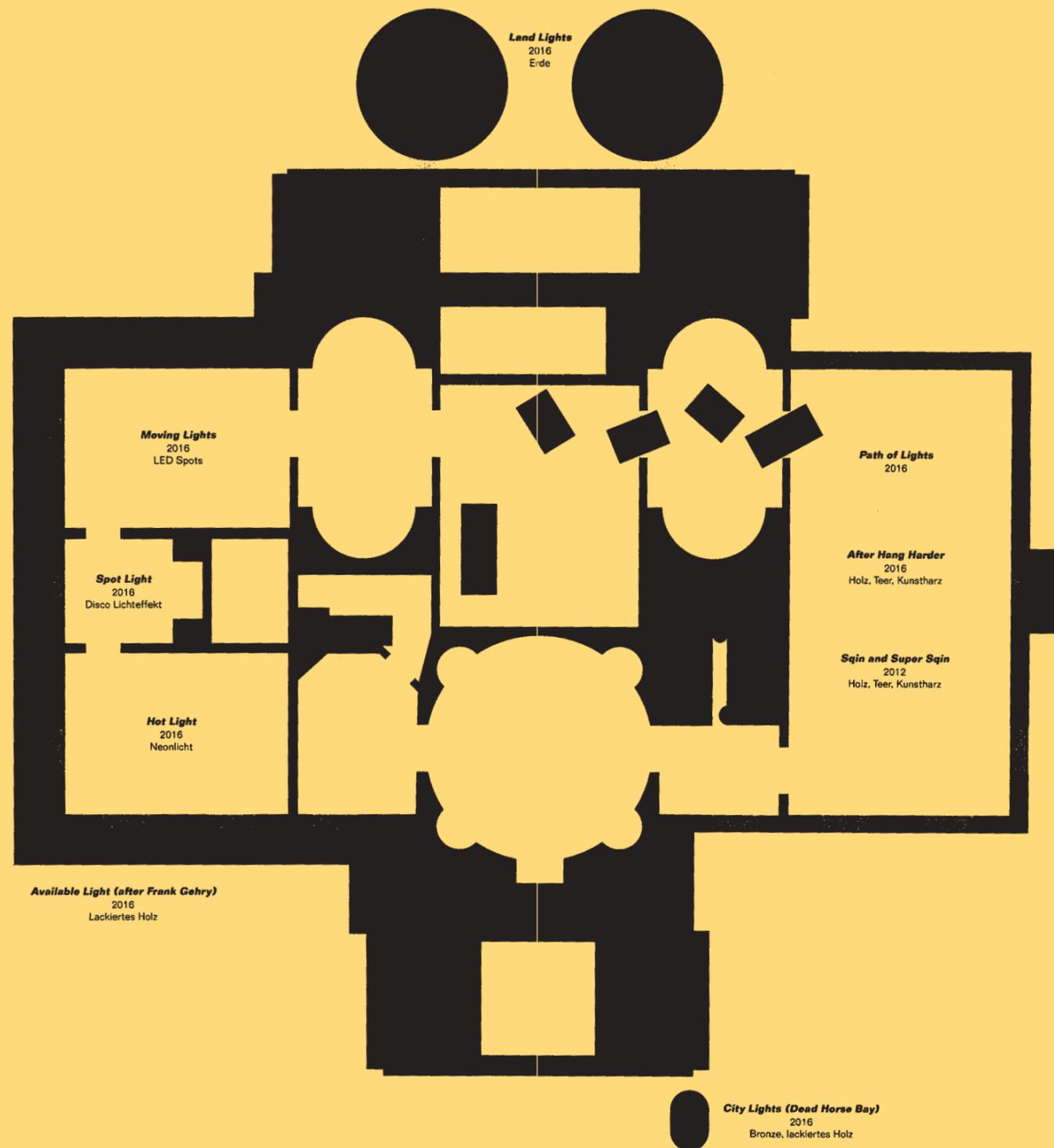
SALTS
Hauptstrasse 12
CH-4127 Birsfelden
info@salts.ch
+41 61 311 73 75

LENA HENKE Available Light

03.12.2016 – 12.02.2017

Die Bildhauerin Lena Henke (*1982 in Warburg) hat in den letzten Jahren ein vielfältiges Œuvre geschaffen, das sich abschließenden formalen Kategorisierungen entzieht. Sie entwickelt viele ihrer raumgreifenden Installationen im sozialen und architektonischen Kontext der Ausstellungsräume. So entstehen Kunstwerke, die weit in die Sphäre des Betrachters vordringen. Inhaltlich beschäftigt sich Lena Henke oftmals mit der strukturellen Organisation des städtischen und ländlichen Außenraums. In diesem Zusammenhang macht sie ihre eigene Biografie und ihr subjektives Erleben zum Teil ihrer Auseinandersetzung. Der moderne Stadtraum wird nicht als ein manifestes, in sich geschlossenes Gegenüber, sondern als beseelter, wabernder Raum erfahrbar, der sich für individuelle Bedeutungsfelder öffnet. Die Wahlheimat der Künstlerin, New York, mit ihrer reichen Kunst- und Kulturtradition, die aber auch als nicht widerspruchsfrei „Hauptstadt der (westlichen) Welt“ gilt, dient dabei oft als zentraler Referenzpunkt in ihrem künstlerischen Kosmos. Anlässlich ihrer Einzelausstellung **AVAILABLE LIGHT** im Kunstverein Braunschweig präsentiert Lena Henke neue Skulpturen und Installationen, die die Raumfolge der Villa Salve Hospes entscheidend verändern. Ihre Arbeiten greifen auch auf die Außenbereiche des Gebäudes über und schaffen inhaltliche Bezüge zu früheren Ausstellungen des Kunstverein Braunschweig.

Auftakt des Ausstellungsparcours bildet der Bronzeguss *City Lights (Dead Horse Bay)*, der im Hof des Kunstvereins platziert ist. Die Künstlerin verbindet hier die Form eines Pferdekopfes mit der Kontur der Insel Manhattan, um darauf eine surrealistisch anmutende Stadtlandschaft zu arrangieren. Während die touristische Faszination New Yorks vor allem aus der Erfahrung der eigenen Kleinheit gegenüber scheinbar bis in den Himmel reichenden Wolkenkratzern rührt, verschiebt Lena Henke die Perspektive in einer Weise, die die Stadt überschaubar und spielerisch erscheinen lässt. Sie bricht mit dem scheinbar neutralen Darstellungsauftrag der Vogel- oder Zentralperspektive indem sie eine Bildwelt erschafft, in der sich real Gegebenes mit für die Künstlerin bedeutenden Fragmenten vermischt. Bauhistorische Ereignisse der Stadt New York, ihre architektonischen Merkmale verflechten sich mit Lena Henkes zur Stadt gewordenen Interessen. Verschieden große Objekte besiedeln Seite an Seite mit den Wolkenkratzern das Architekturgefüge dieser subjektiven Stadtminiatur New Yorks. *City Lights (Dead Horse Bay)* ist in seiner Gericault'schen Verdichtung ein dreidimensionales Selbstportrait. Architektonische Ausprägungen städtisch-gesellschaftlichen Zusammenlebens – Häuser, Straßen, Plätze – lassen sich in dem Bronzeguss nicht mehr als gegebene Infrastrukturen und bloße Hintergrundkulisse, vor der sich unser Leben abspielt, begreifen. Vielmehr erwachen jene Formen zu beseelten Komparten, die sowohl persönliche Erlebnisse wie auch Stadthistorie erzählen und so – traumähnlich – inhaltlich diverse Ebenen in ein dichtes Flechtwerk überführen. Tierisches wird zu Architektonischem, die Bronze-Insel in Form eines Pferdekopfes wird von einer Schneise durchzogen, die auf eine letztlich Utopie gebliebene Idee des Stadtplaners Robert Moses verweist: Dieser nahm sich in den 1950er und -60er Jahren vor, eine Autobahn namens LOMEX (Lower Manhattan Expressway) durch die Stadt zu ziehen, für die ganze Häuserblocks durch das dicht besiedelte SoHo hätten abgerissen werden müssen. Ein kühnes, stadtpolitisch wie architektonisch höchst fragwürdiges Projekt, das schließlich nur durch hartnäckigen Bürgerprotest, angeführt von der Aktivistin Jane Jacobs, verhindert werden konnte. In Bronze gegossen und somit fixiert sind auf Zeitlichkeit basierende Phänomene wie gesellschaftlicher Wandel, Entwicklungen im urbanen Raum und persönliche Erinnerungen. Aus ihrer intensiven Auseinandersetzung mit der Architektur der Villa Salve Hospes schuf Lena Henke die raumgreifende Installation *Available Light (After Frank Gehry)*. Raumgreifend ist hier in dem Sinne zu verstehen, dass sie den Raum – die Villa – von außen in den Klammergriff nimmt und so eine alternative Erschließung des Hauses erzwingt. Der Ausstellungstitel **AVAILABLE LIGHT** und die Erhöhung der Ebene ist von Lucinda Childs erstem wichtigen Werk und dessen von Frank Gehry entworfenen Bühnenbild inspiriert. So wird das Publikum am Hauseingang vorbeigeführt und auf die hölzerne Installation geleitet, die ihn auf einem erhöhten



Gang um das Haus führt. Von hier aus wird sowohl das Innere des Hauses als auch der umgebende Gartenbereich auf ungewohnte Weise sichtbar. Lena Henke setzt so das mit dem Bronzeguss begonnene Perspektivenspiel fort, wenn sie den Standpunkt künstlich erhöht und auf die Außenseite des Gebäudes verschiebt. Die Villa wird zum Puppenhaus – ein pittoresker Eindruck, zu dem auch die Lichtinstallationen *Hot Light*, *Spot Light*, *Moving Lights* im Inneren des Gebäudes beitragen.

Die Farbgebung der Außeninstallation bringt die Arbeit *Deep Purple* von Tom Burr in Erinnerung – eine Holzwand in demselben Lila-Ton, die der US-amerikanische Künstler im Jahr 2000 im Garten des Kunstvereins aufbaute. Er verwies damit auf Richard Serras legendäre Stahlskulptur *Tilted Arc*, die 1981 in Manhattan installiert wurde und schon bald derart starke Proteste auslöste, dass es schließlich zu ihrem Rückbau kam. Anders als bei Serra und Burr, deren Skulpturen auch als Rückzugsort und Versteck benutzt werden konnten, exponiert Henkes Arbeit die Besucher. Die Installation ist auch Bühne, Laufsteg oder begehrter Sockel und macht die Besucher so zu Darstellern von *Available Light*. Aus dieser erhöhten Position gibt Lena Henke den Blick auf ihre Arbeit *Land Lights* frei: Zwei große Kreise mit einem Durchmesser von zwölf Metern wurden vor der Eröffnung von trabenden Pferden in den Rasen des Kunstvereins gezeichnet. Diese *earthworks* spielen auf die Werke der Land Art-Künstler an, die vor allem in den USA der 1960er und -70er Jahren wirkten und ihre Arbeiten jenseits des White Cube in unbesiedelter Natur realisierten. Der Kreis als schlichteste geometrische Form tritt hier im Parcours durch die Ausstellung zum ersten Mal auf und wiederholt sich in der finalen Station des Rundgangs, dem Spiegelsaal. Vor den Fenstern lehnen Kreisflächen in zwei verschiedenen Größen, die auf Holzstühlen des Kunstvereins aufsitzen (*After Hang Harder*). Die mit Teer überzogenen Holzplatten, die aus Teilen einer früheren Installation zusammengesetzt wurden, legen in ihrer Materialität die verschiedenen Phasen des Entstehungsprozesses offen. Der Raum als Gesamtinstallation mit dem Titel *Path of Lights* deutet auch im wörtlichen Sinn auf das titelgebende Bühnenstück von Lucinda Childs „Available Light“, 1983, hin: Vor die Fenster gestellt, regulieren die Objekte das „verfügbare Licht“ und machen es zu einer begrenzt vorhandenen Ressource.

Lena Henke begreift die vorhandene Architektur und ihren Umraum als Material, das sie mit bildhauerischem Gestus zur Spielmasse erklärt und im selben Augenblick in Klammern setzt wie feierlich rahmt. Sie verkehrt innen und außen, oben und unten, vorne und hinten, lässt warm auf kalt folgen, spielt mit Froschperspektive und dem Blick beim Vogelflug, versperrt den Lichteinfall da und den Zugang zum Haus dort, verzahnt damals mit jetzt, New York und hier. All das, um nicht eine Perspektive, sondern mehrere zugleich hervor zu bringen. Es geht nicht um die Zuspitzung, sondern um ein komplexes Nebeneinander von Wahrnehmung vor Ort und Bezugnahmen auf Vergangenes.

Der Kunstverein Braunschweig e.V. wird gefördert von:



Die Ausstellung von Lena Henke wird ermöglicht durch:



KUNSTVEREIN BRAUNSCHWEIG e.V.
Lessingplatz 12
38100 Braunschweig
T: 0531 – 49556
F: 0531 – 124737
www.kunstverein-bs.de



Öffnungszeiten
Di bis So 11 – 17 Uhr
Do 11 – 20 Uhr

LENA HENKE Available Light

December 3, 2016–February 12, 2017

Over the last several years sculptor Lena Henke (*1982 in Warburg) has created a diverse oeuvre that defies any attempt at formal categorization. Many of her large-scale installations are developed in response to the social and architectural context of a given exhibition space. As a result, her works penetrate deep into the personal space of the viewer. Henke repeatedly addresses the structural organization of urban and rural outdoor space, using her own biography and subjective experiences as part of her exploration.

The modern urban cityscape is not presented as a fixed, discrete entity but as an animated, airy space, which is open for individual contexts of interpretation. New York City, her home by choice, with its tradition as a place for art and culture and ambiguous status as the “capital of the (western) world,” is often used as a central point of reference in her artistic cosmos.

On the occasion of her solo exhibition **AVAILABLE LIGHT** at Kunstverein Braunschweig, Henke presents new sculptures and installations that markedly alter the sequence in which the rooms of Villa Salve Hospes are usually experienced. Her works extend into the outdoor areas of the building, while also referencing the content of previous exhibitions at Kunstverein Braunschweig.

