

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2015)

**Heft:** 96: Collaborations Marc Camille Chaimowicz, Pamela Rosenkranz, John Waters, Xu Zhen

**Artikel:** Marc Camille Chaimowicz : appropriation, replication, imitation = Appropriation, Replikation, Imitation

**Autor:** McKenzie, Lucy / Geyer, Bernhard

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-679820>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# APPROPRIATION, REPLICATION, IMITATION

LUCY McKENZIE & BECA LIPSCOMBE, various Atelier E.B. designs and vintage garments, 2012 / verschiedene Atelier-E.B.-Entwürfe und Vintage-Kleidungsstücke.

1.

In 2010, my design partner, Beca Lipscombe, spent some time in archives researching Scottish cashmere intarsia for our project THE INVENTORS OF TRADITION (2011). We not only presented archival material in an exhibition and publication but tested the current possibilities for this knitting technique in a fashion collection produced under our label, Atelier E.B.

Like its counterpart in woodworking, intarsia for knitwear involves the creation, piece by piece, of complex images and patterns using a detailed chart. The manufacturer, Caerlee Mills, worked from an image that Beca provided: a photo of the corner of a hand-painted wooden sculpture by Marc Camille Chaimowicz, which she had scanned from a catalogue. She wanted to see if something could be made today that was as beautiful as what she had found in the archives; this artwork struck her as an ideal model for exploring intarsia as it appeared itself to be inspired by the kind of anonymous applied pattern found on mass-market jumpers. She did not ask Marc Camille's permission.

When we presented Marc Camille with the first samples, his reaction suggested that he considered

---

LUCY McKENZIE is an artist based in Brussels.





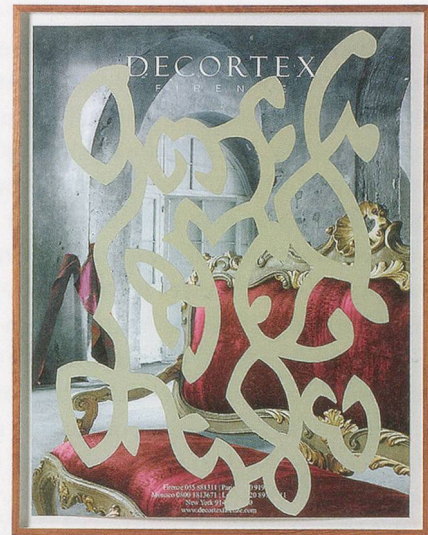
MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, LAURA STREET, FOR GEORGY (CURVED PARAVENT),  
1987, hardwood frame, marquetrie, oil paint on canvas, 79 x 88 1/2 x 6" / LAURA STREET, FÜR GEORGY  
(GESCHWUNGENER PARAVENT), Hartholzrahmen, Intarsien, Öl auf Leinwand, 201 x 225 x 15 cm.



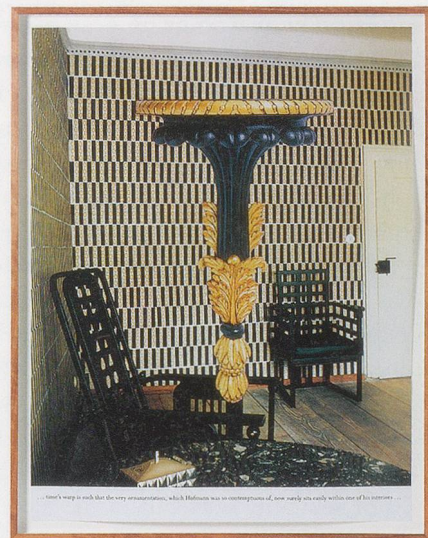
MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *WORLD OF INTERIORS, CHAPTER ONE, III*, 2008, handprinted screen print, offset silkscreen, varnish, 35 1/8 x 27 1/8" / *WELT DER INNENEINRICHTUNG, KAPITEL EINS, III*, handgedruckter Siebdruck, Offset-Siebdruck, Lack, 89 x 69 cm.

this co-option of his work neither outrageous nor obsequious. Like us, he seemed to recognize that the desire to tidily apportion ideas and ascribe ownership between friends and colleagues shuts down possibilities; if you are confident in your project, the ambiguity in appropriation is worth the risk of being misconstrued. The fact that we had a prototype ready to show him underlined that our proposition was serious. Basically, if you are going to appropriate, then do it with conviction, and without feeling constrained by accepted codes of conduct. Our contact with an artist with this kind of sophistication and tolerance encouraged us. Marc Camille's only stipulations for our jumpers were that they be sized to match his own favorites by Marks & Spencer, and that the areas of black be replaced with a shade of brown equivalent to 90 percent dark chocolate.

