

LENA HENKE HORIZONTALE & VERTIKALE SKULPTUR

GALERIE THOMAS SCHULTE
3 MAY TO 14 JUNE 2025



GALERIE
THOMAS
SCHULTE

Galerie Thomas Schulte GmbH
Charlottenstraße 24
10117 Berlin

Phone: 0049 (0)30 20 60 89 90
Fax: 0049 (0)30 20 60 89 91 0
mail@galeriethomasschulte.com

Opening hours: Tue – Sat,
12pm – 6pm
www.galeriethomasschulte.com

Lena Henke, *Her Courts of Clay*, 2025, work in progress at Kunstgiesserei St Gallen, Switzerland. Photo by Emil Sandström.

A vast, desolate desert landscape—barren and untouched, bathed in ochre light. Children in old-fashioned clothing play with baby dolls, their movements monotonous, almost resigned. They feed the dolls, cradle them in their arms—a symbol of the traditional notion of girls as future mothers and caregivers. Suddenly, the atmosphere shifts. A massive shadow falls over the children. Slowly, the camera tilts upward, revealing an enormous, majestic figure: *Barbie* played by Margot Robbie, clad in a black-and-white striped retro swimsuit. She towers over the children like a goddess, her presence overwhelming and sublime. The children gaze up at her in awe, their eyes widening. Instead of continuing to play with their baby dolls, the girls, with growing excitement, begin to smash them. Doll limbs fly through the air, heads crash to the ground. In the opening scene of Greta Gerwig’s box-office hit *Barbie*, which swept over the globe and broke the internet with its pink Barbicore in 2023, the oversized doll serves as a monumental object of reverence, forcing a cultural shift as the girls, like the apes encountering the monolith in Kubrick’s original *Dawn of Man—sequence in 2001: A Space Odyssey*, witness a new paradigm—destroying their old dolls as they come face to face with an elevated, transformative symbol.

Henke’s towering horse hoof and its rider’s extremities—steeped in both archaic form and contemporary material—emerge in the corner space of Galerie Thomas Schulte like a monolith, its unexpected appearance calling attention to the shifting dynamics of power, gender, and form. The new sculpture *Her Courts of Clay*, measuring 3.6 meters in height, is tightly installed, making it impossible to grasp the room as a whole, except from the outside—more concerned with the ability to move than with framing the space. Henke’s work is often laden with references to seemingly unconventional fascinations and paraphilia, such as the *giantessfetish* or *crushfetish*, in which sexual arousal is associated with observing objects being crushed or being crushed oneself. *One foot in reality and one foot in their face!*¹ Through the oversized foot² and hoof motifs, her work explores the material and symbolic power of feet, blurring the lines between sensuality, domination, and architectural form.

Having a crush on someone. Or: Falling head over heels in love.

Covered in a thick layer of orange-colored granulated rubber (a nod to her ongoing car tires series) traditionally used for playgrounds and tennis courts, Henke’s installation transforms the gallery space into what Rosalind Krauss calls an “alternative public square”. Or a “*fast surface*”, using Richard Serra’s words in conversation with Hal Foster, “*skin as an outgrowth of volume, returning you to the space of the void*”³

The hoof replaces the conventional pedestal of the sculptural monument and enters the moment of real (echt) reference. The sculpture itself is segmented into different components demarcated by white lines that separate its orange skin. Just like a plastic surgeon draws the prospective cuts on their patient’s body or a butcher marks the various edible parts of an animal. *From nose to tail (the whole beast)*.⁴

Lena Henke’s work also recalls the remarkably unknown medieval tale of Phyllis and Aristotle⁵, in which the philosopher, having warned Alexander the Great against the perils of love, finds himself ensnared by desire and humiliated as Phyllis (Alexander the Great’s amant) saddles and *rides him like a horse*. This narrative, a cautionary reflection on the power of seduction over intellect, echoes themes present in Henke’s sculptures, where the dynamics of dominance, submission, and transformation unfold. Drawing from the concept of *pony play*, a subcategory of BDSM in which participants assume equine or owner roles through costume and performance, her work highlights the erotic charge embedded in human-animal dynamics. This examination of physicality and social coding continues in response to the window panes that were damaged, as Henke places three small casts of Saint Barbara, the patron saint of architects. The superimposition of damaged glass and the female figure of the saint intertwines body and space, destruction and protection—and at the same time makes the traces of urban aggression visible. Drawing on apotropaic traditions, the saint becomes a mediator between vulnerability and resistance, between architectural shell and social conflict.

