

Sculptures & other talk

Hi Lena! Thank you for talking to me this way! These are some of my initial questions. I am looking forward to getting to know your answers. I might want to ask some additional questions after that, because I am sure that your answers will bring up interesting things. These first ones are really to get to know you and your practice a bit better. If a question is formulated in a way that you do not feel comfortable with or that is not in line with what you find important to you and your practice, please feel free to comment on that.

LP: First question, very blunt one: what are you working on at the moment? What themes, materials, forms keep you busy and more specifically do you already have plans for the work you'll be showing in Lustwarande?

LH: Next year it will be 10 years since I graduated from the Frankfurt Staedelschool, and I'm preparing a large overview publication for it. 2010-2020. I'm taking a break from my active production in the studio and looking back onto my work and how it has changed and developed over the years. It will be built around the relation in my work towards several systems in architecture and urban atmospheres. Visible throughout a variety of series of works, structured in related groupings around each topic. There will be a chronological momentum in it too, galleries like that very much but I'm thinking in larger systems here. I'm bringing my two aluminum eye shaped sculptures to the fantastic garden "Lustwandere" in Tilburg. A pair of gigantic eyes, that are open at the top. They are surrealistic, yet very minimal looking pieces. There will be sand, but I don't want to say too much, we are in the middle of planning the details.

LP: Your practice might come across as a sculptural one, but a closer look reveals that there is a very social dimension to your work as well, I am thinking here of socio-historical context of 'Heartbreak Highway' for example. Can you reflect on the interaction between the sculptural aesthetic language you use and the other dimensions you want to talk about?

LH: I consider myself a sculptor, more and more the older I get. Interacting with, what at first seems like a classical sculptural aesthetic, and to combine historical facts and very personal issues, helps me to reflect and understand the current moment of life or material processes for instance. I'm interested in how people used to live, but also how systems of transportation or a special behavior of a single material. And then this interaction of disparate materials, qualities, and associated experiences both nurse and disrupt my production.

LP: The installation-like presentation methods you employ very much seem to make the spectator part of the work (which could be read as a comment on the more static and autonomous character of modernist sculptures). Do you consider your work performative and what is important for you when thinking about presentation methods?

LH: I won't call it performance but indeed, the presentation is always an impact in my shows. I like to activate the physical space, sometimes as a "substitute for a public square", to use Rosalind Krauss' words (*Sculpture in the Expanded field*, 1979), and sometimes the actual public space becomes the final exhibition space. Like in a show I arranged in parking lot underneath a Highway in NYC. And here I'm copying Fabrice Stroun's words as they fit so well! He wrote the press text for my solo show at the Kunsthalle Zurich in 2018: "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 chainmail – 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."

LP: In addition to the former question: The installation-format has a lot in common with architecture. How does your work relate to that?

LH: When I use the architecture of the exhibition space it becomes automatically a piece "for" the show. I'm explicitly not saying "in" the show. Usually it's a good start to do that and then to take it from there. For my last show at Bortolami called "Germanic Artifacts", for instance, I needed to go against the masculinity of the space, building an inverted wall bringing a larger horizontal surface into the space, with which I then worked. A whole series of works then got adapted and I used the cast iron columns as a presentation surface, reflecting my interest of architectural shelters from the 300 BC Germanic tribe as well as thinking of transformative states in sculpture.

LP: Quite a few of your recent works contain references to or from work of sculptors and architects from former era's. 'Yes, I'm Pregnant' for example does that quite literally by incorporating actual sculptures (most importantly the horse by Paul Derkes). Can you reflect on the referential aspects in your work?

LH: Funnily Paul Derkes horse sculpture was not the most important work in the Comic Book "Yes I'm pregnant!" But it seems plausible though! All pieces in that photo love story were borrowed from the excellent, but also deeply personal collection of the Glaskasten Museum in Marl, Germany. The horse sculpture by Paul Derkes was a glitch in the collection. It was planned to decorate an actual horse stable, the former director of the museum was a horse fan like me, and somehow the piece ended up in the storage of the museum. I had to use it for my 'teenager love story' and it plays the boyfriend of 'Marina' the actual most important piece in my publication. A Marino Marina sculpture, a beautiful bronze called "The dancer" which I transformed into 'Marina' who acted out the main roles in my city and pregnancy story. So, I'm using heavy, valuable sculptural creations from the last century to describe contemporary issues. Irony and fun always play a big part in it too, obviously.