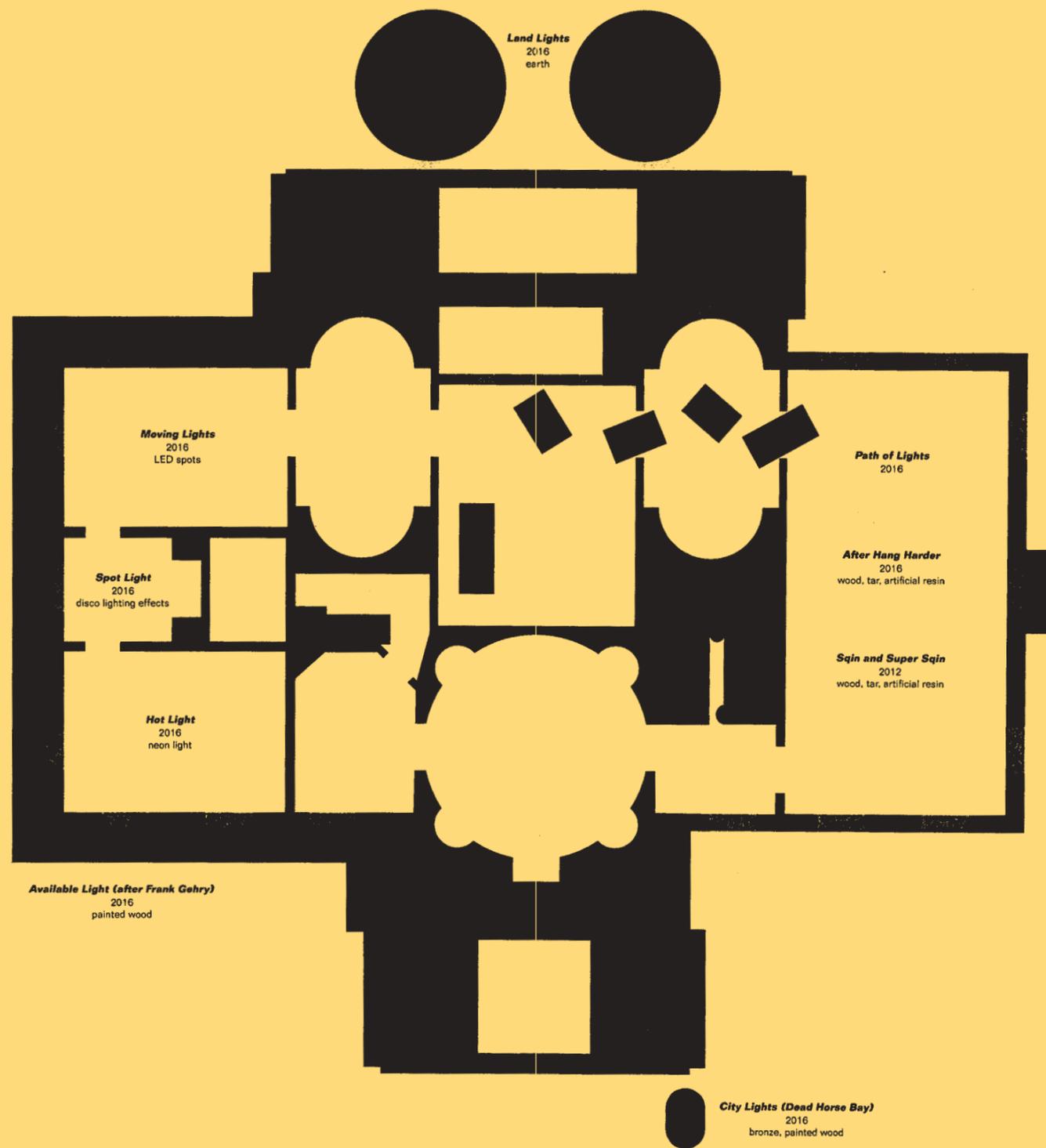
The starting point for the exhibition is the cast bronze *City Lights (Dead Horse Bay)*, which is situated in the courtyard of the Kunstverein. In this work the artist links the shape of a horse's head with the contour of the island of Manhattan, creating a surrealistic urban landscape on the form. Whereas a tourist's fascination for New York stems from the individual's sense of being dwarfed by skyscrapers that seems to graze the sky, Henke shifts this perspective in a manner that makes the city seem manageable and lends it a playful element. She breaks with what is considered a neutral bird's eye view or central perspective by creating a visual dimension in which things that exist in real life are merged with fragments that have personal significance to the artist. The architectural history of the city of New York, its building landmarks, are enmeshed with items of Henke's personal interest.

Placed side by side with skyscrapers, objects of differing size occupy the architectural constellation of this subjective city model of New York. In Gericault-like density, *City Lights (Dead Horse Bay)* is a three-dimensional self-portrait. The architectural features of communal urban life and society—buildings, streets, and open plazas—no longer appear as the existing infrastructure within which life plays out or as a mere backdrop. Instead, these forms become vital actors that relate both personal experiences and city history, thus weaving—in a dreamlike manner—a dense web of various content and levels of meaning. Animal-like forms become architecture; a swath cuts through the bronze island shaped like a horse's head and it recalls the idea of urban planner Robert Moses, which ultimately remained a utopian concept. In the 1950s and 1960s Moses wanted to have a highway, the LOMEX (Lower Manhattan Expressway), run through the city, and entire blocks in densely populated Soho would need to have been razed for this purpose. It was a bold project, questionable both in terms of architecture and urban policy, and it was finally only hindered by relentless citizen protests spearheaded by activist Jane Jacobs. Cast in bronze and thus captured in solid form are time-based phenomena such as social change, developments in urban space, and personal memory.

Based on her in-depth exploration of the architecture of Villa Salve Hospes, Henke created the encompassing installation *Available Light (After Frank Gehry)*—encompassing in the sense that it envelops the villa from the outside and forces visitors to access the building in a new way. The exhibition title **AVAILABLE LIGHT** and the use of a raised platform are inspired by Lucinda Childs' first major work and its set design, which was created by Frank Gehry. Visitors are led past the entrance and onto a wooden installation that takes them around the building on an elevated passageway. From this vantage point both the interior of the building as well as the surrounding garden are visible in an unaccustomed way. Henke thus continues

this play of perspectives, initiated with the cast bronze, by artificially raising the viewer's position and shifting it to the outside of the building. The villa thus becomes a kind of dollhouse—and takes on a picturesque appearance, which is underscored by the light installation *Hot Light, Spot Light, Moving Lights* on the building interior. The colors of the outdoor installation recall the work *Deep Purple* by Tom Burr—a wooden wall in the same purple tone erected by the American artist in the garden of the Kunstverein in 2000. His work in turn referred to the legendary steel sculpture by Richard Serra, *Tilted Arc*, which was installed in 1981 in Manhattan and soon generated such virulent protest that it was ultimately taken down. In contrast to the works of Serra and Burr, whose sculptures were used as places of refuge and hiding, Henke's work exposes the visitor. The installation is simultaneously a stage, a catwalk, and an accessible pedestal, thus turning visitors into the performers of *Available Light*. From this elevated position Henke also offers a clear view of her work *Land Lights*: two giant circles, each 12 meters in diameter, drawn in the grass of the Kunstverein by trotting horses before the opening. These earthworks reference the work of Land Art artists, who were largely active in the US in the 1960s and 1970s and who produced their works outside of the white cube in unpopulated natural environments. As the simplest of geometric forms, the circle appears here in the exhibition for the first time and then resurfaces again within the final element of the exhibition, in the mirrored hall. Here, in front of the windows, flat circular shapes in two different sizes are placed in leaning positions on wooden chairs belonging to the Kunstverein as the work *(After Hang Harder)*. Coated with tar, these wooden panels are pieced together from elements of a previous installation, and through their materiality they openly show the various stages of their development. The installation as a whole is titled *Path of Lights*, pointing to, also in a literal sense, Lucinda Child's stage piece *Available Light* from 1983, which inspired the title: due to their position in front of the windows, the objects regulate the “available light,” making it a limited resource.

Lena Henke views the existing architecture and its surrounding space as material that she can playfully mold with a sculptural gesture, while also bracketing and framing it at the same time. Inverting the interior and the exterior, top and bottom, back and front, she allows warm to follow cold, plays with a worm's perspective and bird's eye view, blocks the source of light in one place and the entry to the building in another, and merges then and now, New York and here. In doing so she does not create one view of things but many. Her work is not concerned with creating intensity but with producing a complex coexistence of perceptions of place and references to the past.



Kunstverein Braunschweig e.V. is supported by:



The exhibition of Lena Henke has been made possible by:



KUNSTVEREIN BRAUNSCHWEIG e.V.
Lessingplatz 12
38100 Braunschweig
T: 0531 - 49556
F: 0531 - 124737
www.kunstverein-bs.de

Opening hours
Tues - Sun 11 am - 5 pm
Thu 11 am - 8 pm



KUNSTVEREIN
BRAUNSCHWEIG

SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

DIE BILDHAUERIN LENA HENKE VERWANDELT DIE ROTUNDE DER SCHIRN IN EINE SICH VERÄNDERNDE RAUMSKULPTUR, DIE INNEN UND AUSSEN VERBINDET

LENA HENKE

SCHREI MICH NICHT AN, KRIEGER!

28. APRIL – 30. JULI 2017

PRESSEVORBEREITUNG: DONNERSTAG, 27. APRIL 2017, 11 UHR

Die Schirn Kunsthalle Frankfurt präsentiert vom 28. April bis zum 30. Juli 2017 eine Raumsulptur der Bildhauerin Lena Henke. In der eigens für die Rotunde der Schirn geschaffenen Arbeit mit dem Titel *Schrei mich nicht an, Krieger!* reagiert sie auf die spezifischen Bedingungen des frei zugänglichen, öffentlichen Ortes. Henke versteht die Rotunde als einen Raum, der in besonderer Weise Innen und Außen miteinander verbindet – als Eingang zur Schirn, als Ausstellungsfläche und als städtebauliches Bindeglied zwischen Dom und Römer. In ihrer Installation konzentriert sich Henke auf diese uneindeutige Raumfunktion und sensibilisiert so für die Besonderheit des Ortes. Die Künstlerin positioniert in den beiden einander gegenüberliegenden Zugängen der Rotunde zwei nach oben geöffnete und mit Sand gefüllte Aluminiumskulpturen. Es ist zunächst nicht klar, wie dieser Sand in und auf die Objekte gekommen ist. Henke leitet den Blick des Betrachters durch ein die Architektur betonendes Farbsystem nach oben zu offenen Fenstern der Umgänge, in denen ebenfalls Sand liegt. Von dort rieselt der Sand durch grobmaschige Metallrollgitter nach außen und in die Skulpturen. Die Besucherinnen und Besucher können die Umgänge der Rotunde begehen, durch den Sand laufen und damit auch Einfluss auf die Zirkulation nehmen. Gleichzeitig wird von dort oben die Form der Objekte im Außenraum sichtbar: Es handelt sich um zwei großformatige Augen. Die Assoziation von Sand im Auge – ein unangenehmes Gefühl, das mit Unbehagen und Schmerz einhergeht – liegt nahe. Die Künstlerin verschränkt in ihren Arbeiten Themenbereiche wie Architektur, öffentlichen Raum und Stadtplanung mit subjektiven Erfahrungen. Dabei verwendet sie den vorgefundenen Ort als Ausgangsmaterial, erhöht ihn und setzt ihn wahrnehmbar in Szene. Henke verwandelt so die Rotunde der Schirn in eine begehbare und sich konstant verändernde Raumsulptur, die Innen und Außen verbindet. In ihrer Formensprache und ihrem Einsatz von Materialien setzt sie bewusst Referenzen, insbesondere zur modernen und jüngeren Kunstgeschichte, bringt Surrealismus mit Minimal Art zusammen. Indem Henke sich gezielt mit tradierten künstlerischen Strategien und ästhetischen Konzepten auseinandersetzt, kreiert sie neue Seherfahrungen und Bedeutungszusammenhänge. Der Wechsel der Perspektive ist ein wesentliches Moment in ihren Arbeiten und unabdingbar für die Erkenntnis der Dinge, über das Leben schlechthin. Ihre Werke lesen sich als ein selbstbewusstes Statement zeitgenössischer Kunst, dem der kraftvolle Titel ihrer Arbeit für die Schirn zusätzlich Ausdruck verleiht.

Die Ausstellung „Lena Henke. Schrei mich nicht an, Krieger!“ wird durch die SCHIRN ZEITGENOSSEN gefördert.

„Die Rotunde der Schirn ist ein ganz spezieller Ort – öffentlich zugänglich ist sie Ausstellungsraum, Begegnungsstätte und zugleich wichtiges städtebauliches Bindeglied der Altstadt. Lena Henke versteht es, diesen Raum mit seinen multiplen Funktionen und Eigenheiten neu zu denken. Sie hat eine ganzheitliche, begehbare Raumsulptur geschaffen, die die Grenzen zwischen Innen und Außen auflöst und unseren Blick für diesen Ort schärft“, so Dr. Philipp Demandt, Direktor der Schirn Kunsthalle Frankfurt, über die Installation.

SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

Katharina Dohm, Kuratorin der Ausstellung, über die Künstlerin: „In ihren komplexen räumlichen Skulpturen untersucht Lena Henke die Systeme und Strukturen des städtischen Lebens. Als Bildhauerin nutzt sie den Raum als Material und Rahmen, erhöht ihn und setzt ihn in Szene. Ihre eigene Formensprache entwickelt sie aus der Auseinandersetzung mit Theorien und ästhetischen Strategien der modernen und jüngeren Kunstgeschichte. Die Besonderheit ihrer Arbeiten im öffentlichen Raum liegt in deren kontinuierlicher Veränderung sowie dem aktiven Einfluss von Umgebung und Betrachter auf die Installation.“

In Henkes Skulpturen und Installationen spielen der Umgang mit Material und Farben eine große Rolle. In früheren Werken wie der Serie *female fatigue* (2015) oder der Arbeit *Die* (2014) hat Henke etwa die Eigenschaften von Sand bereits thematisiert. Als Bildhauerin weiß sie um die existenzielle Bedeutung von Sand als Grundsubstanz zum Gießen von Skulpturen. In *Schrei mich nicht an, Krieger!* sind es auch die Gegensätze des Materials, die sie betont: die Masse des Sands, die das Gehen in den Rotundenumgängen der Schirn erschwert, aber auch seine Leichtigkeit, da er durch die Luftzirkulation immer in Bewegung ist. Die Partizipation der Besucherinnen und Besucher und die Witterungsverhältnisse verändern nicht nur das Material, sondern sukzessive auch die gesamte Raumsulptur. Der Sand ist das entscheidende Irritationselement und gleichzeitig allegorisch aufgeladen: Er steht für Vergänglichkeit, den Lauf der Zeit. Das glatte, kühle Aluminium, aus dem Henke die Augen geformt hat, ist ein weiteres wichtiges Material der Arbeit. Der das Licht absorbierende Sand wirkt als Kontrast zum silbrig reflektierenden Aluminium. Die Künstlerin streut Sand ins Auge: Diese Verschränkung von disparaten Materialien, Eigenschaften und damit verbundenen Erfahrungen stört und verunsichert. Henkes Verwendung von Farben resultiert aus einer intensiven Beschäftigung mit der Architektur von Skulpturengärten, Licht- und Farbkonzepten, für die sie zu Recherchezwecken unter anderem jüngst nach Mexiko reiste. Dort stieß sie auf die Bauten der Architekten Luis Barragán und Mathias Goeritz, deren charakteristisches Farbdesign aus Pink, Blau und Gelb sich in der Rotunde wiederfindet.

Lena Henke (*1982 in Warburg) lebt und arbeitet in New York sowie in Frankfurt am Main. Sie studierte von 2004 bis 2010 an der Städelschule in Frankfurt am Main bei Michael Krebber. Ihre Skulpturen und Installationen wurden international in zahlreichen Einzelausstellungen präsentiert, unter anderem im Kunstverein Braunschweig (2016), im S.A.L.T.S., Basel (2016), und im Kunstverein Aachen (2012). Im Jahr 2016 war sie sowohl bei der 9. Berlin Biennale als auch bei der Montreal Biennale und ein Jahr zuvor bei der New Museum Triennale, New York, vertreten. Darüber hinaus partizipierte Henke mit ihren Arbeiten an Gruppenausstellungen zum Beispiel im Socrates Sculpture Park, New York (2015), in der Kunsthalle Bern (2014), im Künstlerhaus Graz (2014) und im Institute of Contemporary Art, Miami (2013). Mit ihrem Entwurf für die Arbeit *Ascent of a Woman* ist sie aktuell auf der Shortlist für das Projekt „High Line Plinth“ in New York.

Die Ausstellung wird durch die SCHIRN ZEITGENOSSEN ermöglicht, einen Kreis privater Förderer junger Kunst an der Schirn Kunsthalle Frankfurt. Die Schirn dankt Jan Bauer und Lena Wallenhorst, Andrea und Andreas Fendel, Lilia und Hartmuth Jung, Sunhild Theuerkauf-Lukic und Andreas Lukic, Shahpar und Stefan Oschmann, Vasiliki Basia und Jörg Rockenhäuser sowie Katharina und Lars Singbartl für ihr Engagement.

In der Rotunde der Schirn wurden zeitgenössische Positionen unter anderem von Rosa Barba, Peter Halley (2016), Heather Phillipson, Alicja Kwade (2015), Andreas Schulze (2014), Yoko Ono (2013), Bettina Pousttchi (2012), Barbara Kruger (2010), Eva Grubinger (2007), Jan De Cock (2005), Ayşe Erkmen und Olafur Eliasson (2004) präsentiert.

SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

THE SCULPTOR LENA HENKE TRANSFORMS THE SCHIRN ROTUNDA INTO A CHANGING SPATIAL SCULPTURE IN WHICH INTERIOR AND EXTERIOR MERGE

LENA HENKE SCHREI MICH NICHT AN, KRIEGER! (DON'T SHOUT AT ME, WARRIOR!)