Spanning across the gallery floor in an L-shaped arrangement, Henke’s industrial subway grates add another layer to the exhibition’s exploration of space, movement, and the urban environment. These grates, often overlooked in their mundane function as elements of city infrastructure, are repurposed here as boundary markers that define both physical and psychological thresholds. Their placement—marking the divide between the front and back space—creates a subtle but powerful commentary on the way architecture and design dictate our experience of the world. With their associations to public spaces and hidden subterranean worlds, the grates bring an unsettling tension to the gallery, transforming the space into a liminal zone where the domestic and the urban collide. Whereas

1 Katharine Gates, “Deviant Desires: Incredibly Strange Sex”, Juno Books, 1999, p.128.

2 ‘[F]or the fetishist, only the fetish (and nothing but the fetish) can satisfy the need at hand: fur, not silk; feet, not hands.’ Elena Gorfinkel & John David Rhodes, “The Prop”, Fordham University Press, 2025, p.47.

3 Richard Serra and Hal Foster: Conversations about Sculpture, Yale University Press, 2018, p. 135.

4 A cookbook by Fergus Henderson

5 Henri de Valenciennes, “Lai d’Aristote”, 1220.

their function as display *predominates* over the horizontal work in the back space; they guide visitors in the corner space towards the rear of the large-scale sculpture, subtly steering the spectator closer to the work while also offering a sense of separation and concealment, embodying Henke's exploration of space and authority.

At the corner where Charlottenstraße and Leipzigerstraße intersect, stands Berlin's earliest fashion department store, which today houses Galerie Thomas Schulte. Three large arched windows draw attention from afar. On the sides, each is adorned with a female figure—could this be a sister of Diana in the courtyard of the Alte Nationalgalerie, raising her arm to draw arrows from her quiver and shoot them at the cars rushing by on the four-lane street? Or is it just a decorative (mannequin) figure, standing there naked and waiting to be clothed? Unlike her hardworking relatives—the caryatids—she doesn't even have to bear a decorative pediment or an architrave.

Similar to how many building facades carry the history of the city—bullet holes, cracks, and shards as remnants of the Battle of Berlin in the spring of 1945—like scars on its skin, the surface of the female body in the second part of the exhibition is uneven, vulnerable, and riddled with holes. For *Unforced Error*, Henke takes on a different angle, inverting the relationship between sculpture and architecture. A 2.5 meter-long amorphous body where human and animal forms blend into one, floats horizontally in the space. Made from carved styrofoam that has been cast in aluminum, its presence is revealed in the meticulous, chased finish despite the cheapness of its material—often associated with mass production and industrial use. “*People like to look at animals, even to learn from them about human beings and human society. People in the twentieth century have been no exception. We find the themes of modern America reflected in detail in the bodies and lives of animals. We polish an animal mirror to look for ourselves.*”⁶ Returning to the imagery of the horse: a long, segmented horse's joint held by two dark brown leather reins interwoven with the bust and face of Saint Barbara.

Barbara. Bellmer. Barbie. St. Barbara. Barbarians.

This hybrid form, intermingling the sacred and the profane, juxtaposes the saint's severed breast with the animalistic limb, invoking both religious symbolism and a sense of anatomical alienation. A modern-day Haraway cyborg? The figure of Saint Barbara, often portrayed holding a tower with three arched windows (just like the Corner Space of the gallery) as her attribute, is commonly a symbol of resistance, strength, and sacrifice⁷. Yet here, Henke reimagines her not only as a holy figure but as a prosthetic, a body deconstructed and reassembled, as though the limb and breast were artefacts of some forgotten war or architectural trauma. Cast in different tones, the sisters of this work will embark on journeys to exhibitions in New York, Athens, and Lisbon this year.

Lena from Warburg. Lena from New York. Lena from Berlin. Lena the stranger. L'étrangère.

Text by Leonie Herweg

6 Donna Haraway, “Simians, Cyborgs, and Women. The Past Is the Contested Zone: Human Nature and Theories of Production and Reproduction in Primate Behaviour Studies”, 1991, p.21.

7 Barbara of Nicomedia (from the Greek Βάρβαρα, “the stranger”) is a Christian saint. According to tradition, she was a Christian virgin and martyr of the 3rd century. It is said that she was beheaded by her father, Dioscuros, because she refused to renounce her Christian faith and her virginal devotion to God.