LP: In addition to the former question: I had the feeling that a lot of the references you use are older (white) male artists or architects. Is your work a feminist comment or re-reading in some way?

LH: Luckily, as times passes, I will be able to use more of my own gendered peers to reference.

LP: A frieze article speaks about you as a "casting agent." I thought this was interesting in relation to the sort of new cocktails you make with historical information and inspirational factors. Can you elaborate on that role of casting agent and how it might be different from other (older) ideas of artistic authority? Is it related to re-appropriation as well or is it something else?

LH: I'm lamenting over the unique fingerprint of a sculptor or an endless mass production of artists. I don't think I appropriate, I rather anthropomorphize. And since recently I'm interested in a "feminized way of sculpture production" and production as sculpture, casting, using a 'mothermold' etc. ...

LP: I am really interested in your strong identification as a sculptor and the production as sculpture you mentioned. I am not sure how you experience this, but I often get the feeling that artistic practices have become more and more performative, introducing a new kind of exploitation of artists that moves parallel to changes that cognitive capitalism has introduced. Can you tell me more about why you chose or grew to be a sculptor, and if you ever think about these things: How do you protect yourself and work from commodification? How do you think a focus on sculpture relates to late capitalism's methods of exploitation? Could this focus be a protective mechanism?

(If the latter questions are not important to you feel free to leave them unanswered)

LH: Why art is a good question: Some people react to their surroundings, I was originally trained to be a plant developer. That training revolved around developing stronger plants who react to their surroundings in a different way than expected. After years of education I decided against a so called nine-to-five job. I always had an independent streak that I wasn't acting on and needed to ditch that stability and find my own voice in an art school setting. But what I've found as I've aged, is that my practice does in certain ways come back to that initial education. I am developing my own plants.

So why sculpture? It is about that desire in making decisions and seeing how those decisions run up against their confinements. I'm particularly susceptible to the physicality of architecture and spatial relations, and I'm interested in making work that explores that field. I think that is why sculpture. I'm not interested in being there myself, or having others there as stand-ins. I think that's why I've never been interested in pursuing performance on a personal level. I prefer to labor in private, and then present the products and process of my work once I decide it is ready to be seen. I like to leave the planning and working process in the work, because it is part of the work. "An Idea for Late German Sculpture, To The People Of New York, 2018" is a good example for that. The show centered around themes relating to humans, sculptors, fingerprints and their centrality to the final object. The sculptures were produced in pairs, each a copy or clones of each other. My intention was to use the institution, in that case the Kunsthalle Zurich, as an archive, to store works in the exhibition. The pre-work process of sketching and ideating is as generative for me as much as the post-work process is. I'm shifting more and more into this staging of the "afterlife" of the image. I think that is why I'm so centered on storage devices in my work, which is where 99.9% of art ends up anyways. There's comfort in confronting the finality.

LP: I love the idea of a "feminized way of sculpture production," can you elaborate on it a bit? How is it different in your eyes from a masculine way of sculpture production? Is it, and if yes, why is it, important develop feminine ways? And in addition, are mother molds a feminine way of sculpture production? How are they feminine? How do they work?

LH: Having the possibility to bear new life produces questions and anxiety. Being a female, somewhat classical sculptor, dependent on my body, my own physical strength, made me start working with the topics of female casting or casting as birth giving. An example is the piece, The "UR Mutter". A large purple female boar, carved in styrofoam, initially only meant to be used to cast off of, stood out to me while making it as a stand-in for all sorts of invisible female labor. There is so much in the process of sculpture that we overlook, that is supposed to be the invisible support for the final product, the woman behind the great man as it were. I'm interested in bringing that background to the foreground. I titled the resulting cast off of "Ur Mutter" as "Die Tochter," which means 'the daughter' in German.

And sometimes I wish to be a man, just because to be able to have both, the career and the family. It's still a taboo topic. But the realities of being a female artist in your 30s can't be ignored or wished away, we have to confront it.

PUSH

OFF

AGAINST

Door Liza Prins

De tijd dat de tentoonstellingsruimte werd gevuld door masculiene kunst in een masculien discours ligt achter ons, maar dat wil nog niet zeggen dat de ruimte van de kunst zich sekse-neutraal manifesteert. Lena Henke traceert overal om zich heen nog scheve verhoudingen en reageert er fel op in haar werk. Naar aanleiding van haar deelname aan de jubileum-editie van Lustwarande schrijft Liza Prins over de onverwacht activistische kunst van Lena Henke.

