

Max Henry
1820



Charim Galerie Wien

Max Henry

1820

Opening: 08.03.2018, 18 Uhr | 6 p.m.

09.03. – 09.04.2018

curated by Benedikt Ledebur

Charim Events, Schleifmühlgasse 1a, 1040 Wien

Max Henry, *Cy Twombly c. 2049 (painter poet)*, 2018, oil, pencil on canvas, 135 x 100 cm

Max Henry: 1820

Wenn Max Henry mit dem Titel zu seiner ersten Ausstellung 1820 die beiden Zahlenpaare der Jahreszahl des Jahres 2018, in dem diese Ausstellung stattfindet, austauscht, will er ganz im Sinne der Avantgardisten seiner künstlerischen Gegenwart eine zukünftige Richtung geben, indem er sie mit den Geistern eines vergangenen, eben des neunzehnten Jahrhunderts verbindet. Natürlich kann diese doppelte Richtung in der Zeit, die aus dem permutativen Spiel mit der aktuellen Jahreszahl zu resultieren scheint, auch als Versuch gesehen werden, die Zeit aufzuheben, um den Moment zu ermöglichen, in dem mächtige Geister aus beliebigen Zeiten beschworen werden können. Auf jeden Fall enthebt dieses Spiel der Frage, ob Malerei denn zeitgemäß sei, da das Malen zu Henrys Konzept gehört, nach dem es wie der oder die Malende als Medium dienen soll, zwischen Zeiten und Welten sowie zwischen Darstellung und Dichtung zu vermitteln.

Eine der Schlüsselfiguren, die Max Henry mit einem modernistischen Hang zur Serie zur Leinwand bringt, ist William Blake, der zu seiner Zeit sowohl als Dichter wie als Künstler aus seiner Zeit zu fallen schien. Dass dies Blakes Fernwirkung keinen Abbruch getan hat, ist bekannt: aus seinem Satz *If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite* gewann nicht nur Aldous Huxley den Titel für sein 1954 erschienenes Buch *The Doors of Perception*, in dem er die Wirkung des Psychedelikums Mescaline beschreibt, sondern auch Jim Morrison den Namen für seine Band *The Doors*. Bei Max Henry erscheint nun das Brustbild, das er in seinen verschiedenen Fassungen auf Blake bezieht, wie transparent und ständig für ein Morphen bis hin zu Landkarten von imaginären Inseln bereit. In einer frühen kleinen Studie in Acryl (wir bewegen uns in einem Zeitraum von ungefähr zwei Jahren) hat der Blake zugeschriebene Schädel noch einen in Rosa gehaltenen Schatten, um die Doppelbödigkeit der symbolischen, zwischen Zeichnung und Malerei oszillierenden Darstellung zu unterstreichen. Henrys konstruierender wie dekonstruierender Strich sucht in seiner Unsicherheit die Sicherheit, offen zu bleiben, um allgemeinere, beziehungsweise abstrakte Deutungen zulassen zu können. Ähnliches gilt für seine Farbgebungen, die im segmentierenden Bildaufbau als Elemente dienen, die nicht nur von einer stilbildenden Farbpalette zeugen (was wäre das Denken in Farben anderes), sondern deren Zusammenspiel so kalkuliert zu sein scheint, dass, lässt man die Konturen der Figuren bildenden Zeichnung außer acht, das so entstehende reine Farbbild als abstraktes seine Eigenständigkeit behält. Auch diese zwei Ebenen stehen also ständig auf dem Spiel und verleihen den Kompositionen eine zusätzliche Dimension.

Nicht nur dichtende Maler oder malende Dichter dienen Max Henry, der selbst schon lange Gedichte geschrieben hat, bevor er zu malen begann, als wörtlich zu verstehende Vorbilder. Der Dialog, den er im Malen mit diesen Geistern sucht, speist sich auch aus den Beziehungen, wie sie schon immer zwischen Malenden und Dichtenden bestanden haben: paradigmatisch für das neunzehnte Jahrhundert ist die Beziehung zwischen Manet und Baudelaire, für die sich natürlich Portraits unter den Bildern Henrys finden, der für seinen Baudelaire eine Radierung Manets wieder in Malerei umsetzt, die dieser aus seiner Baudelaire-Darstellung auf seinem eigenen Gemälde *La musique aux Tuileries* (1862) gewonnen hatte. Überhaupt verbindet Henry mit Manet das Verfahren, Darstellungen früherer Maler in den eigenen Bildkosmos zu übernehmen, denn schon Manet hat Figuren und Kompositionen z.B. von Raffael, Tizian, Velazquez oder Goya in seine Bilder collagiert oder integriert. Baudelaire dagegen, der mit seinem Aufsatz *Le*

