

|                     |  |
|---------------------|--|
| <b>Zeitschrift:</b> | Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern           |
| <b>Herausgeber:</b> | Parkett  |
| <b>Band:</b>        | - (2015)   |
| <b>Heft:</b>        | 96: Collaborations Marc Camille Chaimowicz, Pamela Rosenkranz, John Waters, Xu Zhen                          |
| <b>Artikel:</b>     | Marc Camille Chaimowicz's provisional interiors = die transitorischen Innenräume von Marc Camille Chaimowicz |
| <b>Autor:</b>       | Bell, Kirsty / Geyer, Bernhard   |
| <b>DOI:</b>         | <a href="https://doi.org/10.5169/seals-679819">https://doi.org/10.5169/seals-679819</a>                      |

### 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](#)

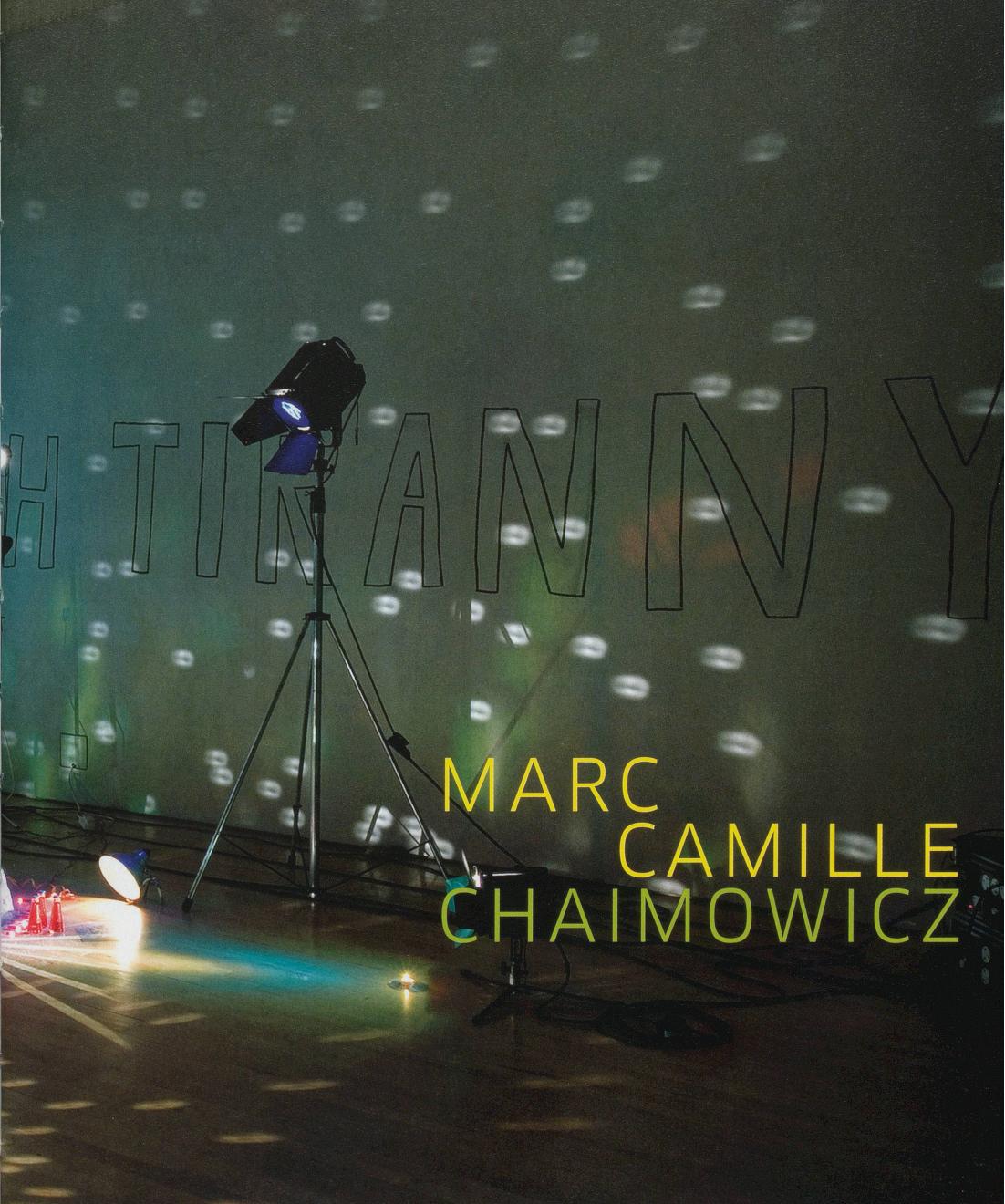
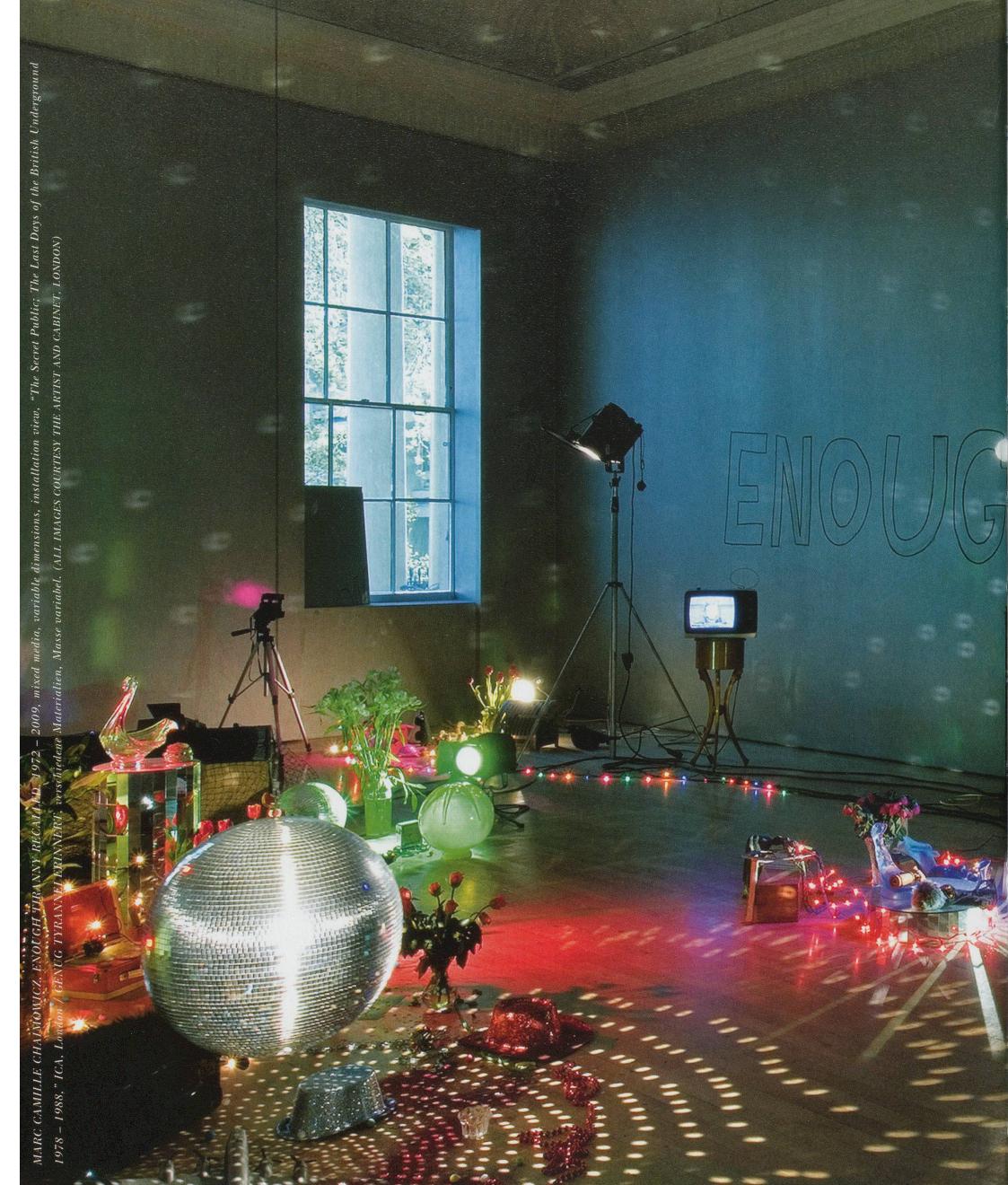
### Terms of use