Lena Henke has exhibited widely, with solo exhibitions at institutions such as Aspen Museum, Museum Marta Herford, The Ranch, (2023), the Whitney Museum of American Art, (2018), Kunstmuseum Luzern (2018), and Schirn Kunsthalle Frankfurt (2017), among others. Henke's work has been featured in international exhibitions including Manifesta 11 (2016), the 9th Berlin Biennale (2016), and La Biennale de Montréal (2016). She is the recipient of several prestigious awards and grants, including the Marta Herford Award from the Wemhöner Foundation (2022), the 8th Rubensförderpreis of the city of Siegen (2019), and a Pollock-Krasner Foundation Grant (2019). In 2024, she was named Artist Honoree of the Year by the New York-based arts organization Topical Cream. She is currently preparing an exhibition at Grotto, Berlin.

Henke's work is included in major public collections such as the Whitney Museum, the Belvedere Museum, the Kunstsammlung des Bundes, the Hessel Museum of Art, the Institute of Contemporary Art, MAMCO in Geneva, and Socrates Sculpture Park, New York. She lives and works between New York City and Berlin.

LENA HENKE HORIZONTALALE & VERTIKALE SKULPTUR

GALERIE THOMAS SCHULTE
3. MAI ^{BIS} 14. JUNI 2025



GALERIE
THOMAS
SCHULTE

Galerie Thomas Schulte GmbH
Charlottenstraße 24
10117 Berlin

Phone: 0049 (0)30 20 60 89 90
Fax: 0049 (0)30 20 60 89 91 0
mail@galeriethomasschulte.com

Opening hours: Tue – Sat,
12pm – 6pm
www.galeriethomasschulte.com

Lena Henke, *Her Courts of Clay*, 2025, unfertige Arbeit in der Kunstgießerei St. Gallen, Schweiz, Foto von Emil Sandström.

Eine weite, trostlose Wüstenlandschaft – karg und unberührt, getaucht in ockerfarbenes Licht. Kinder in altmodischer Kleidung spielen mit Puppen, ihre Bewegungen monoton, fast resigniert. Sie füttern die Puppen, wiegen sie in ihren Armen – ein Symbol für die traditionelle Vorstellung von Mädchen als zukünftige Mütter und Fürsorgende. Plötzlich verändert sich die Stimmung: Ein riesiger Schatten fällt auf die Kinder. Langsam neigt sich die Kamera nach oben, offenbart eine überdimensionale, majestätische Figur: *Barbie*, gespielt von Margot Robbie, im schwarz-weiß gestreiften Retro-Badeanzug. Wie eine Göttin ragt ihre gewaltige Präsenz über die Kinder. Die Mädchen schauen ehrfürchtig zu ihr auf, ihre Augen weit aufgerissen. Statt weiter mit ihren Puppen zu spielen, beginnen sie, diese mit wachsender Begeisterung kaputt zu machen. Puppenarme fliegen durch die Luft, Köpfe krachen zu Boden. In Greta Gerwigs *Barbie* (2023) vollzieht sich in dieser ikonischen Eröffnungsszene ein Paradigmenwechsel: Die Kinder zerstören ihre Puppen – ähnlich den Affen in Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968), die angesichts des Monolithen eine neue Stufe des Bewusstseins erreichen.

Mit ähnlicher Wucht erhebt sich Lena Henkes *Her Courts of Clay*, im Eckraum der Galerie Thomas Schulte. Ein gewaltiger Pferdehuf samt Extremität der Reiterfigur steht wie ein Monolith im Raum, kraftvoll und jederzeit bereit, loszutrablen. Die 3,60 Meter hohe Arbeit – archaisch in Form, zeitgenössisch im Material – ist so dicht im Raum installiert, dass man sie nur von außen als Ganzes erfassen kann.

Henke arbeitet oft mit Bezügen auf vermeintlich unkonventionelle Faszinationen oder Paraphilien – etwa den *Giantess*- oder *Crush-Fetisch*, in denen sexuelle Erregung mit Überwältigung, Größenverhältnissen oder dem eigenen „Zerdrücktwerden“ gekoppelt ist. *One foot in reality and one foot in their face!*¹ Überdimensionierte Füße² und Hufe werden somit zu Träger:innen symbolischer und architektonischer Macht.

To have a crush. Oder: To fall head over heels in love.