Peintre de la vie moderne den Begriff der Moderne für die bildende Kunst ins Spiel brachte, ist allein dadurch, dass er sich als Poet an der Kunst orientiert hat und als ihr Kritiker auftritt, dazu prädestiniert, Max Henry, der sich als Kurator und Kunstkritiker schon lange einen Namen gemacht hat, als Leitstern zu dienen. Baudelaire wird nicht müde, auf das poetische Potential der bildnerischen Darstellung zu verweisen, und fordert dazu auf, die Elemente der Wahrnehmung als Zeichen zu verstehen, die in ihren vielschichtigen Relationen zueinander die Vorstellungen beflügeln sollen. Baudelaire nennt Delacroix einen malenden Dichter und sein eigenes Schreiben erklärt er einmal zur Reflexion der Naturreflexion in den Gemälden von Delacroix. Vielleicht kann erst durch die Spiegelung der Verfahren Kritik erst wirklich konstruktiv und, was in den unterschiedlichen Medien jeweils geschieht, verständlich werden. Die Freundschaft zwischen Baudelaire und dem elf Jahre jüngeren Manet wird 1867 durch den frühen Tod Baudelaires beendet. Dessen Begräbnis hat Manet in einem unvollendeten Gemälde festgehalten, ein Lieblingsbild Max Henrys.

Mit Henrys Portraits von Guillaume Apollinaire, das eine Fotografie von Apollinaire 1902 in Köln als Vorlage hat, tritt ein weiterer Dichter auf den Plan. Dieser hat den Begriff des Surrealismus geprägt und das verflechtende Spiel mit Zeichen, Darstellung und (Unter)Bewusstsein dieser Bewegung, das die Grenzen zwischen Dichtung und Bildvorstellung verwischt, inspiriert. Auch durch seine Freundschaft mit Pablo Picasso (von ihm existiert eine Portraitskizze Apollinaires im Profil) hat Apollinaire die gegenseitige Reflexion der Darstellungs- und Verfahrensweisen von Bild- und Dichtkunst vorangetrieben. Und damit sind wir bei dem einflussreichsten Künstler angelangt, der mit hintergründigen Paradigmenwechseln, die in Kubismus und Collage am deutlichsten hervortreten, die Malerei vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert geführt hat, und den Max Henry in seiner avantgardistischen Inverse Richtung neunzehntes Jahrhundert zu reaktivieren und sich anzueignen versucht, indem er auch bei Picasso den Akzent auf dessen Beziehung zu den Dichtern und die Dichtkunst seiner Zeit setzt. Es sind solche Verbindungslinien, die Henry im Malen nachverfolgt und in seinen Formgebungen anklingen lässt, um seine Bilder zu Antennen werden zu lassen für jene feineren Schwingungen des poetischen Verständnisses. Dorthin blickt das dritte Auge, das Max Henry seinem Portrait von Lord Byron mit rotem Umhang gemalt hat.

Gertrude Stein schreibt in ihrer Picasso-Biografie (1938): „Picasso schrieb Malerei wie andere Kinder ihr Abc schreiben. Von klein auf machte er Zeichnungen, nicht die Zeichnungen eines Kindes sondern die Zeichnungen eines Malers. Seine Zeichnungen stellten nicht gesehene Dinge sondern zum Ausdruck gebrachte Dinge dar, kurz, sie waren Worte für ihn und Zeichnen war von jeher seine einzige Art zu sprechen und er spricht eine Menge.“ Und nachdem sie ihn so zu einem Naturtalent erklärt hat, für das von Anfang an Malen und Dichten im Einklang standen, kommt sie auf Picassos Beziehungen zu sprechen: „Seine Freunde in Paris waren eher Schriftsteller als Maler, warum Maler zu Freunden haben wenn er malen konnte wie er malen konnte. Es war offensichtlich daß er in seinem täglichen Leben keine Maler brauchte, und das galt für sein ganzes Leben. Er brauchte Ideen, das tut jeder, aber nicht etwa Ideen zum Malen, nein, er mußte die kennenlernen die an Ideen interessiert waren, aber was das Wissen wie man malt betrifft war er mit diesem ganzen Wissen geboren. So war er gleich zu Anfang mit Max Jacob eng befreundet und kurz darauf mit Guillaume Apollinaire und André Salmon, und später lernte er mich kennen und sehr viel später Jean Cocteau und noch später die Surrealisten; das ist seine literarische Geschichte. Seine engsten Freunde unter den Malern, und das war später, viel später als Max Jacob und Guillaume