Marc Camille's own collaborations with commercial manufacturers of wallpaper and ceramics are few and specific. Components of his installations fall into traditional categories of applied art, such as rugs and furniture, but they are fine art first and foremost. It is the analytical way that Marc Camille examines the relationship between art and design that constitutes the radicalism of his practice, not the mere use of design itself. He employs ornament, plays with desirability, and combines the familiar with the novel, but he subverts easy commodification by dictating the strict terms in which those populist techniques of seduction operate. His work is influential among young artists because of its autonomy, and its legibility as an aesthetic totality. Marc Camille does not design interiors for collectors' homes, high-end brand boutiques, or institutions. When he does work within a domestic context, it is only one that he considers stimulating. When, as the result of a legal dispute, Condé Nast ordered the pulping of *The World of Interiors*, his 2006 catalogue, it became clear just how little his work is affiliated with orthodox design culture. The book appropriated an issue of the eponymous magazine that included an article on Marc Camille's flat in Camberwell, South London; a collector complained that his company's advertisement was included. Design, while democratic and functionalist in its own domain, is subversive within art, where it becomes independent.



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *WORLD OF INTERIORS, CHAPTER ONE, I*, 2008, handprinted screen print, offset silkscreen, varnish, 35 1/8 x 27 1/8" / WELT DER INNENEINRICHTUNG, KAPITEL EINS, I, handgedruckter Siebdruck, Offset-Siebdruck, Lack, 89 x 69 cm.



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *WORLD OF INTERIORS, CHAPTER ONE, VIII*, 2008, handprinted screen print, offset silkscreen, varnish, 35 1/8 x 27 1/8" / WELT DER INNENEINRICHTUNG, KAPITEL EINS, VIII, handgedruckter Siebdruck, Offset-Siebdruck, Lack, 89 x 69 cm.

2.

Two chairs: the Knieschwimmer (c. 1900), frequently attributed to Adolf Loos, and the Ingram (1910), by Charles Rennie Mackintosh. Two chairs: one to recline in at home, the other for socializing, neither allowing anything of the sort. The Ingram could equally be substituted with the Argyle or Willow chairs, which were also designed for tearooms, the Glasgow equivalent of the cafés in Loos's Vienna.

The 1973 Milan Triennale included an exhibition entitled "The Chairs of Charles Rennie Mackintosh," facilitating the first major re-evaluation of the designer. The show featured commercial replicas, newly fabricated by the furniture company Cassina. Concurrent to the Triennale, the company's showroom on the Via Durini had a special installation of the chairs, exhibited below a ten-foot portrait of the designer. It was the first time Mackintosh's image had been elevated to the status of an icon, and the chairs were placed on plinths and lit as if they were minimalist sculpture, or at least, exercises in geometric abstraction—objects to be contemplated rather than simply used. Back in Glasgow, Mackintosh was not yet considered the towering figure of modernism that he is today: The tearooms he designed stood in condemned buildings, and his work was regarded as a burden by the bankrupt City Corporation; in 1971, the Ingram Street Tea Rooms were demolished.

And the Knieschwimmer? Loos's idiosyncratic personal philosophy embraced not just architecture and design but the surgical modification of women's bodies in conformity with his notions of ideal proportion. His domestic architecture created a frame for bourgeois life as if it were a chamber drama enclosed within ordinary walls, with family dysfunction physically embodied in walnut and marble paneling. If you consider interior design as a text to be deciphered, experiencing his work firsthand makes the subcurrents of sexuality perfectly clear. Take, for example, the wife's bedroom in Villa Khuner, built in Kreuzberg, Austria, in 1930, and now a guesthouse. The niche in which the bed is set is painted dark brown and varnished (unlike the other bedrooms, which were either papered or wood-paneled). Lit by the reading light, one's reflection is reduced to an approximation, but is nevertheless perfectly vis-

ible, reflected in the glossy surface. Whomever Mrs. Khuner was sleeping with in her austere bedroom would be able to watch themselves. The Knieschwimmer, found in the salon of Villa Müller, Prague, is good for nothing except discarded clothes. And, it turns out, vigorous sex: Bottom-heavy with well-upholstered bolsters in all the right spots, this use seems to have been knowingly built into the design.