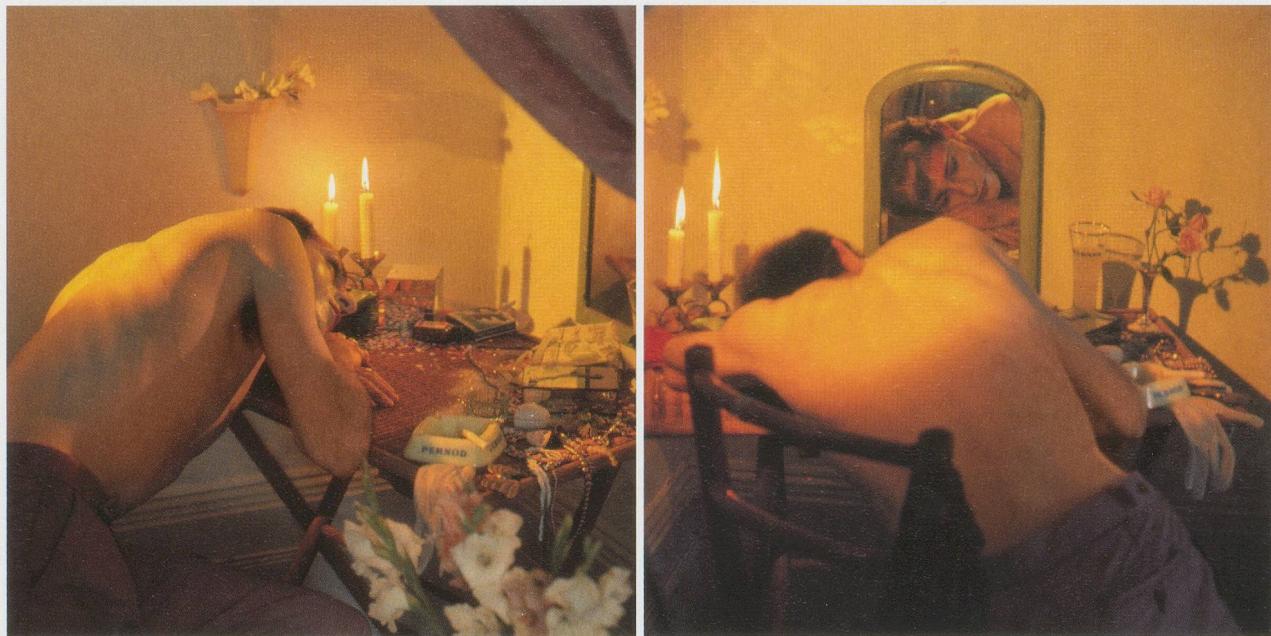
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

**Download PDF:** 13.01.2026

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

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ ENOUGH TYRANNY 1972 – 2009, mixed media, variable dimensions, installation view, “The Sacred Public: The Last Days of the British Underground 1978 – 1988,” ICA, London. © Marc Camille Chaimowicz. Photo: Duncan Macmillan. Courtesy Materialien, Maastricht. © Marc Camille Chaimowicz. Photo: Duncan Macmillan. Courtesy Materialien, Maastricht.