Apollinaire und als André Salmon und als ich, waren Braque und Derain, sie hatten beide ihre literarische Seite und eben diese literarische Seite war der Grund für ihre Freundschaft mit Picasso.“ (Gertrude Stein, Picasso, Arche Verlag 2003, S. 26 ff.) So schreibt Gertrude Stein über Picasso und beschreibt damit auch, um was es Max Henry in seinen gemalten Exkursen zu tun ist. Und so ist es nicht verwunderlich, dass sie auf einem der großformatigeren Bilder Henrys (nach einer Fotografie von 1930) zu finden ist, wie sie in ihrem Pariser Studio auf einem Sofa sitzt, rechts über ihr Picassos Portrait von ihr, den sie ja wiederum in zwei ihrer Wortportraits verewigt hat. Das Bild im Bild, das die Portraitierte verdoppelt, und das Henry bei seiner malerischen Nachzeichnung oder Verfremdung einer Fotografie beibehält, wird so zur Wiedergabe oder Verfremdung eines Bildes in einer Wiedergabe oder vielmehr Verfremdung, die die malerische Nachzeichnung einer Fotografie als solche darstellt. Dass Henry die anderen Bilder, die auf der Fotografie zu sehen sind, in seiner Nachzeichnung durch eigene Abstraktionen ersetzt, kann als weitere Hinweis darauf verstanden werden, dass hier die Verfremdung eine größere Rolle spielt. Wie bequem Gertrude Stein hier auch gesessen haben mag, und auch wenn ihre Slippers in Henrys Bild durch Färbung hervorgehoben werden, durch die Hintergrundfarben auf ihre zeichnerischen Umrisse reduziert, und durch die sparsamen Farbgebungen, die als grammatikalische Struktur in Richtung Abstraktion streben, scheint sie wie ein Geist über dem Ganzen zu schweben.

Es wäre aber weit gefehlt, Max Henrys malerische Auseinandersetzung auf eine *Midnight in Paris* zu beschränken, denn der Bogen, den er spannen will, reicht viel weiter zurück als zu William Blake, nämlich von den antiken Ursprüngen der westlichen Dichtung und Kunstgeschichte bis zu den zeitgenössischen Künstlerdichtern. Da wird keiner falschen Romantik nachgejagt (Max Henry hat sich mir gegenüber einmal als malende Maschine bezeichnet), wenn einen aus einer an ein Mobile von Calder erinnernden Studie zu einem größeren Portrait von Franz West dessen Kopf anblickt, der über einem Passstück montiert ist und eine dazugehörige Hand in eine Richtung weist (links oder rechts, je nachdem von wem aus gesehen). Den Begriff für seine berühmte Skulpturenart hatte Franz West sein Dichterfreund Reinhard Priessnitz geliefert, der auf Fotografien zu sehen ist, wie er sich neben dem dichtenden Halbbruder Wests Otto Kobalek inszenieren ließ als einer, der mit den Passstücken umzugehen weiß. Cy Twombly, für dessen Personale im Wiener Museum für Moderne Kunst Franz West eine Aktion mit Musik und eigenen Sms-Dichtungen durchführen ließ, wird von Max Henry mehrfach portraitiert. Auf einem Bild, das eine gewisse Verwandtschaft mit Henrys Portrait von Gertrude Stein aufweist, sieht man ihn im Interieur seiner Wohnung sitzen, umgeben von Skulpturen und eigenen Werken (Bildern im Bild, die Henry erlauben, seine Cy Twomblys zu entwerfen). Sein schematischer rechter Fuß rührt an den Kreis seines Orpheus-Symbols. *School of Athens*, Virgil ... wie bei Franz West sind bei Cy Twombly die Versuche zur Kontaktaufnahme mit Philosophie und Dichtung zahlreich. Das Verhältnis seines Werkes zur Schrift ist Gegenstand der Untersuchung, die Roland Barthes in seinem Aufsatz zu Twombly durchführt. „Man hat TW mit Mallarmé verglichen. Aber das Motiv der Annäherung, eine Art höherer Ästhetizismus, der sie beide vereinen soll, existiert weder bei dem einen noch bei dem andern. Sich mit der Sprache auseinandersetzen, wie es Mallarmé getan hat, impliziert eine anders ernsthafte, eine anders gefährliche Absicht als die des Ästhetizismus. Mallarmé hat den Satz, dieses säkuläre Vehikel der Ideologie (in Frankreich), dekonstruieren wollen. Im Vorbeigehen, im Nachziehen sozusagen, dekonstruiert TW die Schrift.“ (Roland Barthes, Cy Twombly, Merve Verlag 1983, S. 12)