The same preoccupation with status and multiplicity of purpose can be found in Marc Camille's DUAL (2006–7), only in a more literal form. His chair is a reversible sculpture: Upright, it is at home in a smart public space such as a café; in its reclining position, it is a chaise longue. The domestic interiors of Mackintosh and Loos, while decoratively modern, still gratified ingrained nineteenth-century notions of family structure. They both assigned gender to stereotypical areas: The men's rooms were less restricted, and the women's were protected and private. (Mackintosh even color-coded the spaces black and white). Marc Camille's work recognizes the classical division of public and domestic while simultaneously upending the hierarchies on which they were based. It is no great surprise that viewers of his work frequently mistake his gender, sexual orientation, and age.

3.

In 2002, in the middle of a restaging of Marc Camille's PARTIAL ECLIPSE . . . (1980) in Glasgow's Flourish Studios, Robert, at that time yet unreformed and still behaving much like Alex from *A Clockwork Orange*, casually set fire to the newspaper he was pretending to read. The studio was warm and dark. Two vinyl records played, simultaneously, Brian Eno's *Discreet Music* and a quiet, dispassionate reading of a text by Marc Camille. Images on a screen faded in and out while a figure (a local pop star) paced back and forth, as if deep in thought, in the beam of the slide projector. The audience was completely focused on the performance, which might have been what enraged Robert. But it might also have been the sensuality of the work, a kind of conceptual come-on to participation. Robert might have felt that because the setting was a shared studio he had a right to join in, only to be rebuffed by the work's high orchestration. Robert's response was to demand ven-

geance. In my memory, everyone turned and gazed passively as a corner of the studio that was known to be soaked with turpentine and oil caught fire. I also remember how well it went with the performance, and how typical it seemed that Marc Camille might use a natural material like a small glowing fire to complement the artificial elements of the total work. Luckily, someone had the presence of mind to put it out, and the performance continued to the end. The chance intervention by a troublemaker—who would have been greatly admired by Genet, had they ever been incarcerated together—brings to mind the

powerful natural materials that are instrumentalized in Marc Camille's work, like marble and fine cabinetmakers' wood, as well as their metaphorical counterparts, figures such as Genet, Cocteau, and Flaubert. The physical matter, complex and precious in its own right, gets paint rolled onto it and then is stacked, its inherent value overturned. The personalities, too, forces of style and intellect—their failures and successes part of their beauty as fissures are in marble and stray bullets in forest rosewood—are interwoven into Marc Camille's conceptual and sensory narrative.

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *CONSOLE (LONG)*, 1994, birch veneered plywood, formica, 63 x 63 x 11 3/4", *WALLPAPER (NOTTINGHAM) CHARTREUSE*, 2011, printed wallpaper, 20 1/2" x 32 3/4", ALBERTO GIACOMETTI, *PORTRAIT DE JEAN GENET*, 1954 - 1955, oil on canvas, 28 3/4 x 23 3/8", installation view, "Jean Genet . . . the Courtesy of Objects, Chapter Two," 2011, Nottingham Contemporary / *KONSOLE (LANG)*, Sperrholz mit Birkenfurnier, Resopal, 160 x 160 x 30cm, *TAPETE (NOTTINGHAM) CHARTREUSE*, gedruckte Tapete, 0,52 x 10 m, *PORTRAIT VON JEAN GENET*, Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm, Installationsansicht. (PHOTO: ANDY KEATE)



# APPROPRIATION, REPLIKATION, IMITATION

1.  
Meine Design-Partnerin Beca Lipscombe betrieb 2010 intensive Recherchen für unser Projekt THE INVENTORS OF TRADITION (Die Erfinder der Tradition, 2011). Es ging um schottische Intarsienmuster aus Kaschmir. Was sie in den Archiven fand, stellten wir in einer Ausstellung und in einer Publikation der Öffentlichkeit vor. Darüber hinaus versuchten wir herauszufinden, ob diese Stricktechnik für eine Modekollektion unserer Marke Atelier E.B. geeignet war.