Lena Henke's verzet tegen de 'mannelijke' white cube



Lena Henke, *UR-Tritt*, 2019, courtesy de kunstenaar en Bortolami, New York

“The contemporary economy of art relies more on presence than on traditional ideas of labour power tied to the production of objects.”¹

In haar lezing en essay *The Terror of Total Dasein* uit 2015, duidt Hito Steyerl haar zorgen over een kunstdiscours dat in toenemende mate gefixeerd lijkt te zijn op de ‘presence’, of aanwezigheid, van de kunstprofessional, -minnaar of tentoonstellingsbezoeker. Evenementen, *meet and greets* en een groeiende nadruk op minder objectgericht werk doen haar vermoeden dat het gevorderde stadium van kapitalisme waar we in leven, nu ook de meest persoonlijke performatieve elementen van de kunstwereld weet te commodificeren. In het licht van haar essay is het interessant om te zien dat er ook praktijken zijn die zich juist richten op het produceren van objecten, beter gezegd sculpturen, parallel aan de nadruk op ‘presence’.

Dit was een van mijn eerste gedachten toen ik het werk van Lena Henke tegenkwam. Henkes sculpturale praktijk lijkt zich op het eerste gezicht te onttrekken aan de processen die Steyerl beschrijft, maar in gesprek met haar wordt duidelijk dat er moeilijker een scheidingslijn te maken valt tussen sculptuur — met haar veronderstelde autonome karakter — en kunst gebaseerd op aanwezigheid, dan ik aanvankelijk dacht.

Hoewel Henkes praktijk op het eerste gezicht puur sculpturaal lijkt, onthult verdere verdieping ook zeker een sociale dimensie die aan de werken vast zit. Ik denk bijvoorbeeld aan de socio-historische context van *Heartbreak Highway* (2016), waarin Henke onder andere kleine porseleinen poppenhuissculpturen die op paardenhoeven lijken, toewijde aan voormalige bewoners van de huizen die moesten wijken voor de bouw van de Brooklyn Queens Expressway.

2 Lena Henke baseert zich hierbij op haar lazing van Rosalind Krauss, 'Sculpture in the Expanded field', *October*, Vol. 8, (Spring, 1979), pp. 30-44

4 Hito Steyerl, 'The Terror of Total Dasein', *Dis Magazine website*, 2015, 4-4-2019, <http://dismagazine.com/discussion/78352/the-terror-of-total-dasein-hito-steyerl/>



Henke vertelt dat ze zichzelf als beeldhouwer ziet, nu meer dan toen ze jonger was. De uitgangspunten die oudere, soms versleten sculpturale technieken bieden, geven haar de mogelijkheid om de manieren waarop mensen leefden te exploreren en analyseren. Ook de manieren waarop architectonische

elementen en stadsplanning subjecten psychologisch beïnvloeden zijn een bron van inspiratie. Deze intersectie tussen architecturale systemen en menselijke lichamen is een thema waar Henkes werk steeds weer onderzoekend naar terugkeert. De interesse berust deels op een sociale dimensie van sculptuur en

architectuur, maar verbindt haar historisch ook met een generatie van (artistieke) voorgangers.

Vorig jaar presenteerde Henke *An Idea of Late German Sculpture; To the People of New York* (2018) in Kunsthalle Zürich. Het werk bestaat uit een aantal grote sculpturen die vaak gedubbeld voor-

komen, en een machinale constructie die een groot kleed uit aluminium ringetjes voorttrekt. Dit bewegende metalen tapijt, dat zelf langzaam afbreekt in de loop van de tentoonstelling en te zien is als een harnas dat zichzelf niet kan beschermen, creëert een constant veranderende relatie tussen de sculpturen



Lena Henke, *Tochter*, 2019, courtesy de kunstenaar en Bortolami, New York

in diezelfde ruimte, maar ook tussen de bezoekers van de kunsthall en het werk. De bezoekers worden telkens weer naar andere plekken in de ruimte gedreven door het log bewegende object, en ertoe gedwongen om zowel de werken als de architectonische elementen van de ruimte zelf op een nieuwe manier te

belevan. De fysieke ruimte verandert daarmee in een 'substitute for a public square', zoals Henke het noemt in een verwijzing naar Rosalind Krauss.²