# Marc Camille Chaimowicz's *KIRSTY BELL* Provisional Interiors

Domestic accoutrements, elegant décor, and home-bound rituals characterize much of Marc Camille Chaimowicz's work, which is often described as blurring public and private realms. Bringing together the social space of the gallery with the solitude of the home, Chaimowicz consciously contaminates the fine arts of the former with the decorative arts of the latter, until there is no division between the two. One of the first works that the artist made after graduating from London's Slade School of Art implicitly questions such binaries in its very title: CEL-EBRATION? REALIFE (1972) features a floor-based

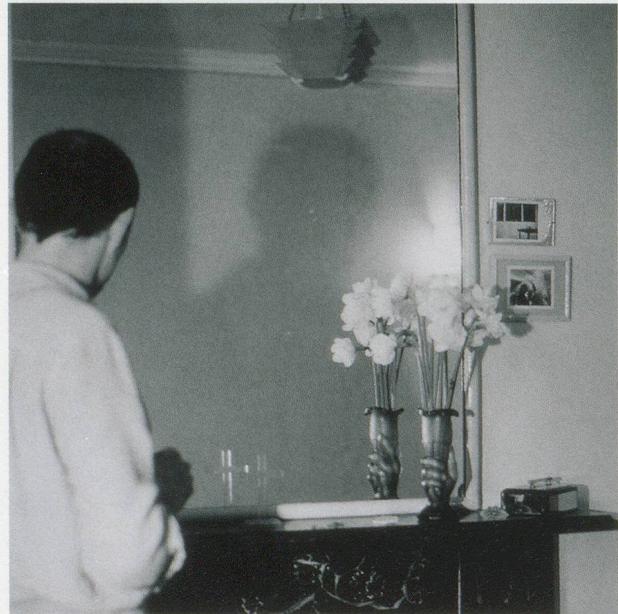
*KIRSTY BELL* is a writer based in Berlin. Her book *The Artist's House* was published in 2013 by Sternberg Press.

scattering of small-scale bric-a-brac lit by theatrical spotlights, strings of colored fairy lights, and the refracting shimmer of three slowly turning mirror balls. Chaimowicz slept in a room next door to the installation at night and met gallery visitors during the day in a third adjacent space, offering tea and conversation.<sup>1)</sup> The gallery proper and its neighboring rooms became an inhabitable pictorial zone, a social environment where the viewer's experience could be augmented through conversation with the artist, an encounter that he hoped might "demystify creativity."<sup>2)</sup> Nearly three decades later, Chaimowicz remarked, "The piece wasn't evidently about real life, it was a fiction. It just happened that many of the constituent parts were of the everyday . . . so there was a

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, PARTIAL ECLIPSE . . . , 1981 – 2006, detail of projected slide /  
PARTIELLE FINSTERNIS . . . , Detail eines projizierten Dias.



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, PARTIAL ECLIPSE . . . ,  
1981 – 2006, details of projected slides /  
PARTIELLE FINSTERNIS . . . , Details projizierter Dias.



transformation. The question mark was a metaphor for that gap between art and life.”<sup>3)</sup>

Over the course of his career, Chaimowicz has continuously attempted to narrow this gap. Following CELEBRATION? REALIFE, he began to withdraw from public view, deciding instead to put “more effort into domesticity, the quiet life”: “I’m doing less art these days,” he explained in a 1973 interview, “but I’m more committed to what I do—and to living general, to doing things at the right time and with totality.”<sup>4)</sup> This change in attitude was signaled in a performance the following year, TABLE TABLEAU. Chaimowicz sat at a dressing table, his head resting on his arms, and his back to the audience; his face was visible only through its partial reflection in a mirror. On the table were candles, beads, ribbons, a vase of flowers, and an ashtray, items reminiscent of those in CELEBRATION? REALIFE but returned to their modest domestic origins rather than extracted and spotlit as part of a gaudy tableau. Performing a state of mute interiority, the artist raised questions about the nature of self, place, and activity, as much as inactivity.

