



## Lena Henke

Abstraktion, ins unmöglich  
Konkrete gewendet

### Pablo Larios

In seinem Manifest *Grundsätze der Bauhausproduktion* forderte Walter Gropius 1925 in Massenproduktion hergestellte Produkte, die billiger und besser sind als handgefertigte. Heute könnte eine solche Forderung problemlos in einem IKEA-Geschäftsbericht stehen. Die Geschichte hat es nicht immer gut gemeint mit den ästhetischen Programmen des vergangenen Jahrhunderts, sie wurden Opfer von Dogmatisierung und Kommerzialisierung, verkamen zum Klischee. Um letzteres Phänomen geht es Lena Henke, wenn sie genau solche „Ismen“ – vor allem den Minimalismus – in ihren Skulpturen Gestalt annehmen lässt: als materielle Artefakte, die für soziale und historische Assoziationen lebendig bleiben, die aber von ihren Ursprüngen abgetrennt sind und im Laufe der Geschichte stumpf – manchmal aber auch befreit – wurden. Henkes Skulpturen ergeben sich aus dem, was auf dem Weg vom ursprünglichen Manifest zur Designbroschüre passiert.

Das Auseinanderklaffen von Idee und Umsetzung dient der in Deutschland geborenen Künstlerin oft als Ausgangspunkt für ihre Arbeiten. Die letztes Jahr im Kunstverein Oldenburg gezeigte Installation *Core, Cut, Care* (2012) mit ihren strengen, sockelartigen Objekten und Sperrholzplatten (samt ausgeschnittener kreisrunder Segmente) wies die kühlen Kennzeichen des Minimalismus auf: starre, stumme, grabsteinartige Objekte, die im Raum verteilt stehen oder an der Wand lehnen und mit Teer, Kunstharz oder Dachpappe überzogen sind. Doch an diesen Objekten hingen kopfüber gerahmte Fotografien, meist verwackelte Schnapp-

schüsse von draußen aufgenommenen Gegenständen, die dort hart auf eine urbane Natur treffen: ein um einen Baum herum gebogenes Gerüst, ein zur Weihnachtszeit von einer rosafarbenen Böschung herabhängender, Zuckerstangen-förmiger Busch.

Henke ist keine Puristin, sie setzt Motive, die ganz bewusst „naturhaft“ sind, neben von Menschen Geschaffenes. Ihre Skulpturen scheinen fröhlich-virtuos mit kunsthistorischen Lehrbuchkategorien zu spielen und sie zu unterlaufen, was vielleicht am deutlichsten in ihrer 2012er Ausstellung bei Real Fine Arts in Brooklyn zu sehen war. In der Schau mit dem Titel *She said something Like Don't Let Me Walk the Stairs Again I Said But You Live There* zeigte sie acht milchig durchscheinende Plastikskulpturen, die mit verschwommenen, urtümlich anmutenden Figuren bedruckt und wie Trennwände zwischen Urinalen an die Wand montiert waren. Die Figuren – sie schienen einen Reigen zu tanzen wie auf einer griechischen Vase – hatte Henke aus Fotografien von Skulpturen des norwegischen Künstlers Gustav Vigeland (1869–1943) übernommen. Die gedrunghenen Formen der naiv kraftstrotzenden Figuren Vigelands – hier grün und patiniert – wurden ausbalanciert durch die gallertartige Klarheit der Plastikbehälter, die auch verdächtig an die durchsichtigen Plastikhüllen von Zigarettenschachteln erinnern (ein weiteres Indiz: Auf der Einladungskarte war eine Streichholzschachtel abgebildet). Man könnte hier von einer verdinglichten Zeitleiste sprechen – Kunstgeschichte, wie sie sich an ihrem materiellen Gehäuse bricht. Doch mit einer solchen Aussage ließe man das erfrischende

## Abstraction turned impossibly concrete

'Mass-produced products that are cheaper and better than those manufactured by hand' declared Walter Gropius in his 1925 manifesto *Grundsätze der Bauhausproduktion* (*Principles of Bauhaus Production*, 1926). Today, that phrase would not be out of place in an IKEA business report. History has not always been kind to the aesthetic programmes of the last century, falling victim as they did to dogma or commodification or cliché. It's in the latter spirit that those very 'isms' – Minimalism in particular – find form in Lena Henke's sculptures: as material artifacts alive to social and historical associations, mostly dead to their origins, tarnished (or liberated) by the fact of their passing through actual history. Her sculptures are the product of what occurs between the original manifesto and the design brochure.