Bedeckt mit einer dicken Schicht aus orangefarbenem Gummigranulat, das traditionell für Spielplätze und Tennisplätze verwendet wird und in Henkes fortlaufender Autoreifen-Serie immer wieder auftaucht, verwandelt die Künstlerin den Galerieraum in das, was Rosalind Krauss als einen „alternativen öffentlichen Platz“ bezeichnet. Oder „a fast surface“, wie Richard Serra in Gesprächen mit Hal Foster sagt: *Skin as an outgrowth of volume, returning you to the space of the void.*³ Der Huf ersetzt den konventionellen Sockel des Skulpturenmonuments und tritt in den Moment der echten Referenz. Die Skulptur selbst ist in verschiedene Komponenten unterteilt, die durch weiße Linien voneinander abgegrenzt sind und ihre orangefarbene Haut trennen. So wie eine plastische Chirurgin die geplanten Einschnitte auf den Körper ihrer Patient:innen zeichnet oder eine Metzgerin die verschiedenen essbaren Teile eines Tieres zerlegt. *From nose to tail (the whole beast).*⁴

Lena Henkes Werk erinnert auch an die wenig bekannte mittelalterliche Ballade von Phyllis und Aristoteles⁵, in dem der Philosoph, nachdem er Alexander dem Großen vor den Gefahren der Liebe gewarnt hat, selbst der Begierde unterliegt und in einem Motiv der Umkehrung zum Reittier Phyllis' (die Geliebte Alexanders des Großen) wird, die ihn wie ein Pferd sattelt und reitet. In Henkes Skulpturen spiegeln sich ähnliche Dynamiken von Dominanz, Unterwerfung und Transformation. Sie greift auch auf Elemente des Pony Plays zurück – einer BDSM-Praktik, bei der Menschen die Rollen von Pferd und Reiter:in durch Kostüm und Performance einnehmen. Henke verdeutlicht damit, wie tief sich erotische Codierungen in unser Verhältnis zu Raum und Körper eingeschrieben haben. Diese Auseinandersetzung mit Körperlichkeit und sozialer Codierung setzt sich in einer Intervention fort: Als Reaktion auf die durch einen Steinwurf beschädigten Fensterscheiben platziert Henke drei kleine Abgüsse der Heiligen Barbara, der Schutzpatronin der Architekt:innen. Die Überlagerung von verletztem Glas und weiblicher Heiligenfigur verschränkt Körper und Raum, Zerstörung und Schutz – und macht zugleich die Spuren städtischer Aggression sichtbar. In Anknüpfung an apotropäische Traditionen wird die Heilige dabei zur Mittlerin zwischen Verletzbarkeit und Widerstand, zwischen architektonischer Hülle und gesellschaftlichem Konflikt.

Über die gesamte vordere Ausstellungsfläche eröffnen in L-förmiger Anordnung Henkes industrielle U-Bahn-Gitter eine weitere Ebene zur Erforschung von Raum, Bewegung und dem urbanen Umfeld. Diese Gitter, oft in ihrer alltäglichen Funktion als Elemente der städtischen Infrastruktur übersehen, fungieren hier als Grenzmarkierungen zwischen physischem und psychologischem Raum. Mit ihren Assoziationen zu öffentlichen Räumen und verborgenen unterirdischen Welten bringen sie eine beunruhigende Spannung in die Galerie, indem sie den Raum in eine liminale Zone verwandeln, in der das Private und das Urbane kollidieren. Die Galerie wird zur Durchgangszone. Während ihre Funktion als Display der horizontalen Arbeit im Fensterraum überwiegt,

1 Katharine Gates, „Deviant Desires: Incredibly Strange Sex“, Juno Books, 1999, p.128.

2 [F]or the fetishist, only the fetish (and nothing but the fetish) can satisfy the need at hand: fur, not silk; feet, not hands.
Elena Gorfinkel & John David Rhodes, „The Prop“, Fordham University Press, 2025, p.47.

3 Richard Serra and Hal Foster: Conversations about Sculpture, Yale University Press, 2018, p. 135.

4 Ein Kochbuch von Fergus Henderson, 1999.

5 Henri de Valenciennes, „Lai d'Aristote“, 1220.

lenken sie die Besuchenden im vorderen Raum subtil näher an das Werk heran, leiten – und verbergen.

An der Ecke, wo sich Charlotten- und Leipzigerstraße kreuzen, stand einst das früheste Modekaufhaus Berlins, in dem sich heute die Räumlichkeiten der Galerie Thomas Schulte befinden. Drei große Rundbogenfenster machen bereits aus der Ferne auf sich aufmerksam. Seitlich sind sie jeweils von einer weiblichen Figur geziert – handelt es sich hier um eine Schwester der Diana im Hof der Alten Nationalgalerie, die den Arm hebt, um Pfeile aus ihrem Köcher zu holen und auf die vorbeirauschenden Autos der vierspurigen Straße zu schießen? Oder ist es doch nur eine dekorative Schaufensterpuppe, die nackt an der Ecke steht und darauf wartet, bekleidet zu werden? Nicht einmal einen Ziergiebel oder eine Architrave muss sie tragen (wie ihre arbeitsamen Verwandten, die Karyatiden). So, wie viele Häuserfassaden die Geschichte der Stadt – Einschusslöcher, Risse, Splitter als Überbleibsel der Schlacht um Berlin im Frühjahr 1945 – wie Narben auf ihrer Haut tragen, ist auch der weibliche Körper im zweiten Teil der Ausstellung uneben, vulnerabel, mit Löchern übersät.