Wenn ein Dichter, Kurator und Kunstkritiker nach Jahrzehnte langem, gemessen an den Werten, die gehandelt werden, notorisch unterbezahlem Schaffen für das Feld der Kunst, das er diesseits wie jenseits des Atlantiks kennt und in dem er bekannt ist, sich entschließt, seine Konzepte auch in der Malerei selbst spielen zu lassen, kann erwartet werden, dass jedes Bild voll von Anspielungen und Querverweisen ist und sein Wissen um Zusammenhänge widerspiegelt. Natürlich kann es damit in seinen Bezügen zur Kunst- und Literaturgeschichte als einzelnes Werk gelesen werden und ist als solches nicht auf den institutionellen Rahmen angewiesen, wie er von Duchamps Urinoir und Flaschentrockner bloßgestellt worden ist. In einem existentielleren Sinn ist dieses aber natürlich doch angewiesen, wie die Mitspielenden auf das System, das sie entlohnt oder an dem sie verzweifeln. Der Versuch des Dichter-Kurators, ein imaginäres Museum zu installieren, in dem die selbst gemalten Bilder die Geister, die sie darstellen, beschwören sollen, bekommt somit eine soziologische Komponente, die ihn in eine Reihe mit den Installationen Marcel Broodthaers stellt. Die Bezüge, die die Kunstgeschichte poetisieren, werden so zur Kritik am geistlosen, am Geschäft orientierten Kunstbetrieb, der die Deutbarkeit und Zusammenschau seiner Hervorbringungen vernachlässigt und diesen Versuch, reduziert auf die Notwendigkeit, die existentielle Situation zu verbessern, als Phänomen erzwungen hat. Das Phänomen selbst gewinnt so als Aktion kunsthistorische Bedeutung.

Benedikt Ledebur

Max Henry: 1820

The title of Max Henry's first exhibition, 1820, reverses the two pairs of digits that make up the number 2018, the year in which this exhibition takes place. Fully in line with the avant-gardists, he seeks to give his present-day artistic endeavors a future direction by connecting them with the spirits of the past, namely those of the nineteenth century. Of course, the twofold direction in time, which appears to result from this play of permutation with the number of the current year, could also be seen as an attempt to suspend time, so as to bring about a moment in which the mighty spirits of any epoch can be invoked. In any case, this play relieves him of answering the question whether painting is in keeping with the times, as painting is part of Henry's concept, according to which it is designed to act, just like the painter, as an intermediary medium between eras and worlds as well as between depiction and poetry.

One of the key figures Max Henry has brought to his canvas, with a Modernist propensity for series, is William Blake, who in his day appeared out of step with his own time, both as a poet and a visual artist. As we know, this has not weakened Blake's long-term influence. His sentence "If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite" was not only the source of Aldous Huxley's title *The Doors of Perception*, which appeared in 1954 and describes the effects of the psychedelic drug mescaline. It also provided Jim Morrison with the name of his band *The Doors*. Max Henry has now made the bust portrait, whose different versions reference Blake, appear transparent and always ready to morph, perhaps even into maps of imaginary islands. In an early small acrylic study (we are talking about a period of about two years) the skull ascribed to Blake still throws a shadow painted in pink hues, highlighting the ambiguity of the symbolic representation that oscillates between drawing and painting. Henry's constructing as well as deconstructing brush searches his uncertainty for the certainty of remaining open, in order to allow for more general, which is to say, abstract interpretations. Something similar is true for his colors. In the segmented structure of the picture, they serve as elements not only of a color palette that shapes a style (what else could thinking in colors be about), their interplay also seems to produce a calculated effect. If we ignore the lines that form the outlines of figures, the resulting pure color image is an abstract painting in its own right. Thus, these two levels are always at play here, as well, adding an additional dimension to these compositions.