APRIL 28–JULY 30, 2017

PREVIEW FOR THE PRESS: THURSDAY, APRIL 27, 2017, 11:00 AM

From April 28 to July 30, 2017, the Schirn Kunsthalle Frankfurt is presenting a spatial sculpture by the artist Lena Henke. In the work specially created for the Schirn Rotunda entitled *Schrei mich nicht an, Krieger!* (Don't Shout at Me, Warrior!), the sculptor reacts to the specific conditions of this freely accessible public space. Henke sees the Rotunda as a space in which interior and exterior merge in a very distinct way—as the entrance to the Schirn, as an exhibition space, and as an element of urban architecture between the Cathedral and the Römer. In her installation Henke concentrates on this ambivalent capacity of the space, thereby creating an awareness of the unique character of the location. In the two opposing entrances to the Rotunda, the artist positions two aluminium sculptures that are open at the top and filled with sand. It is not clear at first how this sand came to be in and on top of the objects. Henke guides the viewer's gaze through a system of colors, which accentuates the architecture upwards to the open windows of the circular galleries surrounding the Rotunda. There sand is also placed and trickles outwards and into the sculptures through coarse-meshed metal rolling grills. The visitors can stroll round the galleries and walk through the sand, hence influencing the circulation as well. At the same time, from up there the form of the objects in the Rotunda becomes visible: they are two oversized eyes. The association of sand in the eye—an unpleasant feeling involving discomfort and pain—suggests itself. In her works, the artist combines topics such as architecture, public space, and urban planning with subjective experiences. Her starting material is the site as she encounters it; she heightens it and stages it in a perceivable way. Thus Henke transforms the Schirn Rotunda into a walkable and constantly changing spatial sculpture in which inside and outside merge. In her formal language and her use of materials she makes deliberate references, in particular to modern and recent art history, bringing together Surrealism and Minimal Art. By consciously investigating traditional artistic strategies and aesthetic concepts, Henke creates new visual experiences and contexts of meaning. The change of perspective is an important element in her works and essential for the insight into things and into life itself. Her works can be read as a self-confident statement of contemporary art, which is given additional expression in the powerful title of her work for the Schirn.

The exhibition "Lena Henke. Schrei mich nicht an, Krieger! (Don't Shout at Me, Warrior!)" is supported by the SCHIRN ZEITGENOSSEN.

"The Schirn's Rotunda is a very special place. It is open to the public and serves as an exhibition space, meeting place, and at the same time an important architectural element linking together the historic city center. Lena Henke understands how to rethink this space with its multiple capacities and specific characteristics. She has created a holistic, walkable spatial sculpture that dissolves the boundaries between inside and outside and hones our view of this place," observes Dr. Philipp Demandt, Director of Schirn Kunsthalle Frankfurt, about the installation.

Katharina Dohm, the curator of the exhibition, comments on the artist: "Lena Henke examines the systems and structures of urban life in her complex spatial sculptures. As a sculptor she uses space as both material and framework, heightening and staging it. She develops her own formal language from her study of theories and aesthetic strategies of modern and recent art history. The remarkable features of her works in public space lie in their continuous transformation as well as the active influence of surroundings and viewer on the installation."

SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT, PRESS RELEASE "LENA HENKE. SCHREI MICH NICHT AN, KRIEGER! (DON'T SHOUT AT ME, WARRIOR!)", MARCH 30, 2017, PAGE 1 OF 3

SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

The way she treats material and colors plays a major role in Henke's sculptures and installations. Henke already focused on the qualities of sand, for example, in early works such as the series *female fatigue* (2015) and the work *Die* (2014). As a sculptor she is aware of the fundamental importance of sand as a basic substance for the casting of sculptures. In *Schrei mich nicht an, Krieger!* (Don't Shout at Me, Warrior!), she highlights the contrasting features of the material: the mass of sand, which hampers visitors' passage through the walkways of the Schirn Rotunda, but also its lightness, since it is always in motion due to the air circulation. The participation of the visitors and the climatic conditions not only change the material, but also gradually alter the spatial sculpture as a whole. The sand is the crucial irritating element and at the same time is allegorically charged: it stands for impermanence, for the passage of time. The smooth, cool aluminum from which Henke fashioned the eyes is another important material in her work. The sand, which absorbs the light, forms a contrast to the silver reflections of the aluminum. The artist tosses sand in our eyes: this interaction of disparate materials, qualities, and associated experiences is both disrupting and disquieting. Henke's use of colors results from her intense study of the architecture of sculpture gardens, light and color concepts, for which she recently travelled to Mexico, among other places, for research purposes. There she came across the buildings by the architects Luis Barragán and Mathias Goeritz, whose characteristic color design in pink, blue, and yellow is reflected in the Rotunda.

Lena Henke (*1982 in Warburg) lives and works in New York and Frankfurt am Main. She studied from 2004 to 2010 with Michael Krebber at the Städelschule in Frankfurt am Main. Her sculptures and installations have been shown internationally in numerous solo exhibitions, including at the Kunstverein Braunschweig (2016), the S.A.L.T.S., Basel (2016), and the Kunstverein Aachen (2012). In 2016 she was represented both at the 9th Berlin Biennale and at the Montreal Biennale, and the previous year her works were to be seen at the New Museum Triennale in New York. Henke has also participated in group exhibitions, for example at the Socrates Sculpture Park, New York (2015), at the Kunsthalle Bern (2014), at the Künstlerhaus Graz (2014), and at the Institute of Contemporary Art, Miami (2013). Her design for the work *Ascent of a Woman* is currently shortlisted for the "High Line Plinth" in New York.

The exhibition has been made possible by the SCHIRN ZEITGENOSSEN, a circle of young patrons of contemporary art at the Schirn Kunsthalle Frankfurt. The Schirn wishes to thank Jan Bauer and Lena Wallenhorst, Andrea and Andreas Fendel, Lilia and Hartmuth Jung, Sunhild Theuerkauf-Lukic and Andreas Lukic, Shahpar and Stefan Oschmann, Vasiliki Basia and Jörg Rockenhäuser, as well as Katharina and Lars Singbartl for their commitment.

In the Schirn Rotunda installations have been presented by contemporary artists such as Rosa Barba, Peter Halley (2016), Heather Phillipson, Alicja Kwade (2015), Andreas Schulze (2014), Yoko Ono (2013), Bettina Poustchi (2012), Barbara Kruger (2010), Eva Grubinger (2007), Jan De Cock (2005), Ayşe Erkmen, and Olafur Eliasson (2004).

SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT, PRESS RELEASE "LENA HENKE. SCHREI MICH NICHT AN, KRIEGER! (DON'T SHOUT AT ME, WARRIOR!)", MARCH 30, 2017, PAGE 2 OF 3

IRRATIONALITÄT GEGEN MODERNISMUS

04. FEBRUAR 2017

DER ENTWURF EINER SKULPTUR VON LENA HENKE IST NOMINIERT, DAS NEUESTE KÜNSTLERISCHE VORHABEN DER NEW YORKER HIGH LINE ZU ZIEREN.

VON VIVIEN TROMMER

Auf einem Sockel erhebt sich eine riesige Brust. Stolz ragt der Nippel gen Himmel. Eine bronzene Reling legt sich wie ein magisches Schutzschild um das 3,60 Meter hohe, kolossale Objekt. Doch diese Skulptur ist nicht erstarrt, sie lebt. Sie zerbricht in ihre Einzelteile. Sie ist porös, löchrig, vergänglich. Geformt aus Erde, Sand und Lehm ist sie alles andere als monumental, übermenschlich und massiv. Sie muss gepflegt und wöchentlich neu erschaffen werden. Damit fordert uns das Werk heraus, die Bedeutung und Relevanz von Kunst im öffentlichen Raum – Kunst, die für alle Menschen zugänglich ist – zu hinterfragen und immer wieder neu herzustellen.

„Ascent of a Woman“ (dt. „Der Aufstieg einer Frau“) ist der Titel, den die Bildhauerin Lena Henke diesem, ihrem neusten Werk widmete. Obwohl die Arbeit bis dato nur als Zeichnung auf Papier, als ein Entwurf, existiert, sorgt sie schon für helle Aufregung. Und das aus gutem Grund: „Ascent of a Woman“ wurde zusammen mit elf weiteren Modellvorschlägen von Künstlern wie Jonathan Berger, Minerva Cuevas, Jeremy Deller, Sam Durant, Charles Gaines, Matthew Day Jackson, Simone Leigh, Roman Ondak, Paola Pivi, Haim Steinbach und Cosima von Bonin ausgewählt, den High Line Plinth, eine neue Kunstplattform auf der beliebten New Yorker Hochtrasse, ab dem Jahr 2018 zu bespielen.

DER LETZTE BAUABSCHNITT

Der High Line Plinth ist das neuste Vorhaben der Friends of the High Line, einer Gruppe von engagierten New Yorkern, die sich für die Aufwertung der Lebensqualität im Westen Manhattans einsetzen und seit 2006 eine ehemalige Güterzugtrasse von 1934 in eine begrünte Hochparkanlage mit attraktiven Freizeitangeboten umgestalten. Der High Line Plinth wird im nächsten Jahr zusammen mit dem letzten Bauabschnitt, der Umgestaltung der High Line zwischen der 30th Street und der 10th Avenue, eröffnet und genau an der Stelle stehen, wo die Schienen in Richtung Hudson River abbogen, ein Gebiet, in dem sich heute die riesigen Bürokomplexe der Hudson Yards ansiedeln.

Konzeptionell orientiert sich das Skulpturenprojekt am Fourth Plinth, einem gigantischen Sockel auf Londons Trafalgar Square, der seit 1999 abwechselnd von Werken renommierter Künstler wie Thomas Schütte, Elmgreen & Dragset oder David Shrigley bespielt wird. In New York wird das Programm ähnlich rotieren und jeweils das Werk eines der zwölf ausgewählten Künstler als Auftragsarbeit realisieren, um es schließlich auf der neun Meter hohen High Line für achtzehn Monate zu präsentieren. Dabei werden die großformatigen Skulpturen im öffentlichen Raum für alle erfahrbar sein und das einheitliche Bild hochmoderner Stadtarchitektur, das für New York so prägend ist, brechen.

FRANKFURT, NEW YORK, FRANKFURT

Lena Henke ist die jüngste unter den nominierten Künstlern. 1982 wurde sie in Warburg geboren und studierte von 2004 bis 2010 an der Frankfurter Städelschule beim Maler und Professor Michael Krebber. Nach ihrem Kunststudium zog sie nach New York, wo sie seitdem lebt und arbeitet. Mittlerweile sind ihre Arbeiten in internationalen Sammlungen vertreten und zu ihrem Lebenslauf zählen Einzelausstellungen im Kunstverein Braunschweig (2016) und bei White Flag Projects in St. Louis (2014). Allein 2016 nahm sie an der 9. Berlin Biennale, der Montreal Biennale und der Manifesta 11 teil. In diesem Jahr wird sie für die **Rotunde** der SCHIRN ein neues, skulpturales Projekt realisieren.

Wie in allen ihren Werken setzt sich Henke auch für „Ascent of a Woman“ mit der Infrastruktur der Stadt, architektonischer Geschichte und den urbanen Herausforderungen für das Zusammenleben auseinander. Über ihren Entwurf sagt Henke: „Meine Skulptur greift in die Rationalität der Stadt ein. In diesem bereits bestehenden System funktioniert sie wie ein Symbol feminisierter Irrationalität und organischer Bewegung. Sie verbindet praktisch einen biomorphen Organismus mit der High Line, einer Baustruktur, die vom Stadtplaner und späteren Parks Commissioner Robert Moses errichtet wurde und die den Prinzipien des geometrischen Modernismus folgt. In diesem Sinne ist die Brust eine Herausforderung für den öffentlichen Raum und orientiert sich formal eher an den Ansätzen Oscar Niemeyers, an seinen architektonischen Kurven, seiner Verwendung von sinnlichen, feminisierten, abgerundeten Kanten und formuliert somit ein Gegenargument zum Erbe der harten Formen des Modernismus.“

DIE SKULPTUR UND DAS WETTER

Wie schon in Le Corbusiers Architekturskizzen ersichtlich, scheint sich diese Stadtgeschichte primär auch am männlichen Körper auszurichten. „Ascent of a Woman“ spielt mit diesen Ideen und platziert inmitten des urbanen – männlich dominierten – Raums eine Skulptur, die auf den Parametern des femininen Körpers basiert. So macht sich die Skulptur ihre Sichtbarkeit im Außenraum zu Nutze, um sich öffentlich der Struktur des Linearen und Grafischen und den Symbolen der Macht zu widersetzen.

„Ascent of a Woman“ ist eine politisch engagierte Skulptur, die sich Immanuel Kants Begriff des Erhabenen konsequent entzieht. Sie reagiert auf die Einflüsse des Wetters und ist maßgeblich durch ihre fragile Materialität charakterisiert. Angewiesen auf einen Produzenten, auf Henke selbst, muss das Werk wöchentlich restauriert, gepflegt und wiederaufgebaut werden. Es ist genau diese Interaktion zwischen Mensch und Objekt, die darauf verweist, dass Skulpturen im öffentlichen Raum vergänglich sind, dass ihre Bedeutung schwindet, wenn sie nicht aktiviert werden, und darauf, dass sie immer nur in Abhängigkeit zu ihrer Umwelt existieren können. „Ascent of a Woman“ ist eine Skulptur, die lebt.

Mehr über das Projekt High Line Plinth unter thehighline.org

IRRATIONALITY VERSUS MODERNISM

LENA HENKE, ASCENT OF A WOMAN, DRAFT FOR HIGH LINE PLINTH, NY, COPYRIGHT THE ARTIST 2017

04 FEBRUARY 2017

A SCULPTURE DESIGN BY LENA HENKE IS ONE OF THE NOMINATIONS FOR THE LATEST ARTISTIC INSTALLATION TO ADORN NEW YORK'S HIGH LINE.

BY VIVIEN TROMMER

An enormous breast rises from a plinth, the nipple pointing proudly towards the sky. A bronze rail winds like a magical protective shield around the colossal, 3.6-meter-high object. Yet this sculpture is far from ossified; indeed it exudes life. It breaks up into its individual parts. It is porous, holey, ephemeral. Molded from earth, sand and clay, it is anything but monumental, superhuman and solid. It needs to be cared for and recreated on a weekly basis. Thus the work challenges us to question the significance and the relevance of art in the public sphere – art that is accessible for everybody – and to recreate it time and again.

“Ascent of a Woman” is the title the sculptor Lena Henke has given to this, her latest work.

Although the work has thus far been confined to a sketch on paper, even merely as a design it is already the subject of much attention. And with good reason: “Ascent of a Woman” has been selected, along with eleven other proposed models by artists such as Jonathan Berger, Minerva Cuevas, Jeremy Deller, Sam Durant, Charles Gaines, Matthew Day Jackson, Simone Leigh, Roman Ondak, Paola Pivi, Haim Steinbach and Cosima von Bonin, to adorn the High Line Plinth, a new art platform in New York’s popular elevated park complex, from 2018.

THE FINAL STAGE OF CONSTRUCTION

The High Line Plinth is the latest plan by the Friends of the High Line, a group of engaged New Yorkers working to boost the quality of life in western Manhattan. Since 2006 they have been turning a former freight railroad dating from 1934 into a green elevated park complex with attractive leisure facilities. The High Line Plinth will be opened next year along with the final construction phase of the park, which comprises the conversion of the High Line between 30th Street and 10th Avenue. The plinth will stand precisely on the point where the rails turned towards the Hudson River, an area in which the enormous office complexes of Hudson Yard can now be found. In conceptual terms the sculpture project is inspired by the Fourth Plinth, a huge platform in London’s Trafalgar Square, which since 1999 has been adorned by alternating works by renowned artists such as Thomas Schütte, Elmgreen & Dragset and David Shrigley. The plinth in New York will host a series of similarly rotating works, with each of the 12 selected artists realizing a specially commissioned work that will then be presented on the nine-meter-high High Line for a period of 18 months. This will make the large-format sculptures accessible to everybody within the public space and will break up the uniform image of highly modern urban architecture that is so characteristic of New York.