Die Arbeit, *Unforced Error*, ein amorpher Körper von 2,50 Metern Länge, in dem menschliche und tierische Formen verschmelzen, schwebt waager echt im Raum. Aus Styropor geschnitzt und in Aluminium gegossen, verweist die Arbeit trotz industrieller Herkunft durch ihre feine Nachbereitung auf sorgfältige Materialität und kehrt die Beziehung zwischen Skulptur und Architektur um. „People like to look at animals, even to learn from them about human beings and human society. People in the twentieth century have been no exception. We find the themes of modern America reflected in detail in the bodies and lives of animals. “We polish an animal mirror to look for ourselves.”⁶ Henkes Tiermotive sind keine bloßen Allegorien – sie sind Spiegel, Projektionsflächen, Fragmente unserer selbst. Ein langes, gegliedertes Pferdegelenk, von zwei dunkelbraunen Lederzügeln gehalten, vermischt sich mit dem Gesicht der Heiligen Barbara. Ein hybrider Körper zwischen Märtyrerin, Maschinenfrau und Tiergestalt.

Barbara. Bellmer. Barbie. Heilige Barbara. Barbaren.

Diese zwitterhafte Form, die das Heilige mit dem Profanen kreuzt, stellt die abgeschlagene Brust der Heiligen den animalischen Gliedmaßen gegenüber und ruft sowohl religiöse Symbolik als auch ein Gefühl anatomischer Entfremdung hervor. Ein moderner Haraway-Cyborg? Die Figur der Heiligen Barbara, die oft einen Turm mit drei Bogenfenstern (genau wie der Eckraum der Galerie) als Attribut trägt, ist allgemein ein Symbol für Widerstand, Stärke und Opfer⁷. Doch auch hier wird Barbara neu gedacht – Henke stellt sie nicht nur als heilige Figur dar, sondern als Prothese, als Körper, der dekonstruiert und wieder zusammengesetzt wurde, als ob das Glied und die Brust Relikte eines vergessenen Krieges oder architektonischen Traumas wären. In verschiedenen Farbtönen gegossen, reisen die Schwestern dieser Skulptur 2025 weiter nach New York, Athen und Lissabon.

Lena aus Warburg. Lena aus New York. Lena aus Berlin. Lena die Fremde. L'étrangère.

Text von Leonie Herweg

⁶ Donna Haraway, “Simians, Cyborgs, and Women. The Past Is the Contested Zone: Human Nature and Theories of Production and Reproduction in Primate Behaviour Studies”, 1991, p.21.

⁷ Barbara von Nikomedien (aus dem Griechischen Βάρβαρα, „die Fremde“) ist eine christliche Heilige. Der Überlieferung nach war sie eine christliche Jungfrau und Märtyrerin des 3. Jahrhunderts. Es heißt, dass sie von ihrem Vater, Dioscuros, enthauptet wurde, weil sie sich weigerte, ihrem christlichen Glauben und ihrer jungfräulichen Hingabe an Gott abzuschwören.

Lena Henke hat bereits zahlreiche Einzelausstellungen bestritten, unter anderem im Aspen Museum, im Museum Marta Herford, in The Ranch (2023), im Whitney Museum of American Art (2018), im Kunstmuseum Luzern (2018) und in der Schirn (2017). Henkes Arbeiten wurden in internationalen Ausstellungen gezeigt, darunter die Manifesta 11 in Zürich, 9. Berlin Biennale und La Biennale de Montréal (2016). Sie ist Trägerin mehrerer renommierter Preise und Stipendien, darunter der Marta-Herford-Preis der Wemhöner-Stiftung (2022), der Rubensförderpreis der Stadt Siegen (2019) und ein Pollock-Krasner Foundation Grant (2019). 2024 wurde sie von der New Yorker Kunstorganisation Topical Cream zum Artist Honoree of the Year ernannt. Zurzeit bereitet sie eine Ausstellung für das Grotto vor.

Henkes Arbeiten befinden sich in bedeutenden öffentlichen Sammlungen wie dem Whitney Museum dem Belvedere Museum, der Kunstsammlung des Bundes, dem Hessel Museum of Art, dem ICA Miami, dem MAMCO und dem Socrates Sculpture Park, New York. Sie lebt und arbeitet zwischen New York City und Berlin.