Max Henry penned long poems before taking up painting, and it is not only poetry writing painters or painting poets that serve as his models in a quite literal sense. The dialog he seeks to enter into with these spirits through painting also draws on the relationships that have always existed between painters and poets: The relationship between Manet and Baudelaire is paradigmatic for the nineteenth century. Portraits of the two are, of course, found among Henry's works. For his Baudelaire, he transformed an etching by Manet back into a painting, which the latter had patterned on his depiction of Baudelaire in his own painting *La musique aux Tuileries* (1862). On a more general level, what connects Henry with Manet is the method of integrating portrayals by earlier painters into his own pictorial cosmos, as Manet had already integrated or collaged into his canvases figures and compositions by Raphael, Titian, Velázquez and Goya, among others. Then there's Baudelaire, whose essay *Le Peintre de la vie moderne* brought the term Modernism into play in the visual arts. Due to the mere fact that, as a poet, he

oriented himself towards visual art and acted as its critic, he seems to fit the role of a guiding star for Max Henry who has long made a name for himself as a curator and art critic. Baudelaire never grew tired of pointing to the poetic potential of pictorial artistic representation, challenging his readers to understand the elements of perception as signs designed to inspire the imagination with their multilayered interrelations. Baudelaire called Delacroix a painting poet, and he once described his own writing as reflections on reflections on nature in the paintings of Delacroix. Perhaps it is only through the mirroring of procedures that criticism becomes truly constructive and what happens in various mediums is rendered comprehensible. The friendship between Baudelaire and Manet, who was eleven years his junior, was cut short by Baudelaire's untimely death in 1867. Manet captured the scene of the funeral in an unfinished painting, one of Max Henry's favorite pictures.

In Henry's portrait of Guillaume Apollinaire, which he modeled on a 1902 photo of Apollinaire in Cologne, another poet enters the picture. It was he who coined the term Surrealism and inspired the movement's play of interconnecting signs, representation, and the (sub)consciousness, which blurred the lines between poetry and visual imagery. Through his friendship with Pablo Picasso (who did a profile drawing of him) Apollinaire also advanced the cross-reflection of modes of representation and techniques of pictorial art and poetry. And with this we have arrived at the most influential artist who set off profound paradigm shifts, most clearly visible in Cubism and collage, and led painting from the nineteenth into the twentieth century. Following his avant-gardist inverse towards the nineteenth century, Max Henry sets out to reactivate and appropriate this artist as well, by, again, emphasizing Picasso's relationships to poets and the poetry of his day. It is connections like these that Henry pursues in his paintings and evokes in his designs, turning his canvasses into antennas for the more subtle oscillations of poetic understanding. This is where the third eye is looking that Max Henry painted in his portrait of Lord Byron with a red cloak.

In her Picasso biography (1938) Gertrude Stein wrote, "[...] Picasso wrote painting as other children wrote their a b c. He was born making drawings, not the drawings of a child but the drawings of a painter. His drawings were not of things seen but of things expressed, in short they were words for him and drawing always was his only way of talking and he talks a great deal." After declaring him a natural talent, for whom painting and poetry harmonized from the start, she turns to Picasso's environment: „His friends were writers rather than painters, why have painters for friends when he could paint as he could paint. It was obvious that he did not need to have painters in his daily life, and this was true all his life. He needed ideas, anybody does, but not ideas for painting, no, he had to know those who were interested in ideas, but as to knowing how to paint he was born knowing all of that. So in the beginning he knew intimately Max Jacob and at once afterwards Guillaume Apollinaire and André Salmon, and later he knew me and much later Jean Cocteau and still later the Surréalistes; this is literary history. His intimates amongst the painters, and this was later, much later than Max Jacob and than Guillaume Apollinaire and than André Salmon and than I, were Braque and Derain they both had their literary side, and it was this literary side that was the reason for their friendship with Picasso." (Gertrude Stein, *Writings 1932–1946*, The Library of America 1998, p. 497 ff.) Thus wrote Gertrude Stein on Picasso, and this also encapsulates what Max Henry's painted excursions are about. It is little wonder, then, that we find her in one of Henry's large-format pictures (after a photograph from 1930), sitting on a sofa in her Paris studio, above her on the right Picasso's portrait of her, whom she, in turn,