Wie bei ihrem hölzernen Pendant werden bei Strickintarsien Einzelelemente nach einem genauen Plan zu komplexen Motiven und Mustern zusammengefügt. Als Vorlage gab Beca der Textilfabrik Caerlee Mills das Photo eines Details einer handbemalten Holzskulptur von Marc Camille Chaimowicz, das sie aus einem Katalog gescannt hatte. Sie wollte herausfinden, ob man heute noch etwas machen kann, das genauso schön ist wie die Stücke in den Archiven. Die Chaimowicz-Skulptur schien ihr ein idealer Ausgangspunkt für das Intarsienprojekt, da sie ihrerseits von industriellen Pullovermustern inspiriert war. Becas Akt der Appropriation erfolgte ohne Genehmigung des Künstlers.

Als wir Chaimowicz die ersten Proben zeigten, fand er unser kleines Vergehen allem Anschein

---

LUCY McKENZIE ist Künstlerin, sie lebt und arbeitet in Brüssel.

nach weder besonders unverschämt noch besonders schmeichelhaft. Wahrscheinlich war er wie wir überzeugt, dass es die kreative Freiheit zu sehr einengt, wenn alle darauf bestehen, dass eine Idee oder ein Werk ganz allein ihnen gehört. Wenn man von dem, was man macht, überzeugt ist, nimmt man für die Ambivalenz, die nun mal zur Appropriation gehört, gerne das Risiko, missverstanden zu werden, in Kauf. Daran, dass wir ein Muster bereithatten, sah er, dass wir es ernst meinten. Wenn du dir schon was von anderen Leuten aneignest, dann mach es wenigstens mit ganzem Herzen, ohne dich darum zu kümmern, ob du irgendwelche Benimmregeln verletzt. Unser Kontakt mit einem Künstler, der eine solch tolerante Einstellung hat und unsere Absichten versteht, ermutigte uns. Chaimowicz stellte nur zwei Bedingungen: erstens, dass die Grösse unserer Pullover jener seiner Lieblingspullover von Marks & Spencer entspricht, und zweitens, dass die schwarzen Felder durch den Braunton «90% dunkle Schokolade» ersetzt werden.

Chaimowicz hatte selbst mit Herstellern von Tapeten und Keramiken zusammengearbeitet. Requisiten seiner Installationen wie Teppiche oder Möbel lassen sich als Designobjekte einstufen, sind aber in erster Linie doch eben Kunst. Zugleich funktionieren sie als Bindeglied zwischen verschiedenen Disziplinen. Die Radikalität seiner Praxis leitet sich exakt aus dem analytischen Ansatz her, mit dem Chaimowicz die Beziehung zwischen Kunst und Design hinter-

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, PIANO BENCH (BORDEAUX), 2014, walnut, velvet, 12 5/8 x 16 1/2 x 17 3/4", BIBLIOTHÈQUE, 2009, veneered plywood, lacquer, 74 1/16 x 51 1/8 x 19 5/8", STUDY FOR WALLPAPER, SERPENTINE, 2013 - 2014, digital print on vinyl installation view "Gustave 2014 . . .", Andrew Kreps Gallery, New York, 2014 / KLAVIERSTUHL (BORDEAUX), Walnussholz, Samt, 32 x 42 x 45 cm, BÜCHERREGAL, furniertes Sperrholz, Lack, 188 x 130 x 50 cm, TAPETEN-STUDIE, SERPENTINE, digitaler Print auf Vinyl, Installationsansicht.





MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *DUAL*, 2006 – 2007, *finnish birch, ply woven fabric, painted metal*, 63 x 23 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 21 <sup>3</sup>/<sub>4</sub>”  
ALBERTO GIACOMETTI, *HOMME SIGNALANT (POINTING MAN)*, 1947, *installation view “Jean Genet . . . the Courtesy of Objects, Chapter Two,”* 2011, *Nottingham Contemporary / DOPPELT, finnische Birke, gewobener Stoff, bemaltes Metall*, 160 x 60 x 55 cm, *ZEIGENDER MANN, Installationsansicht.*  
(PHOTO: ANDY KEATE)

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, PARTIAL ECLIPSE . . . ,  
1981 – 2006 , performance, "Flourish Nights," Flourish Studios,  
Glasgow, 2002 / PARTIELLE FINSTERNIS . . . , Performance.