FRANKFURT, NEW YORK, FRANKFURT

Lena Henke is the youngest of the artists nominated. She was born in 1982 in Warburg and studied at Frankfurt’s Städelschule between 2004 and 2010 under painter and Professor Michael Krebber. After her artistic studies she moved to New York, where she has lived and worked ever since. Her works now feature in international collections and her résumé includes solo exhibitions at Kunstverein Braunschweig (2016) and at White Flag Projects in St. Louis (2014). In 2016 alone she took part in the ninth Berlin Biennale, the Montreal Biennale and Manifesta 11. This year she will create a new sculptural project for the **Rotunda** at the SCHIRN.

As in all her works, with “Ascent of a Woman” too, Henke addresses the infrastructure of the city, architectural histories and the urban challenges of coexistence. When asked about her design, Henke comments: “My sculpture delves into the rationality of the city. In this existing system it functions like a symbol of feminized irrationality and organic movement. In a practical way it connects a biomorphic organism with the High Line, a structure that was erected by the urban planner and later Parks Commissioner Robert Moses, and which follows the principles of geometric Modernism. In this sense the breast represents a challenge for the public space and in its form is oriented somewhat towards Oscar Niemeyer, towards his architectural curves, his use of sensual, feminized, rounded edges, and thus it forms a counter-argument to Modernism’s hard forms.”

THE SCULPTURE AND THE WEATHER

As can be seen even in Le Corbusier’s architectural sketches, this urban history also appears to be oriented primarily towards the male body. “Ascent of a Woman” plays with these ideas, positioning a sculpture based on the parameters of the female body in the middle of the urban – male-dominated – space. Thus the sculpture taps into its visibility in the outside space to openly oppose the linear and graphic structure and the symbols of power.

“Ascent of a Woman” is a politically engaged sculpture that consistently evades Immanuel Kant’s concept of the sublime. It reacts to the influences of the weather and is characterized particularly by the fragility of its material nature. Remaining dependent on one producer – Henke herself – the work must be restored, maintained and reconstructed on a weekly basis. It is precisely this interaction between people and object that points to the fact that sculptures in the public sphere are transient, that their importance dwindles when they are not activated and the fact that they can only ever exist at the mercy of their environment. “Ascent of a Woman” is a sculpture that is alive.

More about the High Line Plinth project at thehighline.org

SPRENGEL MUSEUM HANNOVER

Lena Henke

Die Kommenden, 2017

Fiberglas, Harz, Pigment, Stahl, Gummi
Maße variabel

Courtesy die Künstlerin, Emanuel Layr, Vienna & Rome, Real Fine Arts und Bortolami Gallery, New York

Mit ihrem Projekt *Die Kommenden* (2017) hat Lena Henke eine Installation für den Skulpturenhof des Sprengel Museum Hannover entwickelt, die ihre eigene künstlerische Identität aus Vergangenem und Gegenwärtigem reflektiert, konstruiert und weiterführt. „One artistic cycle or 35 years of my life“ (Lena Henke). Auf den vier Plattformen mit unterschiedlichen Höhen, die diesen Bereich architektonisch gliedern, entfaltet Lena Henke vier Gruppen von neuen und bereits existierenden Skulpturen aus selbstgezwirbelten Fiberglasseilen und Harz, die jeweils Entwicklungen der künstlerischen Arbeit darstellen, zitieren und in Szene setzen.

Ältere Arbeiten aus buntem Fiberglas bilden den Anfangspunkt der Installation. Diese Skulpturen sind inspiriert von einfachen Kinderzeichnungen. Lena Henke recurriert hier auf die von Rudolf Steiner angeführte Entwicklungstheorie des Siebenjahreszyklus, die in den Zeichnungen der frühen Kindheitsjahre – 0–7 Jahre – eine Grundlage für spätere Entwicklungen sieht.

Die zweite Gruppe transformiert und variiert Teile der Ausstellung *Yes, I'm pregnant*, die 2014 im Skulpturenmuseum Glaskasten Marl stattfand. Ausgewählte Skulpturen der Sammlung des Skulpturenmuseums, denen Henke individuelle Charakterzüge verliehen hatte – darunter Werke von Eduardo Paolozzi,

Produktion.
Made in Germany Drei



3.6.–3.9.2017
Kestner Gesellschaft
Kunstverein Hannover
Sprengel Museum
Hannover

Wilhelm Lehmbruck, Henri Laurens, Edward Mataré, Rudolf Belling, Henri Matisse, Man Ray und Jaques Lipchitz – agierten als Akteure einer Fotolovestory, die im Teenager-Magazin *Style* erschienen ist.

Die neuen Arbeiten dieser Gruppe sind Abgüsse selbstgeformter Kopien einzelner Skulpturen dieser Ausstellung. „Ich benutze die ‚Seelen‘ der Formen der männlichen Bildhauer und führe sie auf meine Art weiter. Die Köpfe sind alle in lila Gummi gegossen, eine sehr feministische Farbe. Ich musste an ‚Lila, der letzte Versuch‘ und an Alice Schwarzer denken. Zugleich erinnert das Material an Sexspielzeug, das nun in Hannover draußen der Witterung standhalten muss.“ Die Köpfe werden auf dem Boden des Hofes als Protagonisten der Familienaufstellung nach Bert Hellinger präsentiert, einer Methode aus der Psychoanalyse, mit der die Künstlerin ihre eigene Familiengeschichte reflektiert.

Wie dort bezieht sich auch die dritte Gruppe auf eine frühere Ausstellung *Geburt und Familie*, die 2014 im White Flag Projects in St. Louis, Missouri, stattgefunden hat. Die Skulpturen der vierten und letzten Gruppe finden eine Referenz in den Kohlezeichnungen Rudolf Steiners, die Henke in weiße Skulpturen übersetzt. Sie sind als bildnerische Notate seiner Lehre zu begreifen. Die leicht und fragil anmutenden Arbeiten sind in Harz getauchte Fiberglasseile, die auf dem Boden ihres New Yorker Ateliers getrocknet wurden und so die Abdrucke ihres Produktionsortes aufweisen.

Produktion.
Made in Germany Drei



3.6.–3.9.2017
Kestner Gesellschaft
Kunstverein Hannover
Sprengel Museum
Hannover

SPRENGEL MUSEUM HANNOVER

Lena Henke
Die Kommenden, 2017

Fiberglass, Resin, Pigment, Steel, Rubber
Measurements vary
Courtesy of Künstlerin, Emanuel Layr, Vienna & Rome, Real Fine Arts and
Bortolami Gallery, New York

Lena Henke's *œuvre* covers sculptural works as well as site-specific installations that address the context of the exhibition location. Point of reference is her biography, which is embedded in a network of references, transformations, and quotations.

In *City Lights (Dead Horses Bay)* from 2016, the outline of a horse's head together with the miniature skyline of Manhattan, the place where Lena Henke lives and works, becomes a kind of self-portrait cast in bronze. This miniature city landscape combines personal moments, as well as those relating to the history of the city, allowing the viewer various ways of interpretation. The crosscut, which traverses the horse's head, refers to a city-planning project of the 1950s and 1960s that would have radically altered Manhattan's urban landscape. The structure of the depicted Manhattan buildings corresponds to the artist's subjective view of her urban environment, which is furthermore characterized by her personal proximity to the animal that lends the sculpture its form.

Her sculptural answer to self-assessment and self-representation in a roundabout way – realized in *City Lights (Dead Horses Bay)* in form of a city miniature – equals the process of the exhibition project at the Sprengel Museum Hannover. With *Die Kommenden*, Henke has developed an installation that is based on the architectural particularities of the sculpture courtyard, which is currently waiting for its restoration at a later date. On four platforms of differing heights, Lena Henke has placed four groups of new and old sculptures made of fiberglass and resin, which stand

Produktion.
Made in Germany Drei



3.6.–3.9.2017
Kestner Gesellschaft
Kunstverein Hannover
Sprengel Museum
Hannover

for certain development phases of her artistic work – “one artistic cycle or 35 years of my life” (Lena Henke).

The sculptures of the first group are inspired by simple children's drawings. Lena Henke refers to Rudolf Steiner's anthroposophical concept of the seven-year cycle, according to which the drawings of the first seven years in life form the basis for later developments. The second group transforms and rearranges parts of the exhibition *Yes, I'm pregnant*, which took place at the Skulpturenmuseum Glaskasten in Marl, in 2014. Selected sculptures of the collection, onto which Henke bestowed individual traits, acted as characters in a photo love story that had previously appeared in teen magazine “Style.” The new works within this second group are casts of copies she made of certain sculptures of the current installation. They are presented in the yard as a family constellation in accordance with guidelines by psychoanalyst Bert Hellinger, a method by which the artist also attempts to research her family history in a reflexive way. The third group also refers to an earlier exhibition – *Geburt und Familie* – which took place in 2014 at White Flag Projects in St. Louis, Missouri. The sculptures of the last group hark back to Rudolf Steiner's charcoal drawings, which are to be seen as a notation of his doctrine. Due to their fragility, the seemingly lightweight sculptures have the appearance of drawings; they are in fact resin-dipped fiberglass ropes that have been dried on the floor of Henke's New York studio, and thus have imprints of the place of their production. Suspended from metal stands, they sway to and fro in the sculpture yard, and generate a complex references, while interweaving the past and the present to construct her artistic identity.

Produktion.
Made in Germany Drei



3.6.–3.9.2017
Kestner Gesellschaft
Kunstverein Hannover
Sprengel Museum
Hannover

Lena Henke

An Idea of Late German Sculpture To the People of New York, 2018

03.03.2018 – 13.05.2018

DE

Das Herz von Lena Henkes Ausstellung in der Kunsthalle Zürich ist eine Maschine. Mit einer Seilwinde werden grosse Stücke eines Ringpanzers durch den Raum gezogen. Der Stoff aus Aluminiumringen schützt dabei keine virilen Körper im Nahkampf. Stattdessen gleitet das Netz über die harte Oberfläche des Betonbodens. Der Panzer schützt die Oberflächen nicht gegenüber einem Aussen, sondern eröffnet im Gegenteil die Möglichkeit einer, wenn auch kühlen Berührung, welche die Rüstung in paradoxer Weise selbst vollzieht. Irgendwann werden die Ringe auseinanderfallen und das Feld des Panzers aufbrechen. Bis auf eine Ausnahme sind all diese Skulpturen, die wie Objekte in einer Versuchsanordnung gebraucht werden, in der Ausstellung gedoppelt. Denn die Ausstellung ist selbst durch eine Wand in zwei Hälften geteilt. Im einen Teil sind die Skulpturen Punkte in einer sich ständig verändernden Relation, die Teil der maschinisch produzierten Objektbeziehungen wird. Auch die Besucherin ist in diese Beziehung gezwungen und muss sich durch sie bewegen. Auf der anderen Seite der Wand, im zweiten Teil, sind genau dieselben Skulpturen in einen entgegengesetzten Zustand gebracht: Anstatt eine mögliche Lebenswelt durch Objekte in Bewegung zu entwerfen, sind sie dort als visuelle Beispiele auf einem Lagerregal stillgestellt. Sie befinden sich in einer Situation des Wartens: die Vergangenheit des Depots.

Die Ausstellung ist also in zwei Extreme gespalten: dem Archiv und einer topologischen Maschine, die Raum entwirft. Beide Pole sind der normalen Funktion der Institution entgegengesetzt, die ansonsten Objekte zeigt, aber weder ihren Gebrauch möglich, noch ihre Archivierung sichtbar macht. Die in der Ausstellung also doppelt gezeigten Skulpturen sprechen von nichts anderem als genau dieser Zerrissenheit. Auf der einen Seite scheinen sie abstrakt: eigenartig postmoderne Stilblüten zwischen Surrealismus und Minimal Art. Damit ist auch die historische Zeitspanne angegeben, worin sich die Skulpturen bewegen: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, wie sie sich zwischen Europa und den USA als komplexer Austausch artikuliert hat. Die blosse Grösse der Skulpturen, die, ausgehend von der Körpergrösse Lena Henkes selbst, mit Hilfe von Le Corbusiers Modulor bestimmt wurde, stellt sie auf der anderen Seite den Besuchern als menschliche Gegenüber vor. Der hohle Kern dieser Figuren ist mit einem weichen Gummigranulat besprüht, das normalerweise für Bodenbeläge auf Sport- oder Spielplätzen verwendet wird. Henkes Objekte travestieren damit durch ihre blosse Materialität die Vertikalität und Solidität von Skulptur. Wie Lynda Benglis' auf den Boden gegossene Latexarbeiten der 1970er Jahre, nehmen Henkes Objekte so die Horizontalität als Negation der Skulptur in sich auf. Anders als solche historischen Beispiele scheinen sie jedoch die Identität der Skulptur gerade nicht überschreiten oder zerstören zu wollen. Sie nehmen an keiner Illusion des Fortschritts teil. Die Figur *Aldo Rossi's Sleeping Elephant* treibt diese Spannung emblematisch auf die Spitze: Ihre Form kann sowohl als am Boden liegendes Tier, aber auch als umgekippte Abfolge architektonischer Rundbögen gelesen werden. Der Schlaf des Elefanten ist zugleich der allegorische Schlaf der modernen Skulptur selbst, die in der Horizontale von ihrer utopischen Realisierung als gebaute Architektur träumt. Eine andere Form rollt als *Ayşe Erkmen's Endless Knee* durch den Raum. Als Verschränkung zweier Beine, die das Geschlecht verdeckt, wendet sie sich gegen den maskulinen Traum, sich aufzurichten: Sie hält ihn unendlich auf.

Die an der Trennwand zwischen den beiden Ausstellungsräumen gezeigte Werkgruppe *Geburt und Familie* setzt diesen komplexen Bezug zur Geschichte der Skulptur fort. Acht Skulpturen der klassischen Moderne aus der Sammlung des Skulpturenmuseum Glaskasten Marl wurden von Henke 2014 als Protagonisten in einem Comicstrip verwendet. Dieser erzählt von der ungewollten Schwangerschaft eines Teenagers, der selbst eine Bronze ist. Anstatt die Geschichte der modernen Skulptur durch Vaternord zu beenden, verwickelt die Geschichte die Skulpturen in einen zyklischen Kreislauf organischer und letztlich femininer Reproduktion. Der Comic durchsetzt den Modernismus zugleich mit Strukturen, welcher dieser selbst vehement bekämpft hat: das Narrativ, die Erinnerung, die psychische Relation und der Witz. 2016 übersetzte Henke die zweidimensionalen Figuren aus der Fotomontage heraus wieder in dreidimensionale Silikonversionen. Gleichzeitig wurden dabei die Gesichtszüge der angeeigneten Skulpturen mit denen ihrer

Kunsthalle
Zürich

Limmatstrasse 270
CH-8005 Zürich

EN

eigenen Familienmitglieder überblendet. Das Narrativ wurde so mit Henkes eigener Biographie fiktional verwoben. Für die Ausstellung in der Kunsthalle Zürich hat Henke die Skulpturen jetzt wiederum in eine neue Familienaufstellung integriert: Ein aus architektonischen Versatzteilen geformter Prothesenkörper eines Gemäldes von Giorgio de Chirico dient jetzt als eine Art Wandregal, auf der sich die Skulpturen – die gleich Parasiten immer wieder neue Wirtskörper finden – erneut zeigen können. Das von Henke verabreichte Gift zerstört deshalb nicht einfach die Ideologien der Moderne: Es induziert zugleich ein neues, polymorph-perverses Nachleben der Skulptur.

Simon Baier

The heart of Lena Henke's exhibition at the Kunsthalle Zürich is a machine. With a winch, large pieces of chain mail are pulled through the room. However, this material made of aluminum rings does not protect virile bodies in close combat. Instead, it glides across the hard surfaces of the concrete floor. The armor does not protect the surfaces from the outside, and instead opens up the possibility of a cool touch, which it itself paradoxically performs. With one exception, all these works, like objects in a scientific experiment, are doubled in the exhibition, and the exhibition itself is divided into two halves by a wall. In one part, the artworks are points in a constantly changing relation that becomes part of the machine-made relationships between the objects. The visitor is forced into this relationship as he moves through it. On the other side of the wall, in the second part, the same pieces are brought into an opposite state: rather than designing a possible environment with objects in motion, here they stand motionless, as images, on a shelf. They are in a situation of waiting: the past of the storage room. Likewise, in times, the field of chainmail will break down and come apart, become an entropic topography of an industrial ruin.