immortalized in two of her word portraits. The picture in the picture, which doubles the portrayed and which Henry retains in his painterly reproduction or estrangement of a photograph, thus becomes a representation or estrangement of a picture within a representation or, rather, estrangement, which is what a painterly reproduction of a photograph represents. The fact that in his reproduction, Henry replaces the other pictures seen in the photograph with abstractions of his own can be seen as further evidence that the estrangement effect plays the bigger role here. As comfortable as Gertrude Stein may have been seated and even if her slippers are highlighted by colors in Henry's picture, reduced to her graphic outline by background hues, and due to the sparing use of color—which, as a grammatical structure, strives towards abstraction—she seems to hover above it all like a ghost.

However, it would be way off the mark to reduce Max Henry's painterly engagement to some *Midnight in Paris*. He aims to trace an arc that reaches much further back than William Blake. It ranges from the origins of Western poetry and art history in antiquity all the way to contemporary artist-poets. No faux romanticism is chased here (in one of our conversations, Max Henry called himself a painting machine). For instance in a study (reminiscent of a Calder mobile) for a larger portrait of Franz West where his head, mounted above an Adaptive, looks at the viewer and a matching hand points in one direction (left or right, depending on whose perspective it is seen from). The designation of Franz West's famous form of sculptures was contributed by his poet friend Reinhard Priessnitz who is seen on photographs next to West's half brother, poet Otto Kobalek, presenting himself as one who knows how to handle Adaptives. Cy Twombly, for whose solo exhibition at Vienna's Museum Moderner Kunst Franz West staged a performance with music and his own SMS poems, has been portrayed by Max Henry multiple times. In one picture, which shows a certain kinship with Henry's portrait of Gertrude Stein, we see him sitting in his apartment, surrounded by sculptures and works of his own (pictures in picture, which allow Henry to compose his Cy Twomblies). His sketched right foot touches on the circle of his Orpheus symbol. School of Athens, Virgil ... like Franz West, Cy Twombly's attempts to connect with philosophy and poetry are numerous. The relationship between his work and writing is the subject of Roland Barthes' essay on Twombly. "TW has been compared to Mallarmé. But what enables the comparison, i.e., a kind of higher aestheticism which would unite them, exists in neither one. To attack language, as Mallarmé did, implies a much more serious—much more dangerous—intention than that of aesthetics. Mallarmé wanted to deconstruct the sentence, that time-honored (for France) vehicle of ideology. In passing, in loitering (one might say), TW deconstructs writing." (Roland Barthes, *Cy Twombly: Fifty Years of Works on Paper*, Schirmer Mosel, 2016.)

Notoriously underpaid when measured against the value of goods traded in this market, poet, curator, and art critic Max Henry has spent decades working in the field of art, which he is familiar with on both sides of the Atlantic and in which he has made a name for himself. When he decides to let his concepts play out in the realm of painting itself, we can expect every picture to be full of allusions and cross-references reflecting his knowledge and understanding. Of course, its art historical and literary references thus allow it to be read as an individual work. And, as such, it does not rely on the institutional context that was exposed by Duchamp's *Fountain* and *Bottle Rack*. In a more existential sense, however, it certainly does depend, like its participants, on a system that remunerates them or that they despair of. The poet-curators' attempt to assemble an imaginary museum, in which the pictures he himself has created are

designed to invoke the spirits they depict, thus takes on a sociological dimension that puts him on a level with Marcel Broodthaers' installations. The references that poeticize art history thus turn into criticism directed at a heedless, business oriented art world, which disregards the interpretability and wider context of its products and has forced, as a phenomenon, this endeavor, reduced to the necessity of improving living conditions. Thus, this phenomenon itself, translated into actionism, takes on art historical significance.