Disjunctions between idea and realization are often points of departure for the German-born artist's works. Her austere plinth-like objects and plywood panels – with circular segments removed – in *Core, Cut, Care* (2012), shown at Kunstverein Oldenburg last year, evinced stiff Minimalist trademarks: rigid, silent tombstone-like objects, placed throughout a room or leaning against a wall and covered in tar, epoxy, or roofing felt. But hung on these were framed, upside-down photographs, mostly jittery one-offs, of man-made objects in outdoor settings colliding with urbanized nature: scaffolding bent around a tree, a candy-cane shaped bush hanging off a pink embankment at Christmas time.

Henke is no purist, juxtaposing iconography that is self-consciously 'natural' and 'man-made'. Her sculptures seem to gleefully riff on and undermine textbook art historical categories, a fact perhaps most clear in her show *She Said Something Like Don't Let Me Walk the Stairs Again I Said But You Live There*, featuring a row of eight translucent plastic rectangular prisms, printed with hazy, primeval-looking figures and mounted at urinal-divider height along the wall of Brooklyn's Real Fine Arts in 2012. The figures – seemingly dancing in a circle as if on a classical Greek urn – were actually sourced by Henke from photographs of sculptures by the Norwegian artist Gustav Vigeland (1869–1943). The chunky, innocent brawn of Vigeland's forms – here, green and tarnished – was counterbalanced by the gelatinous clarity of the plastic encasements that – folds exposed – looked conspicuously like the clear plastic on cigarette cartons (further proof: a matchbook graced the exhibition invite). One might call this a reified timeline – art history refracted by its material housing. But to express this would be to ignore the refreshing interplay between fluid, faceless forms pitted against the near-transparent, cut-and-dry formats of everyday, serialized experience (boxes, cigarettes, urinals).

It's no wonder that Henke lives between New York and Frankfurt (where she studied under Michael Krebber at the Städelschule), given that both cities, though at different

1  
*Core, Cut, Care*  
2012  
Installation view  
Oldenburger  
Kunstverein

2  
*From One Artist  
To Another*  
(detail)  
2012  
Installation view  
Nassauischer  
Kunstverein,  
Wiesbaden  
2013

3  
*Hang Harder*  
Installation view  
Neuer Aachener  
Kunstverein  
2012



Wechselspiel außer Acht, das hier zwischen fließenden, gesichtslosen Formen auf der einen und eindeutigen Formaten serialisierter Alltagserfahrung (Schachteln, Zigaretten, Urinale) andererseits stattfindet.

Es verwundert nicht, dass Henke zwischen New York und Frankfurt (wo sie bei Michael Krebber an der Städelschule studiert hat) pendelt: Beide Städte stehen – wenn auch in unterschiedlichem Maßstab – für harte Kontraste zwischen brutalstmöglichem Alltag und betuchter Pose. Schaut man Henkes Arbeiten an, ist das, wie an einer Bushaltestelle ein Plakat des MoMA zu entdecken: ursprünglich plastisch und ernst, jetzt mit Haustürschlüsseln zerkratzt und entstellt. So liegt die unmittelbarste Wirkung von Henkes Werken denn auch in der Wucht ihrer Gegensätze: Szenen verstellter Durchgänge oder abgedeckte Beschilderungen, wie die leeren, kargen Platten von *Core, Cut, Care*. Diese widerstreitenden Impulse (Schwere und Leichtigkeit, Farbe und weiße Tünche, Abstraktion und Gegenständlichkeit) arbeiten oft in ein und derselben Arbeit gegeneinander. Man denke an die sattelartigen Gebilde von *Schlangen im Stahl*, die 2011 in der Frankfurter Galerie Parisa Kind zu sehen waren. Abstrakte, hingegossene Fiberglas-Formen, die ein wenig aussehen wie Plastikbeutel oder Abdeckplanen, wie Pferdesättel in der Bewegung fixiert, auf unglaubliche Weise auf Alltagsgegenständen balancierend, etwa auf Deodorant-Flaschen oder Tabakdosen.

In Henkes erster, *Hang Harder* betitelten institutionellen Einzelausstellung im Neuen Aachener Kunstverein (2012) standen mit Teer und Kunstharz bestrichene Holztafeln auf simplen stählernen Klappstühlen, die gegen die Wand gedreht waren. Teer wird in industriellen Zusammenhängen dazu eingesetzt, eine Oberfläche zu festigen und abzudecken – um sie gewissermaßen zu neutralisieren. Doch Teer war auch (wie Henke in einem jüngst in *Mousse* publizierten Gespräch mit Judith Hopf meint) ein indirekter Weg, die Arbeiten von Richard Serra zu kanalisieren. Betrachtet man die Parallelen zwischen absolutem Schwarz und dem unheimlichen Schimmern des Teers sind die Bezüge auf den fast schon despotischen Minimalismus dieser Überfigur tatsächlich kaum zu verkennen. Doch Henkes Tafeln stehen komischerweise auf Stühlen, die man eigentlich gerade deshalb verwendet, weil sie so leicht wegzuräumen sind.