Thus, the exhibition is divided into two extremes: the archive and a topological machine that activates the space. Both poles are contrary to the normal function of the institution, which otherwise shows objects but neither makes it possible to use them nor to see their archiving. The sculptures shown twice in the exhibition attest to precisely this contrast. On one side, they seem abstract: peculiar postmodern mishaps between Surrealism and Minimal Art. This also indicates the historical period that these pieces refer to: twentieth-century art, articulated as a complex exchange between Europe and the United States. On the other side, the sheer size of the sculptures—which, based on Lena Henke's height, was determined with the help of Le Corbusier's Modulor—presents them to the visitors as a human counterpart. The hollow core of these figures is sprayed with a soft rubber granulate normally used for flooring on athletic fields or playgrounds. Henke's objects traverse the verticality and solidity of sculpture through their bare materiality. Like Lynda Benglis' latex works from the 1970s, which were poured on the floor, Henke's artworks thus absorb horizontality as a negation of sculpture. Unlike historical examples, however, they do not seem to want to transcend or destroy the identity of sculpture. They do not take part in any illusions of progress. The figure of *Aldo Rossi's Sleeping Elephant* emblematically takes this tension to the extreme: its form can be read both as an animal lying on the ground and as an overturned sequence of architectural arches. The elephant's sleep is simultaneously the allegorical sleep of modern sculpture itself and the dream of its utopian realization as architecture. Another form rolls through the room as *Ayşe Erkmen's Endless Knee*. As two entangled legs concealing the crotch, it turns to stand up to the masculine dream and suspends it for a time.

The series *Geburt und Familie* shown on the partition between the two exhibition spaces continues this complex reference to the history of sculpture. Eight modernist works from the collection of the Skulpturenmuseum Glaskasten Marl were used by Henke in 2014 as protagonists in a comic strip. It tells of the unplanned pregnancy of a teenager who is an object made of bronze. Instead of ending the history of modern sculpture with patricide, the story involves these objects in a cycle of organic and ultimately feminine reproduction. The comic strip mixes modernism with structures that it itself vehemently opposed: narrative, memory, psychological depth, and humor. In 2016, Henke translated the two-dimensional figures from the photomontage back into three-dimensional silicone versions. At the same time, the facial features of the sculptures were superimposed with those of her own family members. The narrative was thus fictionally interwoven with Henke's own biography. Henke has now integrated these pieces into a new set-up for the exhibition at Kunsthalle Zürich: a display derived from a painting by Giorgio de Chirico, which depicts a prosthetic body formed out of architectural elements. The sculptures now inhabit the shelves—just like parasites, that continually find new hosts. Thus, the poison administered by Henke does not simply destroy the ideologies of modernism: it induces a new, polymorphically perverse afterlife for sculpture.

Simon Baier

DE

Lena Henkes Ausstellung in der Kunsthalle Zürich stellt einen Dialog zwischen zwei distinkti-ven Werkgruppen dar.

Die erste Gruppe ist eine Installation, die aus sieben Plastiken besteht. Diese wurden von der Künstlerin während ihrer Zeit als Artist in Residence in der Kunstgiesserei St. Gallen vom Herbst 2017 bis Februar 2018 geschaffen. Zunächst fertigte Lena Henke ein halbes Dutzend Modelle aus ungebranntem Ton. Drei dieser Prototypen wurden digital vergrössert und zu jeweils zwei identischen Exemplaren gefertigt. Eine vierte – *Stick* betitelt – wurde als Einzelstück hergestellt.

Zwar verweisen diese Arbeiten weiterhin auf Figuralplastik (eines der Paare, *Ayşe Erkmen's Endless Knee*, sieht aus wie eine abstrakte, an Brancusi erinnernde Darstellung dieses Körperteils), sind aber gemäss Le Corbusiers architektonischer Modulor-Proportionslehre skaliert und 1,829 Meter hoch.

Überzogen mit farbenfrohem agglomeriertem Gummi, einem Material, das zum Schutz von Strassenmobiliar verwendet wird, könnten alle diese Plastiken auch Bestandteil eines Kinderspielplatzes sein. Sie verwandeln die Räumlichkeiten der Kunsthalle Zürich auf spielerische Art und Weise in einen «Ersatz für einen öffentlichen Platz» nach Rosalind Krauss (*Sculpture in the Expanded Field*, 1979). Das zweite Paar identischer Plastiken, *Aldo Rossi's Sleeping Elephant*, verweist auf Giorgio de Chiricos gemalte Bögen und Rossis bahnbrechendes Werk *Die Architektur der Stadt* (1966). Darin betrachtet Rossi den Städtebau über eine zweckmässige Perspektive hinaus als Erzeuger ästhetischen Bedeutungsgehalts, und argumentiert, dass urbane Artefakte sich die Charakteristika von Kunstwerken aneignen sollten.

Im Zentrum von Henkes Zürcher Mise en Scène steht rekonfiguriert die uralte Frage, ob eine Plastik losgelöst von ihren Produktionsbedingungen existieren kann. Die identischen Paare sind durch eine, den Ausstellungsraum halbierende, Wand getrennt. Auf einer Seite liegen einzelne Exemplare isoliert auf dem Boden oder sind auf ein Industrieregale gelegt; auf der anderen befinden sich ihre Gegenstücke, welche einen sich bewegenden Kettenpanzer umgeben, der eine immersive Landschaft kreierte. Von an den Wänden befestigten Kabeln und Motoren gezogen, fungiert der Kettenpanzer-Bezug als kinetische Bildfläche, die das Verhältnis zwischen den Betrachtenden, den Plastiken und deren geteilter physischer Umgebung permanent verändert. Die Objekte auf der anderen Seite dienen dagegen als potentieller Ersatz, sollten ihre Gegenstücke Abnutzungserscheinungen zeigen, oder aber dazu, ein weiteres Ensemble an einem beliebigen anderen Ort zu konstruieren, womit, um wiederum Krauss zu zitieren, das Wesen von Plastiken als «nomadische Entitäten» betont wird.

Diese zugewiesene Selbstständigkeit schwingt auf humorvolle Weise im Titel des letzten Objektpaares mit: *Robert Moses' Mother Drives Through Wallis*. Die Künstlerin greift damit ihr Motiv des Pferdehufs auf, das sie erstmals 2016 in einer Ausstellung in der Galerie Real Fine Arts in New York verwendete. Diese Galerie befindet sich unter dem Brooklyn-Queens Expressway, eine Stadtautobahn, die Mitte des 20. Jahrhunderts vom New Yorker Stadtplaner Robert Moses entworfen wurde. Gegen dessen quasi-totalitäre Auffassung der Stadt als rationale und zweckmässige Maschine richtete sich Lena Henke mit ihren Flâneries in Dead Horse Bay – einem kleinen Gewässer in Brooklyn Bay, das nach dem angrenzenden Pferdeschlachthaus benannt ist, und wo noch immer Pferdeknöchel angeschwemmt werden. In der Zürcher Ausstellung nun, aus dem geographischen und kulturellen Kontext, in dem sie konzipiert wurden, gelöst und mit einem Industriematerial überzogen, das Schnee und Hagel widersteht, emanzipieren sich die hufartigen Formen genug, um auf Sightseeing-Tour in die malerischen Tourismusdestinationen der Walliser Berge zu gehen.

Stick geht auf den Auswahlprozess der Prototypen zurück, während dem ein unbearbeiteter Lehmziegel als behelfsmässiger Platzhalter für ein tatsächliches Werk diente, und schliesslich von der Künstlerin als Teil des Ensembles beibehalten wurde. In einiger Entfernung zu den anderen platziert, fungiert diese Plastik gleichermassen als eine Spielzeugversion eines *L-Beams* von Robert Morris, der als Richtmass die Bedingungen von Wahrnehmung und Darstellung offenlegt, auf die unser Erfahren der anderen Objekte gründet, und als eine Standort, von dem aus in aller Ruhe die zweite gezeigte Werkgruppe betrachtet werden kann.

Ihr Aufenthalt in der Schweiz stellt die erste längere Zeitspanne in der zehnjährigen Karriere dar, in der Henke weg von ihren Studios war. Da sich die dabei entstandene Werkgruppe um Fragen anthropologischen und autobiografischen Nomadentums dreht, ist sie darauf angelegt, im Vorübergehen betrachtet werden, eilig aus dem Augenwinkel, wie ein Stadtmöbel oder eine Skulptur auf einem öffentlichen Platz. Es ist festzuhalten, dass die Begriffe Bewegung und Entropie in Lena Henkes Œuvre nicht nur Wahrnehmungsbedingungen schaffen, sondern auch als Allegorien persönlicher Entwicklung fungieren. Daher bezeichnet die Künstlerin ihre automatisierte Kettenpanzerlandschaft, die hintersinnig mit *Vulnerable in the*

EN

Moment of Control betitelt ist, als Charakterpanzer, nach einem Begriff des radikalen Psychoanalytikers Wilhelm Reich.

Für eine mehrteilige Ausstellung, die 2014 gleichzeitig in White Flag Project in St. Louis, USA, und dem Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, Deutschland, gezeigt wurde, verschmolz die Künstlerin – in Anlehnung an die Psychodrama und Familienaufstellung beinhaltende systemische Familientherapie des deutschen Psychotherapeuten Bert Hellinger – Werke aus der ständigen Sammlung des Museums mit dem Aussehen eigener Familienmitglieder. Das Resultat, eine ihrem Wesen zuwiderlaufende Anthropomorphisierung modernistischer Plastik, wurde einige Jahre später in Henkes New Yorker Studio knallviolett neu gegossen und an der Übersichtsausstellung deutscher Kunst *Produktion. Made in Germany Drei* im Sprengel Museum Hannover gezeigt. Während dieser ganzen Ausstellung im Freien gelassen, begann die Oberfläche zu verfallen und erhielt eine expressionistische Patina, die zu einer ausgedehnten, vertieften, vielschichten Betrachtung einlädt. Eine neue skulpturale Form steigt auf aus einem Bild, das durch aufeinanderfolgende Produktions- und Ausstellungskontexte haptisch geworden ist.

Fabrice Stroun

Lena Henke, 1982 in Warburg (D) geboren, lebt und arbeitet in New York. Die Ausstellung wurde von Fabrice Stroun in Zusammenarbeit mit der Kunsthalle Zürich kuratiert.

Lena Henke's exhibition in Kunsthalle Zurich presents a dialogue between two distinct bodies of work.

The first is an installation, which comprises seven sculptures made by the artist while in residence at the Kunstgiesserei foundry in St. Gallen in 2017 and 2018. A large set of a half-dozen models was first fashioned by hand by Lena Henke in unfired clay. Out of this batch, three prototypes were selected to be digitally blown up in two identical exemplars, whereas a fourth one – titled *Stick* – was produced as a single piece. While these works retain a link to figurative sculpture (one of the pairs, *Ayşe Erkmen's Endless Knee*, looks like an abstract, Brancusi-like representation of this body part), they do so through architectural principles and are scaled according to Le Corbusier Modulor standard, standing at 1.829-meters-tall, which happens to match the artist's height. Lined with brightly colored agglomerated rubber, a material used to protect urban furniture, each of these sculptures could easily be mistaken for the building blocks of a children's playground, joyfully activating the physical space of Kunsthalle Zurich as a "substitute for a public square", in Rosalind Krauss' words (*Sculpture in the Expanded field*, 1979). The second pair of identical sculptures, *Aldo Rossi's Sleeping Elephant*, references Giorgio de Chirico's arches and Rossi's seminal *The Architecture of a City* (1966), in which Rossi looks at urban design not only from a functional perspective, but as a generator of aesthetic meaning, and argues that urban artifacts should espouse the characteristics of works of art.

The newly reconfigured age-old question of whether sculpture is autonomous or connected to its conditions of production is at the heart of the artist's Zurich mise-en-scène. Upon entering the space of the Kunsthalle, one simultaneously encounters an exemplar of *Ayşe Erkmen's Endless Knee* exhibited at floor level, and perceives its twin in the distance, resting on an industrial shelf. A spare part to replace the first one in case of wear and tear, or to be erected among another set elsewhere, in fact anywhere – highlighting, to quote Krauss again, sculpture's status as a "nomadic entity." This provision of independence is humorously echoed in the title of the last pair of sculptures, *Robert Moses' Mother Drives Through Wallis*. Here, the artist revisits a motif – a horse's hoof – that first appeared in 2016 in a show held at Real Fine Arts Gallery in New York, which is located just under the Brooklyn-Queens Expressway, a highway designed by Robert Moses, New York's mid-century autarchic urban planner, whose quasi-totalitarian views of the city as a rational and functional machine Lena Henke allegorically opposed with her flâneries in Dead Horse Bay – a small body of water in Brooklyn Bay named after the horse processing plant that borders it, and on whose shores equine bones still wash. Now, far away from the geographic and cultural context that determined their conception, covered in an industrial material able to weather snow and hail, these hoof-like shapes have become emancipated enough to go on a sightseeing tour around the mountains of Wallis, a most picturesque Swiss mountain tourist destination.

Meanwhile, Aldo Rossi's two *Sleeping Elephants* face each other across a field of moving chainmail to create an immersive landscape. Hauled by cables and motors which are moored to the institution's walls, the chainmail acts as a kinetic screen that constantly shifts the relati-

onship between the viewer, the sculptures and their shared physical environment. Concluding this parcours, *Stick* originates from selection trials of prototypes during which a virgin brick of clay was perfunctorily used as a stand-in for an actual work, and which the artist decided to keep as is in the collection. Exhibited away from the rest, this sculpture functions both as a toy version of a Robert Morris *L-Beam*, a standard meant to expose the conditions of perception and display that grounds our experience of the other works of the series, and as a point from which to contemplate, unhurriedly, the second body of work that makes up the exhibition.

As questions of cultural and autobiographical nomadism are central to the works produced in Switzerland (this is the first time the artist has spent so much professional time away from her studios, in close to a decade), they are meant to be looked at in motion, swiftly – as one would a piece of urban furniture or public sculpture, out of the corner of one's eye. It is important to note that movement, and its concomitant term, entropy, cannot be reduced in Lena Henke's oeuvre to the perceptual conditions of sculpture, but also function as allegories of personal development. Hence, the artist refers to her mechanically actioned field of chain-mail – cunningly titled *Vulnerable in the Moment of Control* – as a “character armor,” a term borrowed from radical psychoanalyst Wilhelm Reich. Hand-knitted together, the patches of thin metal rings that make up the chainmail will tear in the course of the exhibition, bringing its motion to a grinding halt to become its own programmed ruin.

In 2014, for a multi-part show simultaneously held at White Flag Project in St. Louis USA and the Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, the artist – taking her cues from German psycho-therapist Bert Hellinger's systemic approach to multi-generational family therapy, which includes psychodramas and “family sculptures” – fused works from the museum's permanent collection with the facial likeness of her own family members. The result, which incongruously anthropomorphizes Modernist sculpture, was recast in bright purple in her New York studio a few years later for the generational survey of German Art titled *Made in Germany Drei* at the Hannover Sprengel Museum. There, left outside during the length of the show, their surface deteriorated, gaining with time an expressionistic patina that seems to call for a deeper – multi-layered – prolonged viewing. A new sculptural form that arises from an image that successive contexts of production and exhibition have rendered dischordantly haptic.

Lena Henke, born 1982 in Warburg (Germany) lives and works in New York.
Curated by Fabrice Stroun in collaboration with Kunsthalle Zürich.

GALERIE FONSWELTERS

Lena Henke

Embrassade

17 March – 28 April 2018

Opening: Saturday 17 March, 5–7 pm

For her exhibition *Embrassade* at Galerie Fons Welters, Lena Henke shows a selection of sculptures which all derive from an ongoing project, *Geburt und Familie* that started in 2014.

These bright coloured sculptures look like enlarged children's drawings. They hark back to Rudolf Steiner's charcoal drawings, which are to be seen as a notation of his doctrine. This is the notion that drawings you make before your seventh birthday form the fundament for all later developments in life. The shapes of the sculptures in this series all relate, often directly, to the human body: there is an ovum, a blood cell and a white eye on view. The things depicted cause an odd kind of intimacy and simultaneous awkwardness, especially in combination with their titles that often hint at certain emotional and physical attachment.