Benedikt Ledebur

Translated by Matthias Goldmann



Max Henry, *Baudelaire c. 1863, 2018*, oil, oil pastel, pencil on canvas, 80 x 65 cm



Max Henry, *Gertrude Stein Gertrude Stein* c. 2049, 120 x 100 cm, oil, wax crayon, pencil on canvas

Dear marauders! In the belly of the meme beast what is the celebrated fashion

anew in its bonhomie jigger the vaunted art of a seemingly antiquated rendition of your own plume that takes to task the debauched imagery of yesteryear or the semiotic icon meme offerings to the necrophilia cults of malleable nation pips induced towards virtual emoticons their simulated cyphers prescriptively entrained within all manner of linguistic cognition

Salt of the earth free thinking troubadours all that is new is all that is old wise odd fellow all that is odd is all at all at odds with the plastic magicians who Platonically refract the kirks law priests of a double hacked black hole the founding of a Phrygian think tank nascent devilry there is no turning back on the 'morrow

Synchronous to the meme's carousel in a micron the algorithmic node is a dexterous mainstay of visual graffiti bytes
o/1/o/1

Pythagoras spat in disgust at the mere thought of the numeral 2

Without audible friction terminal meant the *end-meme terminal* means the end-meme passageway to the RAM of diode memories in the tunnel kiln's fire element long barrows haul in the fluid pixels of Suprematist skeletons with the flatness of a template cutout

A ghastly fear of open source code marks the gorgons chained at the gatecrashing of the philosophers stone entwining themselves in a cyclone of paperless images rebirthing in platforms with blinking lights the bells and whistles of chatterboxes aglow with the hum of pernicious tracer rockets

Ode! Stop singing the blues for a system that was never yours to begin with and book a long haul flight to a desert island with satellite dish to circulate the Wi-Fi markers of abstruse models or the scientific handler drones who methodically run their cabled legions of networked troll bots

Searching for the grail inside outta the ether a will-o'-the-wisp barrier embroiders you to be threadbare as detonated in the ephemeral subversive puppet chimera of entombed archive formulae scrolling along ineffable virtual palimpsests everyone appropriates few originate fellow traveler the art of *the art* is a zone of stability heart-thumping the circulatory system of mediated power similes and dormant mental cosmogonies a meat eater is a symbol of robust man in sentient body a certain gait forms his corpus maintained in the womb of inestimable verisimilitudes

No persona is finer than the persona of the artist mythologized in rosy eulogies

of battles won and battles incalculable melancholia in the battalions division those that recycle a thousand virtuous nodes cascade retrograde upwards into the academies firmament to keep on hurtling forward upon the transmigration of 21st medieval vector columns

I pause now digressing a little bit stoned out on a kind of synthetic laudanum; who is more culpable than a bond1 hedgerow trader or a merchant of raw goods on plaster shelves agog with the valediction of their pilferage in traction with divested treasurers or defrocked priests overflowing garments in a Vatican lodge wares of a wormhole

Cruel fealty! Signet inventing a pure royal style really takes guts to invest the ideal pitch into a puffy tuft of inspiration as go-between a cherub's saintly career forecast and the egoistical beauty of a bronze statue sited on a grassy cul-de-sac thus I chance you can withstand the ejaculate spark of my life! Temperance! Time-honored *meme* poesies demurely herald winning traditions benignly outwitting legions of jovial harlequin second raters impervious to the sequined plunder of the highest latitude the 5% kill fee of hijacking fractional numerologists whilst the *she Christ* rules shepherds staff for confiture breakfast a Matisse pattern if you feed a man grapes he turns to the vine for divination!

Praise be to the crucible of aeronautic turbine power notwithstanding the unisex puzzle in the latent war against fruitless letters the subprime slide into double-helix franchising such contumely pandas are unbecoming twins who fight to be virtuous and stay wild choosing their poesy ways imparting the animist leap of liminal wizard *maudit* exiled to live the Arcadian journey carved out by his own niche etheric council

Levers of fossilized power leave us dreg boggy to our own enhanced distillery that inversely regenerates the duel pulverized naysayers of such great work' 'Set is a-plotting to rendezvous arcana for zodiacally keeping the navigation *in the time when the moon is in Saturn the poets dutiful mercenary battle is to escape through a breach of the Hubble law*

Molten sea! Path of fire keep your memory to the green viola whence the wieldy oblique word is inscribed sealed by the lions mitt *I switch speeds now an out and about meandering drogerie drunkard or an urban freon partivcle contemplating pastoral tributaries who weeps for this self-replicating nectar to insure it strength to keep the sundial in its shield a magnificent braid of cant' 'distant traveler upon the fitful sleep inducing the transmutation I go elation to intoxicate *véld* beauties magnificent figurines entombed where lies the midnight of dusk*

Insider stock trade performance! Admirable mercy of third quarter clutch bags
opulently cross breast upon a jagged stage rebuttal 'tis this debtors windfall to default
on compound interest when the King hath not paid down his own mansion ransom for a
fleet of yachts; freedom from want is the bearer of glad tidings!