Een neutrale presentatie los van persoonlijke beleving bestaat volgens Henke niet, hoe wit de muren ook zijn. Door de activatie van de ruim-

te en haar architectonische elementen legt Henke precies dit niet-neutrale karakter van de museale presentatieruimte bloot, waarbij een *white cube* een 'public square' wordt. Een 'public square' waarop weliswaar de sculpturen en andere objecten de meeste aandacht krijgen, maar waar we — om terug te komen

bij Steyerls essay — zelf ook heel aanwezig zijn. *An Idea of Late German Sculpture; To the People of New York* activeert de toeschouwer en wordt performatief precies in deze activatie.

Er is nog een andere manier waarop Henkes activatie van een ruimte een performatief moment initieert, dat ditmaal niet de aanwezigheid van de sculpturen, de ruimte of van ons als toeschouwer benadrukt, maar die van zelf. Over haar laatste expositie *Germanic Artifacts*, in de Berlijnse galerie Bortolami, vertelt Henke: 'I needed to go against the masculinity of the space, building an inverted wall bringing a larger horizontal surface into the space, with which I then worked. A whole series of works then got adapted and I used the cast iron columns as presentation surface, reflecting my interest in architectural shelters from the Germanic tribe ca. 300 BC as well as thinking of transformative states in sculpture.' Wanneer ze de ruimte van Bortolami modificeert, doet ze dat deels met haar eigen identiteit als vrouwelijke kunstenaar. De 'mannelijke' galerieruimte was nooit neutraal, maar gebaseerd op een beeld van kunst en de presentatie ervan zoals bepaald in een westers en erg mannelijk discours. Door de ruimte op te breken en 'vrouwelijker' te maken, infiltreert Henke niet alleen in de architectonisch fundatie van de galerie maar ook in die van het gangbare discours.

Ook uit andere werken blijkt Henkes streven naar een vrouwelijk perspectief op de sculpturale discipline. Een van haar minder typische werken — het is namelijk geen sculptuur — werkt met en reageert op de collectie van het Skulpturenmuseum Glaskasten in Marl, Duitsland. Op uitnodiging van de kunststichting NRW maakte Henke een fotostripboek onder de titel *Yes, I'm Pregnant* (2014), waarin alle karakters vertolkt worden door sculpturen uit de collectie van het sculp-

tuurmuseum. Het boek vertelt het verhaal van Marina, de figuur in het bronzen beeldje *The Dancer* (1948) van Marino Marini, die hopeloos verliefd wordt op Paul, een beeldje van een paard van een anonieme beeldhouwer. Marina en Paul hebben seks, waarna Marina zich niet lekker voelt. Ze gaat naar de dokter en: jawel, ze blijkt zwanger! Het tienerliefdesverhaal van Marina en Paul speelt zich af tegen het dystopische stadslandschap van Marl. De stad, die eigenlijk meer uit twee dorpen bestaat en in de jaren zestig en zeventig groter werd door de koolwinning die er in de omgeving plaatsvond, loopt de laatste decennia leeg en verandert langzaam in een spookstad.

Henke vertelt zelf over *Yes, I'm pregnant*: 'I'm heavily invested in using valuable sculptural creations from the last century to describe

contemporary issues. Past works become our foundational reference points, the structures that we can push off against.'

Meer dan alleen het beschrijven van hedendaagse kwesties denk ik dat Henke met *Yes, I'm pregnant* een vrouwelijk perspectief en narratief biedt met de historische elementen, de sculpturen en de stad, die gegeven zijn. De manier waarop ze dit doet wordt door sommigen misschien gelezen als ironie, maar ik denk dat Henkes benadering serieuzer is. Ze herinterpreteert de modernistische basis van het sculpturale medium waardoor deze gelezen kunnen worden vanuit een ander, vrouwelijk perspectief.

In een artikel in *frieze* uit 2018 beschrijft Laura McLean-Ferris Henke als een *casting agent*, een beeldhouwer die content in een mal

(her)giet; Henkes praktijk put uit de rijke geschiedenis van de sculpturale discipline, maar vormt gelijktijdig een affirmatieve, persoonlijke herlezing van punten in deze geschiedenis. Haar werk initieert een 'feminized way of sculpture production'³, die ze in het bijzonder zegt te vinden in de hervonden nadruk op het gebruik van moedermallen. De vrouwelijke connotatie die de naam van deze techniek oproept is, zeker in de praktijk van Henke, niet toevallig. 'Being a female, somewhat classical sculptor, dependent on my body, my own physical strength, made me start working with the topics of female casting or casting as birth giving.'⁴ Henke vertelt dat ze de vaak onzichtbare onderdelen van het werken met moedermallen zichtbaar wilt maken, als een substituuat voor diverse vormen van onzichtbare vrouwelijke arbeid.