The elegant, see through sculptures have outstanding material qualities. Henke especially developed fiberglass rope, a material which did not yet exist, to be able to 'draw in space'. Because she made the sculptures on the floor of her studio, all kinds of traces of the studio floor can be found on the backside of the sculptures. The qualities of both the material and the making process are important: the resulting frayed edges are due to a self-made production process. This is an important aspect of Henke's practice, as well as the development from 2D to 3D and the energetic and esoteric processes during the creation of the sculptures.

Striking is that they are placed within a grid which covers both floor and walls of the gallery space. Where Steiner let his emotional research take place through drawings, Bert Hellinger invented the so-called family placing method. Here, you are asked to place 'stand-ins' that represent family members in space to visualize the relationships between them. This provides you with insight into how you relate to them. This relation between psyche and the environment you are in, is very interesting to Henke and comes back often by fusing architecture, psyche and body.

The title of the show, *Embrassade*, does not just mean 'embracing' or 'kissing', but also has the connotation of 'to cling to': you stick with effort to a certain idea, maybe out of fear. But there's also the sexual and emotional interpretation of an entanglement, where the fiberglass ropes serve as a kind of fetishistic metaphor. The word play of a title like *Embrassade* allows you to enjoy the secret revelation of this impermissible idea, while the prohibition of such a revelation remains intact.

[Julia Mullié]

Bloemstraat 140
1016 LJ, Amsterdam

mail@fonswelters.nl
www.fonswelters.nl

GALERIE EMANUEL LAYR
SEILERSTÄTTE 2/26
1010 VIENNA

T +43 1 945 1791
GALLERY@EMANUELLAYR.COM
WWW.EMANUELLAYR.COM

Lena Henke
THEMOVE
15.5.-30.6.2018

In THEMOVE stülpt Lena Henke das Äußere nach innen und das Innere nach außen. Der urbane Raum verschmilzt mit dem weiblichen Körper und New Yorker Straßenschilder weisen den Weg durch das Innenleben der Künstlerin. Der Galerieraum wird zu einer psycho-geologischen Projektion, die das Intime auf die Maßstäbe eines Stadtbildes überträgt. In einem lebensgroßen Selbstportrait posiert Henke ähnlich einem Pin-up-Girl. Vor ihrem Schritt hält sie ein Foto des phallischen Wahrzeichens New Yorks – dem Freedom Tower. Das Motiv des Pin-ups taucht erneut in dem großen Bronzetur auf, das dem Besucher den Weg durch die Ausstellung öffnet; seine grünen und erdbeerfarbigen Konturen erinnern an die Figur in einem Erwachsenen-Cartoon von Tomi Ungerer. OURPORCELAINTHOUGHTS. INNERCIRCLE trifft auf STEELPATTERN.

Henke zeigt Verwundbarkeit und Intimität in monumentalem Maßstab. Sie kombiniert zutiefst persönliche Erfahrungen mit Formen, die sie aus der Kunst- und Architekturgeschichte abstrahiert. Dabei eignet sie sich die Vergangenheit radikal an, um Erzählungen aufzubauen, die ermächtigen anstatt zu unterdrücken. Henke verbindet ikonische New Yorker Architektur mit französischen Cartoons, das Vermächtnis feministischer Body Art Künstlerinnen wie Hannah Wilke mit Souvenir T-Shirts, die Ehefrauen der New Yorker Mafia aus der „Great Depression“ Ära mit Psychoanalyse. Für Henke geht es weniger darum diese „Idole“ und „Heroinnen“ zu fetischisieren, als sie als Materialien zu nutzen, um ihre eigene Geschichte zu schreiben. Es geht um *Adaptionen, Appropriationen, Anleihen, Recyceln, Dissimulieren, Verformen, Referenzen herstellen, leicht oder/und mit der Brechstange, alles, um sich eine Geschichte zu basteln, also (...) in etwas ‚Eigenes‘, den Text einer Biographie zu verwandeln*, schreibt Jutta Koether. NOTMYLIONS kreuzt NOTMYCIRCUS. MYIRONFEELINGS prallt auf YOURCLAYBODY.

Henke benutzt ihren eigenen Körper und ihre Biographie gleichermaßen als Gegenstand und Material, um kritisch zu hinterfragen, wie Maskulinität ein Raster von Unterwerfung in die bebaute Umwelt implementiert. Mit Ausstellungen und Projekten wie *Geburt & Familie* (White Flags Projects, St. Louis, 2013), *Yes, I'm pregnant* (25/25/25, Kunststiftung NRW / Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, 2014), und *An Idea of Late German Sculpture; To the People of New York* (Kunsthalle Zürich, 2018) hat Henke ihren eigenen Kosmos autobiografischer und kunsthistorischer Referenzen geschaffen, in dem sich Skulptur, Intimität und Feminismus überlappen. In diesem Kosmos werden vielschichtige Narrationen verzerrt, Details in ferne Horizonte projiziert, Mikro- und Makroperspektive verflechten sich, verschmelzen ineinander, vermischen und beeinflussen sich. THEMOVE erkundet wie die Grammatik dominanter, männlicher Kunsnarrationen denaturalisiert werden kann, während sich die Künstlerin selbst ins Bild rückt. Wir können nicht auf den phallischen Freedom Tower in Henkes Schritt schauen, ohne ihrem Blick und ihrer Handkamera zu begegnen. Die Surrealistin Leonora Carrington schrieb: *Die Aufgabe des rechten Auges ist es ins Teleskop zu blicken, während das linke Auge ins Mikroskop blickt.*

– Stephanie Seidel

GALERIE EMANUEL LAYR
SEILERSTÄTTE 2/26
1010 VIENNA

T +43 1 945 1791
GALLERY@EMANUELLAYR.COM
WWW.EMANUELLAYR.COM

Lena Henke
THEMOVE
15.5.-30.6.2018

In THEMOVE, Lena Henke turns outside in and inside out. Urban space merges with the female body and New York street signs lead the way through the artist's inner life. The gallery space becomes a psycho-geographic projection, scaling the personal into a cityscape. In a life-size self-portrait, Henke poses like a pin-up, holding a photo of New York's signature phallic high-rise – the Freedom Tower – in front of her crotch. The motif of the pin-up recurs in the large bronze gate that heralds the visitor's path through the exhibition, it's curvy green and strawberry contours evoking the figures of one of Tomi Ungerer's adult cartoons. OURPORCELAINTHOUGHTS. INNERCIRCLE meets STEELPATTERN.

Henke displays vulnerability and intimacy on a monumental scale. Combining deeply personal experiences with forms abstracted from the history of art and architecture, she radically appropriates the past to build narratives that empower rather than suppress. Henke intersects iconic New York architecture with French cartoons, the legacy of Feminist body artists like Hannah Wilke with souvenir T-shirts, New York's Depression-era mafia wives with psychoanalysis. Rather than fetishizing these 'idols' and heroines, they are materials used by Henke to craft her own story. *It is about adaptations, appropriations, borrowing, recycling, dissimulating, re-shaping, referencing, lightly or / and with a crowbar, all to form your own history, something (...) of your own, the text of your biography*, writes Jutta Koether. NOTMYLIONS crossed with NOTMYCIRCUS. MYIRONFEELINGS clash with YOURCLAYBODY.

Henke uses her own body and biography as both subject and material to critically rethink how masculinity embeds a lattice of subjugation into the built world. With exhibitions and projects like *Geburt & Familie* (White Flag Projects, St. Louis, 2013), *Yes, I'm pregnant* (Kunststiftung NRW / Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, 2014) and *An Idea of Late German Sculpture; To the People of New York* (Kunsthalle Zürich, 2018) Henke has created her own dense cosmos of autobiographical and art historical references that imbricate sculpture, intimacy and feminism. In her cosmos, multilayered narrations become distorted, details are projected into distant horizons, micro and macro perspectives interlace, melt into each other, mingle and alloy. THEMOVE continues to explore how the grammar of dominant, male narratives of art can be denaturalized by writing the artist's self into the picture. We cannot gaze upon the phallic Freedom Tower in her crotch without meeting the eyes of the artist with her phone camera. Surrealist Leonora Carrington wrote: *The task of the right eye is to peer into the telescope, while the left eye peers into the microscope.*

– Stephanie Seidel

BORTOLAMI

Lena Henke
Germanic Artifacts
11 January - 16 February 2019
Opening Friday, January 11 from 6:00 – 8:00 pm

Bortolami is pleased to present *Germanic Artifacts*, Lena Henke's first solo exhibition with the gallery.

In the belly of the gallery there is an over-sized Germanic boar with stout legs. The animal has been meticulously sculpted by Henke and dyed purple. The *UR Mutter* (mother of origin), whose udders hang low, cocks an ample rear towards her snout to form an arc with her body. Among the first animals to be domesticated by *Die Germanen*, the boar is an unexpected but fierce, intelligent protector. Henke has cast a second boar in chainmail, using *UR Mutter* as the mother mold to get the shape. The resting *Wildschwein* lays in death, like a ghost or hollowed out link to the past.

Germanic Artifacts calls on the spirit of the ancient Teutoburg Forest, a historic woodland neighboring the artist's childhood home. Henke's installation reflects the early architectural structures of the Germanic tribes that lived among the forest's marshes and thickets in 300 BC. These long, narrow structures were built to enclose fires, bringing heat indoors and forming a domestic womb. Henke embraces fire—which bakes clay, forges metal, and melts sand into glass—as a symbol of life and transformation.

Among the new sculptures featured in *Germanic Artifacts* are chunks of pigmented, inverted bark that resemble tray-sized vulvic rose petals. Many were cast from the trees outside Henke's New Jersey studio including a "double-tree" with two trunks growing from the same root. The pieces lay open like a pair of lungs or wings. In various shades of green, they hang side-by-side, horizontally along the wall like a fallen tree. Another series of floor-based sculptures, each cast from an identical mold, summarily capture Henke's interest in the relationship between architecture and the natural world by featuring horse shoes, bricks, and burl tree trunks. The cartoon stumps have been rendered in bronze, aluminum, resin, cement, fiberglass, terra cotta, and porcelain. While her use of materials is extensive, Henke relies on familiar forms (pigs, horse hooves, trees) as subject matter rejecting the notion of a "pure" Germanic history. The pre-Christian myths of the Germanic tribes have been explored and appropriated many times over, most conspicuously by pan-German nationalists who use folklore and spiritualism to argue for the supremacy of the Aryan race. The most oft-cited account of Germania is a volume written by Tacitus in 98 A.D., but the Roman historian did not actually visit the Germanic lands. His anthropological tropes are based on second-hand information, at best, and yet they persist today.

Using neon lights as material for the first time in her practice, Henke has installed a neon sign in the gallery's street-facing window. The sculpture spells out the artist's name in Elder Futhark, the oldest form of runic characters, connecting folkloric iconography with the sculptural works presented inside. It is a gesture that subverts long-standing chains of nationalistic and racialized associations.

Henke spotlights individual sculptures and filters the winter sun through a row of metal studs. Outfitted with two solid "doorways," the cage-wall creates a transitory space that recalls the multifunctional abodes *Die Germanen* built. The structure tilts at an angle echoing the architecture of the skylight, casting subtle shadows on the gallery's columns and Henke's sculptures, as if sunlight were moving through a forest canopy. Visitors can pass between the studs to enter the demarcated space, inverting the outside/inside relationship—an apt metaphor for Henke's ongoing exploration of transformative states, material processes, and history.

- Alhena Katsof

**Museum für
Gegenwartskunst
Siegen**



LENA HENKE. MY FETISH YEARS

Die Einzelausstellung „My Fetish Years“ ist die bisher umfassendste Einzelausstellung der 8. Rubensförderpreisträgerin. Das Museum für Gegenwartskunst liefert damit einen Überblick auf die künstlerische Entwicklung seit Henkes Abschluss an der Städelschule in Frankfurt. Zudem sind zahlreiche neue Werke in Bezug zum Ausstellungsort Siegen entstanden. In diesem Sinne versteht sich die Ausstellung als ein Blick zurück nach vorn.

Im Gesamtwerk von Lena Henke verbinden sich offensichtlich sehr unterschiedliche Themen, Medien, Arbeitsweisen und Materialien: ein grellgelber Körper, gefertigt aus wetterbeständigem, synthetischem Kautschuk – ebenso schlafender Elefant, Spielplatz wie postmoderne Architektur; dazu eine skulpturale Familienaufstellung in tiefvioletter Gummi gegossen – zugleich Portrait einer Sammlung figurativer Plastik des 20. Jahrhunderts, bis hin zu einem Brustfragment aus Sand – Symbol der Weiblichkeit und Mutterschaft.

Lena Henke arrangiert ihre vielfältigen, skulpturalen Arbeiten oft in umfangreichen Rauminstallationen. Ihr Interesse an Räumen beschränkt sich jedoch nicht auf die Präsentation oder Interventionen in bestehende Architektur, sondern zeigt sich im erweiterten Sinne auch in der Aneignung von Objekten, urbanen Situationen und psychologischen Raumkonstellationen. Eingriffe in die klassischen Arbeitsweisen der Bildhauerei, der Rückgriffe auf anthroposophische Methoden, oft durch einen biografisch motivierten Ansatz, oder das Kontrollieren von „Architektur“ sind wiederkehrende Motive. In ihrer Form- und Materialsprache finden sich zahlreiche Referenzen an Minimalismus oder Land-Art wieder, die sie gerne mit einer surrealistischen Motivik verbindet. Auf spitzfindige Weise und mit einem humoristischen Unterton unterwandert Henke dabei gerne die patriarchalischen Strukturen der Kunstgeschichte. Sie ergründet die Ideen von Städteplanern, Landschaftsarchitekten und Stadttheoretikern wie Jane Jacobs, Roberto Burle Marx als auch Robert Moses. Sie greift Themen wie interhumane Beziehungen, Sexualität und Fetischismus auf. Mit Strategien der Intervention, Aneignung und Kontrolle untersucht die Künstlerin schließlich auch ihr Verhältnis zu sich selbst und ihrem familiären Umfeld.

Viele von Henkes Werken entstehen für spezifische Ausstellungssituationen oder werden dem Kontext entsprechend neu arrangiert. So ergibt sich im Museum für Gegenwartskunst Siegen ein Rundgang, der einerseits der Chronologie der Werke folgt und damit die künstlerische Entwicklung und Ausstellungsgeschichte spiegelt. Andererseits ist dieser jedoch so offen konzipiert, dass er neue Konstellationen, ortsspezifische Bezüge und die Reproduktion von Werken aus Übersee ermöglicht.

So entspringt die frühe Installation „After Hang Harder“ (2016) nicht einer, sondern gleich zwei Ausstellungen in den Kunstvereinen Aachen und Oldenburg. Im Sinne eines Positiv-Negativ-Verfahrens und eines „work in progress“ invertieren sie den Ausstellungsraum, spielen durch die Verwendung von Teer mit Innen und Außen, stellen in der Wiederverwertung

einzelner Bausteine den Ursprung und Original des Kunstwerks in Frage. Ebenso eindrucksvoll reagierte Henke im Braunschweiger Kunstverein mit „Available Light“ (2016) auf die architektonische Situation. Über einen das Gebäude umlaufenden, magenta-farbenen Balkon wurden die Besucher*innen vom verschlossenen Haupteingang zum Hintereingang geleitet und der Beginn des Ausstellungsrundgangs neu in Szene gesetzt. Ähnlich konzeptionelle Überlegungen spielten auch für das Museum für Gegenwartskunst eine Rolle, stellten sich in den Siegerner Räumen allerdings neu.

Vom Spannungsverhältnis zwischen Innen- und Außenraum, monumentaler und minimaler Geste, Zwei- und Dreidimensionalität erzählen auch die Duraclear Quader der „Parkchester City Series“ (2014). Hier werden die Motive gleich zweifach transformiert. Die raumgreifenden, symbolhaften Skulpturen des norwegischen Künstlers Gustav Vigeland (1869-1943) werden über einen fotografischen Zwischenschritt in ein dreidimensionales Objekt überführt. Einfarbig auf Hartfolie gedruckt, teils bemalt und zu Kuben gefaltet, changiert die Serie in ihrer schwebenden Transparenz zwischen geisterhaftem Informationsträger und simpler Wandskulptur.