fragt, und nicht bloss aus seinen Zitaten aus der Welt des Designs. Er lockt mit Ornamenten, spielt mit Reizen und kombiniert Neues mit Bekanntem, erschwert dabei aber die allzu glatte Konsumierbarkeit seines Angebots, indem er die Bedingungen, unter denen sich diese populären Verführungstechniken entfalten, streng definiert. Die Autonomie und die Lesbarkeit der ästhetischen Totalität seiner Kunst inspiriert junge Künstler. Chaimowicz ist kein Innenarchitekt, der Sammlerwohnungen, Luxusboutiquen oder Institutionen dekoriert. Wenn er private Räume bespielt, dann nur, weil er sie anregend findet. Als Condé Nast nach einem Gerichtsstreit den Katalog *The World of Interiors* (2006) einstampfen liess, zeigte sich deutlich, wie wenig Chaimowicz mit der offiziellen Designszene zu tun hat. Der Katalog beruhte auf einem Heft der gleichnamigen Zeitschrift, das einen Artikel über das Haus des Künstlers im Londoner Stadtteil Camberwell brachte. Ein Sammler beschwerte sich, dass die Werbeanzeige seiner Firma im Katalog abgedruckt war. Design, innerhalb der eigenen Domäne demokratisch und funktionell, wird im Freiraum der Kunst subversiv.

2.

Zwei Stühle: der Knieschwimmer (ca. 1900) von Adolf Loos und der Ingram (1910) von Charles Rennie Mackintosh. Zwei Stühle: einer für Ruhestunden im trauten Heim, der andere für das gesellschaftliche Beisammensein. Beide denken nicht daran, den ihnen zugedachten Zweck zu erfüllen. Der Ingram könnte problemlos durch einen Argyle- oder Willow-Stuhl ersetzt werden, die Mackintosh speziell für Tearooms entwarf, das Glasgower Gegenstück zu den Wiener Kaffeehäusern von Loos.

Die Ausstellung «The Chairs of Charles Rennie Mackintosh» auf der Mailänder Triennale 1973 läutete eine Neubewertung des schottischen Gestalters ein. Zu sehen waren käufliche Reeditionen, hergestellt von der Möbelfirma Cassina. In deren Schau-räumen an der Via Durini fand zur selben Zeit eine



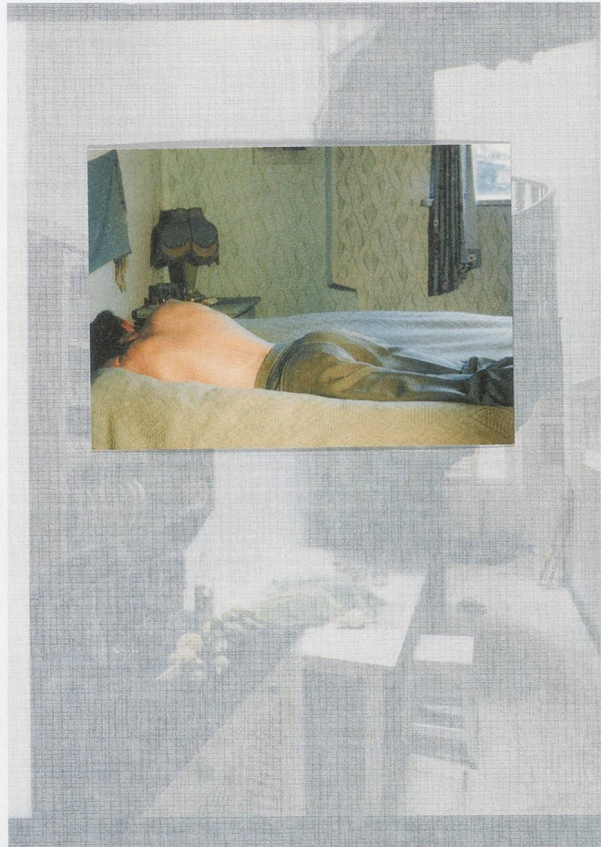
Sonderschau der Stühle statt, die unter einem drei Meter grossen Porträt von Mackintosh aufgestellt waren. Das Bild des Schotten wurde damals zum ersten Mal zur Ikone hochstilisiert. Die Sitzmöbel standen auf Sockeln und wurden wie minimalistische Skulpturen oder zumindest wie abstrakt-geometrische Studien angeleuchtet – als Schau- und nicht als Nutzobjekte. Zu Hause in Glasgow genoss Mackintosh damals noch nicht den Ruf eines Pioniers der Moderne, den er heute hat. Die von ihm entworfenen Tearooms befanden sich in abbruchreifen Gebäuden und die bankrotte Stadtverwaltung empfand sein Erbe als Last. Die Ingram Street Tea Rooms wurden 1971 abgerissen.