UR Mutter (2018), onderdeel van *Germanic Artifacts*, is zo'n werk dat het onzichtbare zichtbaar maakt. Het grote paarse vrouwelijke zwijn uit piepschuim was initieel bedoeld om als positief beeld te dienen voor het maken van een mal, maar heeft in plaats daarvan zonder aanpassingen haar plaats in de tentoonstelling gekregen. Het latere afgietsel van *UR Mutter* kreeg de naam *Tochter*.

Hoewel Henkes werken zeker gezien kunnen worden als autonome sculpturen, worden ze betekenisvoller wanneer we de context om hen heen begrijpen, wanneer we, in andere woorden, meer weten over Henkes persoonlijke uitgangspunten. Om terug te komen op Steyerls 'The Terror of Total Dasein', blijft het de vraag of het gevaarlijk is om deze emotionele arbeid van kunstprofessionals te vragen, om van ze te verlangen

3 Henke's eigen woorden

4 Henke in ons gesprek



persoonlijk aanwezig te zijn in alle aspecten van hun werk. Voor nu kan ik zeggen dat Henkes praktijk een bijzondere en ambivalente positie inneemt ten opzichte van het contrast tussen object en aanwezigheid dat Steyerl maakt. Henkes sculpturen spreken voor haar op veel momenten, we kunnen kiezen om ze te lezen als persoonlijke statements en ik denk dat deze statements van ongekend belang zijn voor een discipline die al veel te lang bepaald is door de denkbeelden en esthetiek van een beperkte groep.

LIZA PRINS

is artistiek onderzoeker en beeldend kunstenaar

Lene Henke, *Delirious Lustwarande*, Tilburg
15.6.2019 t/m 20.10.2019

TIEN JAAR LUSTWARANDE

In 2019 jubileert *Lustwarande*. De expositie *Delirious* is de tiende expositie in park De Oude Warande in Tilburg en toont nieuwe werken van 26 internationale kunstenaars. Ook paviljoen *Grotto*, door Callum Morton voor De Oude Warande ontworpen, bestaat tien jaar. *Delirious* presenteert een overzicht van recente ontwikkelingen in de hedendaagse sculptuur. De organisatie stelt: 'In de context van de huidige technologie en de herdefinering van ons wereldbeeld is er nieuwe aandacht voor de fysieke productie van beelden en heronderzoek naar materialen. Net als in de jaren tachtig staat de huid van sculptuur centraal, nu echter in een niet eerder vertoonde mix van combinaties. Dit vloeit niet alleen rechtstreeks voort uit nieuwe denkmodellen, die focussen op het belang van materie, maar ook uit de hedendaagse beeldcultuur en de huidige mengmogelijkheden van materialen.' De titel *Delirious* verwijst naar deze hang naar een fysieke sculptuurpraktijk, die zowel euforisch als kritisch is. Deelnemende kunstenaars: Isabelle Andriessen (NL) - Kevin Beasley (US) - Nina Canell (SE) - Steven Claydon (UK) - Claudia Comte (CH) - Morgan Courtois (FR) - Hadrien Gerenton (FR) - Daiga Grantina (LV) - Siobhán Hapaska (IR) - Lene Henke (DE) - Camille Henrot (FR) - Nicholas Hlobo (SA) - Saskia Noor van Imhoff (NL) - Sven 't Jolle (BE) - Sonia Kacem (CH) - Esther Kläs (DE) - Sarah Lucas (UK) - Justin Matherly (US) - Win McCarthy (US) - Fujiko Nakaya (JP) - Bettina Pousttchi (DE) - Magali Reus (NL) - Jehoshua Rozenman (IL/NL) - Bojan Sarčević (RS) - Eric Sidner (US) - Filip Vervaet (BE)



Lene Henke, *Alyse Erkmen's Endless Knee*, 2018, courtesy de kunstenaar.
Galerie Emanuel Layr Vienna/Rome en Bortolami, New York.
foto Gunnar Meier