Die Verbindung von runden, organischen Körpern und harter, kantiger Architektur setzt sich in der Plastik „City Lights (Dead Horse Bay)“ (2016) fort. Im Stil eines dreidimensionalen Stadtplanmodells, wie es auch in Siegen eines gibt, lässt sich die Bronze wie ein gegenständliches Selbstporträt der Künstlerin lesen. Henkes Miniatur-Manhattan auf der Basis eines Pferdekopfs formt eine Matrix aus architektonischen Wahrzeichen, Stadt- und Gartenvisionen sowie Reproduktionen eigener Arbeiten. Dazu zählen die berühmten Wassertürme der Stadt (die zugleich als Fotoserie über die Medienfassade des Museums laufen) oder der nicht realisierte LOMAX Highway – von Städteplaner Robert Moses lange geplant und 1969 endgültig von der Aktivistin Jane Jacobs verhindert. Dazu gesellen sich Henkes Arbeiten aus der „Female Fatigue Series“ oder ihre Pferdehufe, aber auch das „schiefe Haus“ und der „Orcusrachen“ aus dem von Vicion Orsini (1552-1585) angelegten „Garten der Monster“ bei Bomarzo (Italien), sowie die „Spiral Jetty“ von Robert Smithson (1938-1973). Auf diese Weise bildet Henke ihre ganz eigene Projektion auf New York ab – und damit auch sich selbst.

Sexualität und Weiblichkeit sind weitere starke Motive bei Lena Henke; sei es in den kleinen, zerbrechlich wirkenden Sandfigurinen, oder dem raumgreifenden „THEMOVE“ (2018). Damit versetzt sie diese Konstellation in den Raum hinein und bringt sich durch einen Bronzeguß nicht nur in die Tradition eines klassischen Bildhauermaterials, sondern spricht dem Werk und Motiv eine unausweichliche Langlebigkeit zu. Dem voraus geht ein inszeniertes Selfie, mit dem sich die Künstlerin selbst in Szene setzt und sich den phallischen Freedom Tower fast einverleibt. Bei den „First Ladies“ von 2009 spielt Henke mit bildhauerischen Themen wie dem Wechselverhältnis von Sockel und Skulptur, aber auch mit Rollenklischees und dem mit Staatsempfängen einhergehende Unterhaltungsprogramm für die Politikergattinnen. „Yes, I'm pregnant!“ ist wiederum als comicartige Foto-Love-Story konzipiert, deren Protagonisten allerdings Ikonen des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung des Museums Glaskasten Marl sind. Henke verhandelt hier vermeintlich locker, mit kunsthistorischen Bezügen, so schwerwiegende Themen wie Teenagerschwangerschaft, weibliche Selbstbestimmung und das Recht am eigenen Körper.

Auch in der Skulpturengruppe „Die Kommenden“ (2017) hat sich Henke bei diesen Plastiken der klassischen Moderne (u.a. Hans Arp, Joseph Jäckel oder Marino Marini) bedient und sie mit den Gesichtszügen ihrer Familienmitglieder vermischt. Zuvor auf einem zur Seite gekippten, klassischen Fachwerkhaus-Modul präsentiert, verortet Henke die violetten Gummiabgüsse in Siegen neu und stellt die Porträtbüsten einer wandfüllenden Reproduktion des Gemäldes „Die Amazonenschlacht“ (1618, Pinakothek München) von Peter Paul Rubens gegenüber. Die Malerei besticht durch eine dramatisch-dynamische Komposition nackter, auf Pferderücken kämpfender Frauenleiber. Henke nimmt damit Bezug auf Rubens Geburtsstadt Siegen und den besonderen Preis, transportiert dabei aber auch durch die Wahl dieses speziellen Gemäldes der wehrhaften Amazonen einen feministischen Unterton. Ort, Geschichte, Körper und Familie sind hier alle erneut vereinigt.

Eine weitere Verbindung von Henkes Wohn- und Ausstellungsorten entsteht durch Einbezug des Stadtraums. So finden sich New Yorker Straßenschilder an zahlreichen Straßenlaternen der Oberstadt wieder. Die Wortschöpfungen der Künstlerin, wie zum Beispiel „MYUPTOWNABYSS“ verbinden Gefühlszustände mit New York und Siegen. Diese Intervention steht stellvertretend für ein Interesse am öffentlichen Raum und einer Erweiterung des Museumsraumes.

Die bisher skizzierten, künstlerischen Ansätze laufen schließlich in den neuesten Arbeiten, „My Trust“ und „Your Trust“ (beide von 2019) zusammen und beenden den Ausstellungsrundgang im Neubau des Museums. Ausgehend von der früheren Beschäftigung mit dem Pferdekörper (Kopf, Huf) und Verwendung von Pferdesätteln sind zwei neue Plastiken entstanden. Die beiden Mischwesen, deren Beine in einem menschlich wirkenden Pferdefuß enden, erinnern an Zentauren. Die zungenartige Form und der hautenge Bezug aus Echtleder wecken zudem Assoziationen an sexuelle Fetische, speziell dem sogenannten „Pony Play“. Dabei sollte man aber nicht vergessen, dass das Wort „Fetisch“ bzw. „Fetischismus“ ursprünglich den Glauben an beseelte Objekte mit magischen Fähigkeiten meint. Und tatsächlich ergibt sich durch die Verschmelzung einer klassischen Säulenaufteilung – bestehend aus Pferdehuf, menschlichem Fuß und architektonischem Rundbogen – eine kraftvolle Skulptur, die ein Tor formt, durch das der Betrachter hindurch schreiten kann; die Möglichkeit zu einem magischen Transit, einer Geburt.

Text: Ines Rüttinger, Thomas Thiel

Museum für
Gegenwartskunst
Siegen



LENA HENKE. MY FETISH YEARS

“My Fetish Years“ is the most comprehensive solo exhibition of Lena Henke, the 8th winner of the Rubens Prize Promotional Award, to date. The Museum für Gegenwartskunst is thus providing an overview of Henke's artistic development since she graduated from the Städelschule in Frankfurt 10 years prior. Numerous new works have been created relating to the exhibition venue in Siegen. In this sense, the exhibition is intended as a look back to the future.

As a whole, Lena Henke's oeuvre combines very different themes, media, working methods and materials: a bright yellow body made of weather-resistant synthetic rubber—as well as a sleeping elephant, playground and post-modern architecture; a sculptural family constellation cast in deep purple rubber—at the same time portraying a collection of figurative 20th-century sculpture, and finally a breast fragment made of sand—symbol of femininity and motherhood.

Lena Henke often arranges her diverse sculptural works in spatial installations. Her interest in spaces, however, is not limited to presentation or intervention in existing architecture; it is also revealed in a broader sense in the appropriation of objects, urban situations and psychological spatial constellations. Recurring motifs include interventions into the classic working methods of sculpture, recourse to anthroposophical methods, often through a biographically motivated approach or the control of “architecture”. In her vocabulary of forms and materials numerous references such as Minimalism or Land Art can be found, which she likes to combine with surrealist motifs. In a subtle way and with a humorous undertone, Henke enjoys infiltrating the patriarchal structures of art history. She explores the ideas of urban planners, landscape architects and urban theorists such as Jane Jacobs, Roberto Burle Marx and Robert Moses. She takes up themes like interpersonal relationships, sexuality and fetishism. Using strategies of intervention, appropriation and control, the artist also examines her relationship to herself and her family environment.

Many of Henke's works are created for specific exhibition situations or are rearranged according to the context. Thus, the Museum für Gegenwartskunst Siegen offers a tour that on the one hand follows the chronology of the works, so reflecting their artistic development and exhibition history. On the other hand, it is conceived so openly that it enables new constellations, site-specific references, and the reproduction of works from overseas.

The early installation “After Hang Harder“ (2016), therefore, is not the outcome of one but of two exhibitions in the art associations of Aachen and Oldenburg. In the sense of a positive-negative process and a “work in progress”, they invert the exhibition space, play with inside and outside with the use of tar, and question the artwork's origin and original in the recycling of individual components. Henke reacted equally impressively to the architectural situation at Braunschweig Kunstverein with “Available Light“ (2016). Along a magenta-coloured balcony surrounding the building, visitors were guided from the closed main entrance to the rear door and the beginning of the exhibition tour was staged in a new way. Similar conceptual considerations also played a role at the Museum für Gegenwartskunst, but in the spaces in Siegen they present themselves in a fresh light.

The Duraclear cuboids of the „Parkchester City Series“ (2014) speak of the tension between interior and exterior space, monumental and minimal gestures, two- and three-dimensionality. Here, the motifs are transformed in two ways. The expansive, symbolic sculptures of Norwegian artist Gustav Vigeland (1869-1943) are transformed into a three-dimensional object via an intermediate photographic stage. Printed in one colour on stiff foil, partly painted and folded into cubes, the floating transparency of the series oscillates between a ghostly information carrier and a simple wall sculpture.

The combination of rounded, organic bodies and hard, angular architecture continues in the sculpture “City Lights (Dead Horse Bay)“ (2016). In the style of a three-dimensional city model, like one to be found in Siegen, the bronze work can be read as a representational self-portrait of the artist. Henke's miniature Manhattan on the basis of a horse's head creates a matrix of architectural landmarks, city and garden visions, as well as reproductions of her own works. They include the city's famous water towers (which also run as a photo series across the museum's media façade) or the unrealized LOMAX Highway—long planned by urban planner Robert Moses and finally prevented by activist Jane Jacobs in 1969. These are joined by Henke's works from the “Female Fatigue Series“ or her horse's hooves, but also the “Leaning House“ and the “Orcus Mouth“ from the „Garden of Monsters“ by Vicion Orsini (1552-1585) near Bomarzo (Italy), as well as the “Spiral Jetty“ by Robert Smithson (1938-1973). In this way Henke reproduces her very own projection of New York—and consequently of herself as well.

Sexuality and femininity are powerful motifs in Lena Henke's work, whether in the small, fragile sand figurines or the expansive “THEMOVE“ (2018). Here, she transfers this constellation into the room and, through bronze casting, not only places herself into the tradition of a classic sculptural material but also grants the work and the motif an inescapable longevity. This is preceded by a staged selfie with which the artist presents herself almost consuming the phallic Freedom Tower. In the case of “First Ladies“ from 2009, Henke plays with sculptural themes such as the interrelation of pedestal and sculpture, but also with role clichés and the entertainment programme for politicians' wives that accompanies state receptions. “Yes, I'm pregnant!“ is conceived as a comic-like photo love story, whose protagonists, however, are 20th-century icons from the collection of the Museum Glaskasten Marl. Here, Henke deals loosely with art-historical references and such serious topics as teenage pregnancy, female self-determination, and the right to one's own body.

In the sculptural group “Die Kommenden“ (The Coming, 2017), Henke also makes use of sculptures of classical modernism (including Hans Arp, Joseph Jäckel, and Marino Marini) and combines them with her family members' facial features. Previously presented on a classic half-timbered house module tilted to one side—in Siegen, Henke relocates the violet rubber casts and contrasts the portrait busts with a wall-sized reproduction of the painting “The Battle of the Amazons“ (1618, Pinakothek Munich) by Peter Paul Rubens. The painting is captivating for its dramatic-dynamic composition of naked women's bodies fighting on horseback. Henke thus refers to Rubens' birthplace Siegen and the specific award, but also conveys a feminist undertone through her choice of this particular painting showing the warlike Amazons. Place, history, body and family are all brought together again here.

Another link between Henke's residential and exhibition spaces is created by incorporating urban space. New York street signs can be found on numerous street lamps in Siegen's upper city. The artist's word creations, such as “MYUPTOWNABYSS“, connect emotional states

with New York and Siegen. This intervention represents her interest in public space and an expansion of the museum space.

The artistic approaches outlined so far eventually come together in the latest works “My Trust“ and “Your Trust”, both from 2019, and so conclude the exhibition tour in the museum's new building. Based on her earlier occupation with a horse's body (head, hoof) and the use of saddles, two new sculptures have been created. The two hybrid creatures, whose legs end in a human-looking horse's foot, are reminiscent of centaurs. The tongue-like form and the skin-tight cover made of genuine leather also evoke associations with (sexual) fetishes, especially so-called “Pony Play”. However, one should not forget that the word fetish or fetishism originally means belief in animated objects with magical abilities. And indeed, the fusion of a classic column division consisting of horse's hoof, human foot and architectural round arch results in a powerful sculpture which forms a gate through which the observer can pass; the possibility of magical transit, a birth.

Text: Ines Rüttinger, Thomas Thiel
Translation: Lucinda Rennison

Lena Henke, geboren / born 1982 in Warburg, lebt und arbeitet / lives and works in New York

Ausbildung / Education

- 2010 • Meisterschülerin von / of Prof. Michael Krebber, Hochschule für Bildende Künste / Academy of Fine Arts Städelschule, Frankfurt am Main
- 2004–2010 • Hochschule für Bildende Künste / Academy of Fine Arts Städelschule, Frankfurt am Main, Klasse von / class of Prof. Michael Krebber
- 2008–2009 • Master of Fine Art Multidisciplinary, Glasgow School of Art, als Stipendiatin von / as scholarship holder of Erasmus

Einzel- und Zwei-Personen-Ausstellungen (Auswahl) / Solo and two person exhibitions (selection)

- 2020 • Galerie Emanuel Layr, Wien
- Pedro Cera, Lisboa
- 2019 • Lena Henke – My Fetish Years, Museum für Gegenwartskunst Siegen
- Germanic Artifacts, Bortolami Gallery, New York
- 2018 • THEMOVE, Galerie Emanuel Layr, Wien
- Embrassade, Galerie Fons Welters, Amsterdam
- Lena Henke: An Idea of Late German Sculpture; To the People of New York, 2018, Kunsthalle Zürich
- 2017 • Schrei mich nicht an, Krieger!, Schirn Kunsthalle Frankfurt
- 2016 • Available Light, Kunstverein Braunschweig
- My History of Flow, SALTS, Birsfelden
- Heartbreak Highway, Real Fine Arts, New York
- 2015 • Hellweg, Dortmunder Kunstverein
- One step away from further hell – Lena Henke / Marie Karlberg, Vilma Gold, London
- looking at you (revived) again – Lena Henke / Max Brand, Off Vendome, New York
- 2014 • DIE, Galerie Parisa Kind, Frankfurt am Main
- Yes, I'm pregnant!, Skulpturen-museum Glaskasten Marl
- Geburt und Familie, White Flag Projects, St. Louis

- 2013 • From one artist to another, Nassauischer Kunstverein Wiesbaden
- 2012 • She Said Something Like ..., Real Fine Arts, New York
- Core, Cut, Care, Kunstverein Oldenburg
- Hang Harder, NAK. Neuer Aachener Kunstverein
- H. H. Bennett, Lena Henke and Cars – Lena Henke / H. H. Bennett, 1857, Oslo
- 2011 • Schlangen im Stall, Galerie Parisa Kind, Frankfurt am Main
- 2010 • WIR ÜBER UNS!, Neue Alte Brücke, Frankfurt am Main
- Scandinavian Blonde, Galerie Station Mousonturm, Frankfurt am Main
- FIRE, WATER, ICE, Opelvillen, Zentrum für Kunst, Rüsselsheim
- 2009 • you have four eyes, V8, Karlsruhe

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group exhibitions (selection)