Und der Knieschwimmer? Loos hatte sich eine eigenwillige Philosophie zurechtgezimmert, die sich nicht nur mit Fragen der Architektur und des Kunsthandwerks befasste, sondern auch mit der chirurgischen Angleichung des Frauenkörpers an sein Proportionsideal. Seine Wohnarchitektur inszenierte eine Bühne für das Bürgerleben, als handle



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *WORLD OF INTERIORS*,  
CHAPTER TWO, IV, 2014, Somerset Radiant Enhanced 330gsm,  
35 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 27 <sup>1</sup>/<sub>2</sub>" / WELT DER INNENEINRICHTUNG,  
KAPITEL ZWEI, IV, Somerset hochweiss, 330g/m<sup>2</sup>, 90 x 70 cm.

es sich um ein Kammerspiel innerhalb der eigenen vier Wände mit Familienproblemen in Walnuss und Marmor. Begreift man Innenarchitektur als lesbaren Text, fällt bei Loos sofort der sexuelle Subtext auf. Man nehme zum Beispiel das Frauenschlafzimmer des Landhauses Khuner in Kreuzberg, Österreich, 1930 errichtet und heute ein Hotel und Restaurant. Der dunkelbraune Anstrich der Bettnische ist mit Transparentlack versiegelt (die anderen Schlafzimmer sind entweder tapeziert oder vertäfelt). Im Licht der Leselampe können wir zwar schemenhaft, aber dennoch deutlich unser Spiegelbild in der glänzenden Oberfläche erkennen. Mit wem Frau Khuner



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *WORLD OF INTERIORS*,  
CHAPTER TWO, VIII, 2014, Somerset Radiant Enhanced 330gsm,  
35 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 27 <sup>1</sup>/<sub>2</sub>" / WELT DER INNENEINRICHTUNG,  
KAPITEL ZWEI, VII, Somerset hochweiss, 330g/m<sup>2</sup>, 90 x 70 cm.

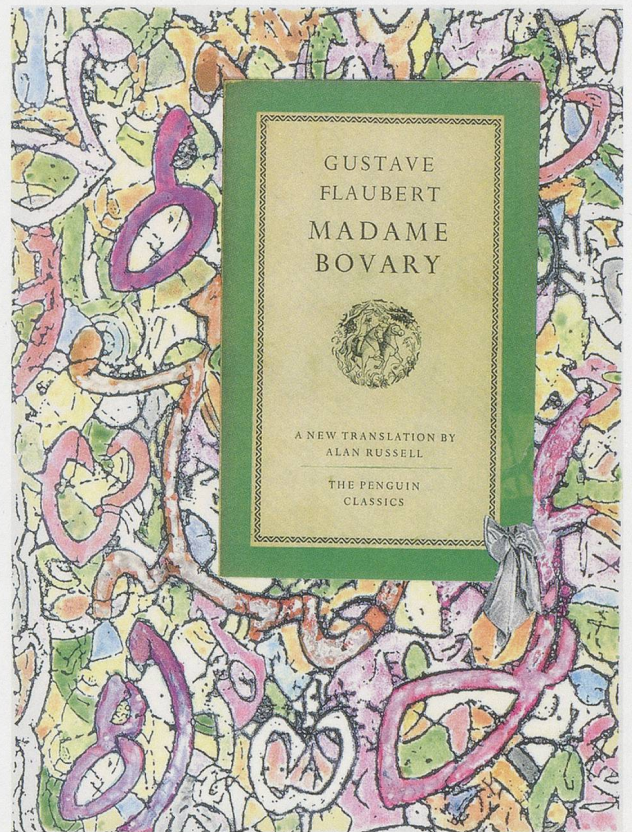
sich auch immer das Bett im kargen Zimmer teilte, beide konnten sich auf jeden Fall schön bei dem zu sehen, was sie miteinander trieben. Der Knieschwimmer im Salon der Villa Müller in Prag ist eigentlich nur als Ablage für abgestreifte Kleider geeignet. Und, wie sich herausstellt, für wilden Sex: stabil mit guter Polsterung an all den richtigen Stellen, scheint diese Zweckbestimmung von Anfang an im Entwurf mitberücksichtigt zu sein.