Messengers love. The erudite *artiste* magician resides between the heart and the vulvar
pillars of his inviolable sanctuary beware of treacherous pathways to your artistry's
midnight revelations amidst abominable doings in the name spellbound incantations
treasonous rule lies within meandering trails of septuplet invocations thus the night life
is a poet's sunset no admonishment can take this power away from you not in corporeal
form nor any extant reminder of your incorruptible way of living

*Dēmiourgos, you're a champion vaulter! Don't despair to perpendicular vaulting above
the ladder of seven spheres grandly breaching the heathen's ampule samplers ingested
with the gusto of a pup wolf dressed in sheep's loincloth*

New man mogul! black magic boogeyman you deft ghouls embezzle Promethean fire and
fan its tendrils to burn the laced golden fleece as flocks' lined-up single file to collect a
reduced patrimony for the sake of a voluminous techno-leisure and weekends off the
shepherd accelerator grazing up the bees infrastructure you have engendered
institutionalized vexations so craven you cannot recombinant into ether as I do

Stealthy, stealthy Theo sable embedded within this permutated clubs adornment a rich
fissure leavens my own modifications of indoctrination into the mystery of the
indivisible manifest destiny the obtuse enemy of witches matter is pulverized in a
clandestine lefty meeting where the mirror elements of fire and water gently emulsify
into a finely painted Grecian monument *kruptē settled inside the pigments of
patinated ceramic sarcophagi I show order to cause thrice adhering to the
metabolic Socratic will of victorious sulphur's euphoric brevity before I levitate free
floating lifted above Apollo's longitude availed of my artistry's rapture for I stake
my robust seafaring life upon gilded ports and no Phoenician usury nor frozen
assets in the nine chambers of the Muse's choral dance hymn*

Golden poets! Ovid- ye hath led me into fallow land attendant to the bramble vegetation
ornamenting a Poussin landscape we usurp indivisible contextual history engraving invisible ink
with well-calibrated quill pens dipped in a phosphorescent inkwell its excitation ceases as the
liquidity succumbs to the parchments fibered enzyme set ablaze to dematerialize into an
incandescent filament as filtered though the sun's chromosphere a thermionic valve
instantaneously switches the arrangement to a nodal algorithm it lives to move in its own
gravitational pull I take its power

Max Henry, excerpt from *Dear Marauders*, 2013 – 2016



Max Henry, *Franz West*, 2018, oil and pencil on canvas, 40 x 30 cm

Misunderstanding of an Advice

by Max Henry and Benedikt Ledebur

I advised him to color the shoe
Then he painted in her two hooves and said,
“It has to strike a chord with everything else going on”
That grooves for everything,
No parameters are not bound in Bach;
Everything connects to everything,
One tone that he strikes
Makes the whole system in accord.
It lives its oscillation
It does what its says



Max Henry, Cy Twombly, *Rome interior*, 2018, oil, pencil on canvas, 160 x 140 cm

The Astral Boat

by Max Henry

When happiness fails
I turn to Apollo the artist
Even whence his psyche 'twas frail
His lyrics held steady upon the sentient trail
Where stood a restless man apostle
Zigzagging without oars in his astral boat
The task was colossal
For he stole fire from the sun God blast
As if by magic, without a mast
The sea current moved his vessel past
A ship of ghastly daemon fossils snarling, shouting, and flouting
"You'll never make it, its impossible",
Yet knowing something of the sublime in his chime
He tamed those unearthly beasts of slime
Who tried to bring him down with a crashing sound,
And with the confidence of his ebullient muses he never doubted
As he rerouted he grew redoubtable heeding
The call of all poet seers much bolder, clearer, and dearer
Even the winged sirens were unable to rock his ethereal steering
Of the container that keeps
Apollo the artist afloat



Max Henry, *William Blake on white ground*, 2018, oil, pencil on canvas, 40 x 30 cm

Events Charim

Charim Events
Schleifmühlgasse 1a
A-1040 Wien
<http://www.charimgalerie.at>
charim@charimgalerie.at
T: 0043-1-5120915