- 2019 • L'homme qui marche, Kunsthalle Bielefeld
- Diplomacy, Yeh Art Gallery, St. John's University, Queens
- Tiny Hands, Sommer Contemporary Art, Tel Aviv
- Delirious, Lustwarande '19, Fundament Foundation, Tilburg
- Abstract, Representational, and so forth, Gladstone Gallery, New York
- 2018 • The Invitational, 346 Spadina Ave, Toronto
- Positioner, Matthew Marks Gallery, Los Angeles
- Ab auf die Insel!, Kunstmuseum Luzern
- In and Out of Place, Bard Hessel Museum of Art, New York
- Between the Waters, Whitney Museum of American Art, New York
- 2017 • Galocher, Bortolami, New York
- Art Basel Parcours, Basel
- Scamming, Palazzo Lancia, Torino
- No Eyes Dry, One and J Gallery, Seoul
- Art Encounters Biennale, Timișoara
- in awe, Kunsthalle Exnergasse, Wien
- Made in Germany III, Sprengel Museum, Hannover
- 99 Cents or Less, Museum of Contemporary Art Detroit
- Hüttti, MINI / Goethe-Institut Curatorial Residencies Ludlow 38, New York
- 2016 • Le Grand Balcon, La Biennale de Montréal, Montréal
- 2015 • National Gallery II, Empire, Chewdays, London
- Emerging Artist Fellowship Exhibition, Socrates Sculpture Park, Queens
- Triennial: Surround Audience, New Museum, New York
- The problem today is not the other but the self, Ludlow 38, New York
- Please Respond, M/L Artspace, Venezia
- 2014 • ... Revelry, Kunsthalle Bern
- Skulptur, Reflexion, Künstlerhaus Graz
- Bloomington, Bortolami Gallery, New York
- Warm Math, Balice Hertling Gallery, New York
- DAS GESAMTSEXWERK, M/L Artspace, New York
- 2013 • Love of Technology, MOCA, North Miami
- Freak Out, Greene Naftali Gallery, New York
- Köln Skulptur #7, Skulpturenpark Köln
- One After One, Vilma Gold, London
- On Thomas Bayrle, The Artist's Institute, New York
- 2012 • If I had eight hours ..., Kunst Raum Riehen, Basel
- 2011 • KW69 #3. Cold Society by Judith Hopf, KW Institute for Contemporary Art, Berlin
- Kunststudentinnen und Kunststudenten stellen aus, Bundeskunsthalle, Bonn
- 2010 • Another Romance, The 2010 New Wight Biennial, UCLA, Los Angeles
- Geschmacksverstärker, Absolventenausstellung 2010 der Städelschule, MMK Zollamt, Frankfurt am Main
- Placed in the Heat of the Night, Förderpreis 2010, Westfälischer Kunstverein, Münster
- 2009 • Übermorgenkünstler, Kunstverein Heidelberg
- Peeping Tom, CCA, Glasgow
- frankfurt good wood, HOLD & FREIGHT Gallery, London
- 2008 • Hotel Marienbad 002: Sammlung Rausch, KW Institute for Contemporary Art Berlin, Berlin

Biografie / Biography

Bibliografie und Veröffentlichungen / Bibliography and publications

Markiert mit * / marked with *
Künstlerbücher oder monografische Publikationen der Künstlerin / artist books or monographic publications about the artist

- 2018 • *Lena Henke shares with Tenzing Barshee her thoughts about materiality and ephemerality, and the exhausted representational function of sculpture*, in: *Flash Art*, 06/2018
• *Lena Henke in conversation with Max Buschman*, in: *Spike Art Magazine*, 05/2018
• *Opening: Lena Henke at Emanuel Layr, Interview with Max L. Feldman, Spike Art Magazine*, 14.05.2018
• *Newly Established*, in: *Artsy*, 30.04.2018
• Laura McLean-Ferris, *Lena Henke's Casting Call*, in: *Frieze*, 05.03.2018
• Elke Buhr, *Lena Henke behauptet, sie sei eine klassische Bildhauerin. Kann sein. Aber das sagt noch längst nicht alles*, in: *Monopol*, 03/2018

- 2017 • *Lena Henke on Autocartography*, in: *SI: Visions*, Season 1, Episode 9, Swiss Institute New York, 2017
• Katharina Dohm (Hg./ed.), *Lena Henke: Schrei mich nicht an, Krieger!*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2017*
• Anna Goetz, *Interview mit Stipendiatin Lena Henke*, in: *maecenas. Das Magazin der Hessischen Kulturstiftung*, 01/2017
• Vivien Trommer, *Irrationalität gegen Modernismus*, in: *Schirn Magazin*, 04.02.2017
• Michael Hierholzer, *Sand im Kunstgetriebe*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.04.2017
• Penny Rafferty, *Fantasy // Private as Public: An Interview with Lena Henke*, in: *Berlin Art Link*, 21.03.2017
• Aria Dean, *New Fantasies of Modernism*, *CURA*, 25, 06/2017
• Vivien Trommer, *Critics' Picks: Lena Henke*, *Artforum*, 07/2017
• Tenzing Barshee, *Lena Henke "Don't Shout At Me, Warrior!"*, *Topical Cream*, 21.07.2017

- 2016 • *Lena Henke*, in: Ausstellungskatalog / exhibition catalogue, *The Present in Drag*, Berlin

- Biennale for Contemporary Art*, Distanz Verlag: Berlin 2016
• *Lena Henke*, in: Ausstellungskatalog / exhibition catalogue, *FOOD – Ecologies of the Everyday*, 13th Fellbach Small Sculpture Triennial, Berlin: Kerber Verlag 2016
• *Lena Henke 2010–2015*, Dortmund: Verlag Kettler 2016*
• Moritz Gaudlitz, *Galeriefestival CURATED BY in Wien. Auf den Spuren der Vergangenheit*, in: *Monopol*, 21.09.2016
• Sam Korman, *Lena Henke*, in: *Art in America*, 21.04.2016
• Laura McLean-Ferris, *Lena Henke's Heartbreak Highway*, in: *Spike Magazine*, Frühjahrsausgabe / spring issue 2016

- 2015 • *Lena Henke*, in: *25/25/25: Jahre Künstler*innen – Museen: Eine Initiative der Kunststiftung NRW*, Verlag der Buchhandlung Walther König: Köln 2015
• *Lena Henke*, in: Friedrich Meschede (Hg./ed.), *KölnSkulptur #7*, Verlag der Buchhandlung Walther König: Köln 2015
• Amalia Stein, *Female Genius*, in: *PIN-UP, Magazine for Architectural Entertainment* 19, Herbst/Fall / Winter 2015/2016
• Anna Gritz, *Dead Horse Bay, Focus on Lena Henke*, in: *CURA*, 20, 10/2015
• *Lena Henke, Top Ten*, in: *Artforum*, 04/2015
• *In the Studio of Lena Henke*, in: *Spike Magazine*, 07.06.2015
• Jerry Saltz, *Digital Bitches: The New Museum Triennale*, in: *Vulture*, 03.03.2015
• Paige K. Bradley, *Critics' Picks: Lena Henke and Max Brand*, in: *Artforum*, 20.03.2015
• Randy Kennedy, *Where Virtual Equals Real*, in: *New York Times*, 05.02.2015

- 2014 • *Lena Henke, Yes, I'm Pregnant*, Kunststiftung NRW, Düsseldorf: Eigenverlag 2014*
• Karen Butler, *Lena Henke*, in: *Artforum*, Sommerausgabe / summer issue 2014
• Beta Germano, *Feira de talentos em Nova York*, in: *Casa Vogue* 345, 09.05.2014
• *Skulpturen Love Story in Marl*, in: *Radio Show Scala, Aktuelles aus der Kultur*, WDR, 05/2014
• Andrew Russeth, *Street Smarts: Lena Henke's Work Is All Over Town This Frieze Week*, in: *OBSERVER*, 07.05.2014

- 2013 • Pablo Larios, *Lena Henke: Abstraction turned impossibly concrete*, in: *Frieze*, 25.05.2013
• Judith Hopf, *Street Material: Judith Hopf in conversation with Lena Henke*, in: *Mousse Magazine* 38, 04–05/2013

- 2012 • *Lena Henke – First Faces*, Mousse Publishing: Milano 2012*
• Pierrette Schlettwein (Hg./ed.), *Wandering No. 1*, in: Berlin: *Wandering Magazine*, 2012
• Jerry Saltz, *Critic's Pick: Lena Henke's Solo Show at Real Fine Arts*, in: *New York Magazine*, 12/2012
• Reinhard Rakow, *Lässiger Umgang mit alten Säulen und Pfeilern*, in: *Nord West Zeitung Oldenburg*, 31.05.2012
• *JS, Minimalistische Rauminstallation im Neuen Aachener Kunstverein*, in: *Aachener Zeitung*, 04.02.2012

- 2011 • Tenzing Barshee, *Watchlist: Lena Henke*, in: *Monopol*, 09/2011
• *Der Duft des Reitlehrers*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung, Rhein-Main-Teil, Kultur*

- 2010 • *Staedelschule und MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main* (Hg./eds.), *Geschmacksverstärker – Städelschule Absolventenausstellung*, Frankfurt am Main, 2010
• Laeh Glenn, Alexander Kantarovsky, Rebecca Kolsrud (Hg./eds.), *Another Romance. The 2010 New Wight Biennial*, Los Angeles: UCLA 2010

Ständige Sammlungen / Permanent collections

- Hessel Museum of Art, Bard College, Annandale-on-Hudson
- Kunsthalle Bielefeld
- MAMCO Museum, Genève
- Museum für Gegenwartskunst Siegen
- Sammlung VERBUND, Wien
- Skulpturenpark Köln
- Skulpturenmuseum Glaskasten Marl
- Socrates Sculpture Park, Long Island City
- Stiftung Kunsthalle Bern
- Whitney Museum of American Art, New York

Diese Publikation erscheint anlässlich der Verleihung des 8. Förderpreises zum Rubenspreis der Stadt Siegen und der Ausstellung / This book is published on the occasion of the 8th Promotional Award of the City of Siegen's Rubens Prize and the exhibition:

**Lena Henke
My Fetish Years
27.09.2019 – 26.01.2020**

Herausgeber-in / Editor
Thomas Thiel und /and Anna Goetz für die Stadt Siegen / for the City of Siegen und die /and the Museum für Gegenwartskunst Siegen gGmbH

Konzept / Concept
Lena Henke, Anna Goetz, Thomas Thiel, Fabian Bremer

Gestaltung / Design
Fabian Bremer, Pascal Storz

Lektorat / Copyediting
Anna Goetz, Ines Rüttinger

Korrektur / Proofreading
Anne König

Übersetzungen / Translations
Amy Patton

Bildbearbeitung / Lithography
Johann Hausstätter

Druck / Printing:
optimal media GmbH

Erschienen bei / Published by

Spector Books
Harkortstraße 10
04107 Leipzig
www.spectorbooks.com

Distribution

Deutschland, Österreich / Germany, Austria:
GVA, Gemeinsame Verlagsauslieferung Göttingen GmbH & Co. KG
www.gva-verlage.de

Schweiz / Switzerland:
AVA Verlagsauslieferung AG
www.ava.ch

Frankreich, Belgien / France, Belgium:
Interart Paris
www.interart.fr

Großbritannien / UK:
Central Books Ltd
www.centralbooks.com

USA, Kanada, Mittel- und Südamerika, Afrika / USA, Canada, Central and South America, Africa:
ARTBOOK | D.A.P.
www.artbook.com

Südkorea / South Korea:
The Book Society
www.thebooksociety.org

Australien, Neuseeland / Australia, New Zealand:
Perimeter Distribution
www.perimeterdistribution.com

Museum für Gegenwartskunst Siegen

Museum für Gegenwartskunst Siegen gGmbH
Unteres Schloss 1
57072 Siegen

Tel. +49 271 405 77 10
Fax +49 271 405 77 32
info@mgk-siegen.de
www.mgk-siegen.de

Direktor / Director
Thomas Thiel

Kurator-in / Curator
Thomas Thiel, Ines Rüttinger

Ausstellungstechnik / Exhibition Technician
Jochen Krämer

Öffentlichkeitsarbeit / Press Office
Stefanie Scheit-Koppitz

Kunstvermittlung und Marketing / Education and Marketing
Ann-Katrin Drews

Verwaltung / Administration
Gudrun Afflerbach, Monika Pertzsch

Jury des 8. Förderpreises zum Rubenspreis der Stadt Siegen / Jury of the 8th Rubens Promotional Award of the City of Siegen:

- Dr. Stefanie Heraeus, Kunstgeschichtliches Institut / Art History Institute, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main
- Ludwig Seyfarth, freier Kunstkritiker und Kurator / Independent Art Critic and Curator
- Stefanie Böttcher, Leitung / Director Kunsthalle Mainz

- Roland Nachtigäller, künstlerischer Direktor des / Artistic Director Marta Herford
- Dr. Sabine M. Schmidt, freie Kunstkritikerin und Kuratorin / Independent Art Critic and Curator

Arbeitskreis Rubenspreis der Stadt Siegen / Rubens Prize Committee of the City of Siegen:

- Arne Fries, Stadtrat der Stadt Siegen / Executive Officer of the City of Siegen
- Traute Fries, Stadtverordnete, Vorsitzende des Kulturausschusses / Councillor, Chair of the Cultural Committee
- Sibylle Schwarz, Stadtverordnete / Councillor
- Bärbel Gelling, Stadtverordnete / Councillor
- Wolfgang Max Könen, Stadtverordneter / Councillor
- Tülay Ergün, Sachkundige Bürgerin / Citizen Advisory Board Member
- Margit Schulte, Sachkundige Bürgerin / Citizen Advisory Board Member
- Burkhard Daub, Sachkundiger Bürger / Citizen Advisory Board Member

Ausstellung und Buch werden großzügig gefördert durch / Exhibition and publication are sponsored by:



Unterstützung der Ausstellung durch / Support of the exhibition by:

SSI SCHAFFER

All rights reserved, including the right of reproduction in whole or in part in any form.

© 2019 Lena Henke, Museum für Gegenwartskunst Siegen gGmbH, Autor-innen / authors, Spector Books, Leipzig

Erste Auflage / First edition
Printed in the EU

ISBN 978-3-95905-360-0

Impressum / Imprint

Lena Henke dankt / thanks

Thomas Thiel, Ines Rüttinger, Jochen Krämer und dem gesamten Team vom / and the complete team of the Museum für Gegenwartskunst in Siegen, sowie / and

Taslina Ahmed, Ara Anjargolian, Aeon Anjargolian, Simon Baier, Tenzing Barshee, Daniel Bauman, Helke Bayrle, Thomas Bayrle, Silke Bentz, Claire Bergeal, Fabian Bremer, Dora Budor, Jackson Beyda, Owen Bissex, Stefania Bortolami, Stefanie Böttcher, Caroline Busta, Pedro Cera, Katalin Deér, Tyler Dobson, Katharina Dohm, Oriane Durant, Ayşe Erkmen, Nick Faust, Gina Folly, Anna Goetz, Anna Gritz, Steffen Händlykken, Beate Henke, Heinz-Josef Henke, Judith Hopf, David Jablonowski, Till Jaekli, Julia Jung, Marie Karlberg, Alhena Katsof, Jörg Kinner, Alex Kitnick, Stian Eide Kluge, Michael Krebber, Margaret Kross, Pablo Larios, Emanuel Layr, Dani Leder, Christina Lehnert, Felix Lehner, Samuel Leuenberger, Max Mayer, Gunnar Meier, Friedrich Meschede, Zora Moniz, Matt Moravec, Ben Morgan-Cleveland, Julia Mullié, Michael Neff, Melanie Ohnemus, Frank Peter, Felix Riehm, Gabriele Sand, Flora Schaubberger, Stephanie Seidel, Casey Silverstein, Pascal Storz, Markéta Stará Condeixa, Agnes Strathaus, Fabrice Stroun, Nick Terra, Olivia Thurn-Valsassina, Vivien Trommer, Ellie de Verdier, Stephanie Weber, Christian Weistroffer, Lyndsy Welgos, Phillip Zach, Marc Zumstein



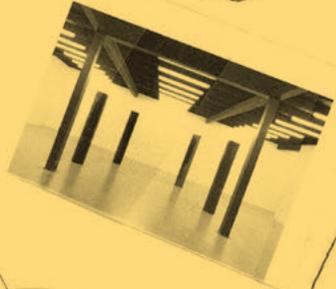
Psychoanalytisch



Ausstellungsraum
Gebäude wird
als Skulptur



Kontrolle
abgeben



Formen aber Kontrolle
abgeben



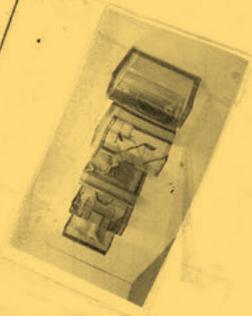
Boobs

Gegenteile

Repetition

Skulpturgeschichte

Orlo



Eindeutige Zuweisung nicht
mehr sondern Wollen/Können

"Urbaner
Raum"

M/L
ARTspace
nicht the



Ra

ISBN 978-3-95905-360-0



9 783959 053600