Chaimowicz befasst sich in *DUAL* (2006–2007) noch unzweideutiger mit Status und Mehrzweckfunktion. Sein Stuhl ist eine Kipp-Skulptur: aufrecht ideal für den schicken öffentlichen Raum wie zum Beispiel

ein Café; liegend als Chaiselongue. Die Innenräume von Mackintosh und Loos, obzwar dekorativ modern, befriedigten unverändert aus dem 19. Jahrhundert übernommene Normen des Familienlebens. Wohnbereiche folgen typischen Geschlechtmustern: Die Räume der Männer sind offen, die der Frauen geschützt und privat (Mackintosh markierte sie sogar schwarz und weiss). Chaimowicz trägt der klassischen Dichotomie öffentlich/privat Rechnung, nicht ohne jedoch die zugrunde liegenden Hierarchien auf den Kopf zu stellen. Kein Wunder, dass viele Betrachter seiner Werke völlig falsche Rückschlüsse auf sein Geschlecht, seine sexuelle Orientierung und sein Alter ziehen.

3.

Im Jahr 2002, mitten in einer Neuauflage von Chaimowicz' *PARTIAL ECLIPSE* (1980) in den Glasgower Flourish Studios, zündete Robert, damals noch immer ein schlimmer Finger à la Alex in *Uhrwerk Orange*, mutwillig die Zeitung an, die er gerade las. Das Atelier war warm und finster. Zwei Schallplatten liefen gleichzeitig, Brian Enos *Discreet Music* und die Aufzeichnung einer ruhigen, nüchternen Stimme, die einen Text von Chaimowicz las. Auf einer Leinwand wurden Bilder ein- und ausgeblendet, während eine Gestalt (ein lokaler Popstar) wie in Gedanken versunken im Strahl des Diaprojektors hin und her wandelte. Das Publikum verfolgte gebannt die Performance und ich glaube, das war der Grund, warum Robert ausrastete. Es könnte auch die emotionale Wirkung der Installation gewesen sein, eine Art konzeptuelle Aufforderung mitzumachen. Vielleicht dachte Robert, er hätte ein Recht dazu, weil es doch ein Gemeinschaftsatelier war, und fühlte sich dann wegen der strengen Inszenierung ausgeschlossen. Robert schwor Rache. Ich erinnere mich noch, wie alle besorgt in die Ecke schauten, die voll Terpentin war. Flammen loderten auf. Das passte echt gut zur Performance – typisch Chaimowicz, die künstlichen Werkelemente mit etwas Natürlichem wie einem Feuer zu kontrastieren. Gott sei Dank hatte jemand die Geistesgegenwart, den Brand zu löschen, und die Performance konnte wie geplant zu Ende geführt werden. Der Akt des Störenfrieds – der Genet wohl gefallen hätte, wenn beide in derselben Gefängnis-



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *WORLD OF INTERIORS, CHAPTER TWO, III*, 2014, Somerset Radiant Enhanced 330gsm, 35 3/8 x 27 1/2" / *WELT DER INNENEINRICHTUNG, KAPITEL ZWEI, III*, Somerset hochweiss, 330g/m<sup>2</sup>, 90 x 70 cm.

zelle gelandet wären – rückte die von Chaimowicz benutzten Naturmaterialien in den Brennpunkt, Marmor etwa oder Edelholz, sowie deren metaphorische Gegenstücke, Figuren wie Genet, Cocteau oder Flaubert. Der Kunst-Stoff, schon an sich komplex und kostbar, wird mit Farbröllern bewalzt und danach gestapelt, sein innerer Wert diskreditiert. Selbst die historischen Persönlichkeiten, allesamt Geistes- und Stilgrößen – ihre Stärken und Schwächen Teil ihrer Schönheit, wie Risse im Marmor oder verirrte Kugeln im Palisander –, sind in Chaimowicz' konzeptuelle und sinnliche Narrative eingewoben.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

MARC CAMILLE CHANONVICZ. CELEBRATION: REALITE REVISITED, 2008. mixed media,  
variable dimensions, installation at FRAC Bordeaux / FEIERT ECHTLEBEN ÜBERDASCHT,  
arrichtetele Altertümeh, Messe vorüber, Installationsansicht.