In Henkes Arbeiten geht es oft um das Verwischen des Unterschiedes zwischen wörtlichem und übertragenem Sinn eines Satzes, darum, ein Prinzip bis an die Grenzen seines Gegenteils zu bringen: Abstraktion wird ins unmöglich Konkrete gewendet, Minimalismus auf die maximalistische Spitze getrieben. Es braucht natürlich ein gehöriges Maß an Zynismus, um das so zu sehen – ein Zynismus, der Henkes starren, verhärteten Objekten nicht fremd ist. Es ist das Dilemma, das Logiker und Verrückte gemein haben: Gerade die am besten durchgearbeiteten Argumentationen enden, wenn man ihnen allzu streng folgt – und das ist auch bei Kunstströmungen so – gerne im Selbstwiderspruch.

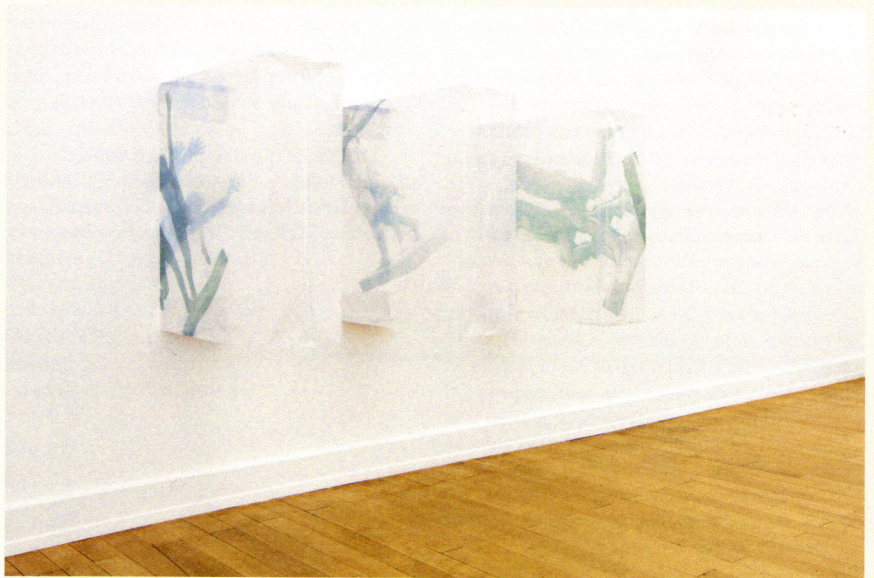
Übersetzt von Michael Müller

scales, contain radical extremes of everyday grit and moneyed posturing. Looking at her works is like looking at a MoMA poster on a bus shelter: vivid and once-earnest, but by now key-scratched and defaced. Likewise, the works' most immediate effect is their heavy antagonistic force: scenes of blocked passageways or covered-up signage, like the blank, sparse planes from *Core, Cut, Care*. These opposing impulses (heaviness and levity, colour and whitewash, abstraction and reference) are often pitted against each other in the same piece: take the saddle-like blobs in *Schlangen im Stahl* (Snakes in the Stable), shown at 2011 at Galerie Parisa Kind in Frankfurt. Abstract, moulded fiberglass forms, looking somewhat like plastic bags or tarpaulin, recalling horse saddles frozen in motion, though improbably balancing on consumer goods like men's deodorant and tobacco tins.

In Henke's first institutional solo show, *Hang Harder*, at the Neuer Aachener Kunstverein in 2012, a series of wooden panels, layered over with tar and epoxy resin, rested atop basic folding steel chairs which

were turned against the wall. Tar is used in industrial settings both to solidify and to cover up a surface – to naturalize it and neutralize it, in a way. But, as Henke mentions in a conversation with Judith Hopf, recently published in *Mousse*, tar was an indirect way of channeling Richard Serra. Indeed, it's hard, when looking at these works, given the duplicity between absolute black and tar's uneasy sheen, to see past the reference to the intractable figure's almost tyrannical brand of Minimalism – channelled in Henke's pieces comically placed atop chairs used for their ease of removal.

Henke's works are often about confusing the literal and figurative senses of a phrase, taking a principle to its contradictory limit point: abstraction turned impossibly concrete, and Minimalism pushed to its maximal extreme. Of course, it takes a deliberate cynicism to see this – a cynicism not foreign to Henke's deliberately stiff, hardened objects. It's the quandary shared by logicians and the insane that the most mapped-out arguments, like artistic movements, when taken rigidly, often collapse into contradiction.



2



3