After TABLE TABLEAU, Chaimowicz retreated into domestic life. In 1974, he moved into a ground-floor flat on Approach Road in London’s Bethnal Green, in a row of teardowns rented to artists on a short-term basis. One of his first acts there was to perform TABLE TABLEAU; alone, without an audience, as a means of marking the territory with his own aesthetic and performative intentions. For him, the home was not a pragmatic shelter for the mundane daily tasks of sleeping, washing, and eating but rather a host to inaction, reverie, and the workings of imagination. Rather than divide the two-room apartment into studio and living space, as did many of his artist neighbors, Chaimowicz dedicated both to living, while radically reorienting his ideas of what “making art” could encompass. Rejecting the traditional assumption that art should redeem the sufferings of daily life, he decided instead to focus on the basic qualities of life itself: “To try and live well became the priority.”<sup>5)</sup>

Embracing the techniques and materials of the applied arts, and situating himself unapologetically in the traditionally female domain of domestic produc-



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *installation view, "Appartement,"* 2011, MD72 / Galerie Neu, Berlin / *Installationsansicht.*

tion, Chaimowicz made his own wallpaper and curtains in pale shades of gray and green, and arranged furnishings, mementoes, and vases of flowers with as much precision as the floor-bound items in CELEBRATION? REALIFE. But the glam ambience of the earlier work mutated here into an aesthetic vaguely associated with pre-war Europe, augmented by a few well-chosen modernist furnishings. The glitter of mirror balls and colored spotlights was replaced by a soft light, diffused by the gauzy curtains; the David

Bowie sound track was traded in for the faint trickle of a fountain in the living room. With its cultivated artifice, the Approach Road interior became a potent site of transformation, where Chaimowicz could play out alternative notions of cultural identity, expand ideas of creative activity, and establish an androgynous zone for its production. “I was, in a relatively intuitive way, increasingly drawn to the premise that all cultural constructs are inherently fabricated,” he would say later.<sup>6)</sup> Like a low-budget Des Esseintes—



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ,  
*Dream an Anecdote*, 1977, book spreads,  
Nigel Greenwood Books / Buchseiten.



the antihero of J.-K. Huysmans's *À rebours* (1884)—he self-consciously invented a domestic realm as a stage for a solo, unwitnessed performance of everyday life.<sup>7</sup>

This kind of *Gesamtkunstwerk*, integrating interior architecture and objects, might be seen to have a precursor in Kurt Schwitters's MERZBAU (1923–36), which transformed the artist's bourgeois family home in Hanover. But whereas Schwitters's masterpiece was inextricable from the site in which it was constructed and was never shown publicly, Chaimowicz slowly began to integrate material from his private retreat into public projects. The apartment was the subject of his 1977 artist's book, *Dream, an Anecdote*, which was illustrated with small black-and-white photographs of its interior. The accompanying narrative hints at Chaimowicz's biography—born of Franco-Polish parentage in post-war France, he moved to England as a child—but is written in the third person: "His studio flat was very special to him . . . A home to flirt with, a place to play at domesticity, perhaps reminiscent of his childhood days, playing with his sisters in their Paris apartment . . ."<sup>8</sup>

Exhibiting in the 1978 Hayward Annual, Chaimowicz—one of the few male artists invited—decorated his allocated space with patterned wallpaper and furnished it with a table, stool, mirror, and vase of flowers, thus inserting a domestic foyer into the stern institutional space of London's Hayward Gallery. In the adjacent room, groups of painted or patterned vertical panels, leaning tentatively against the walls, displayed photographs of scenes set in Approach Road. Titled HERE AND THERE . . . , the installation was accompanied by a fragmentary text, written again in the third person, describing indefinite places, moments of inaction, and fleeting recollections. The transition from the furnished foyer to a pictured interior decorated in the same style opens up a refractive space for the viewer, as if integrating him or her as a surrogate protagonist in the open-ended narrative of the images.

This suggestive engagement of the viewer's subjectivity differentiates Chaimowicz from previous artists who introduced domestic arrangements into gallery settings: Lucas Samaras, for instance, who re-created his bedroom in a New York gallery in 1964 as a kind of self-portrait in absentia (ROOM); or Vito Acconci,

who boxed up all of the contents of his downtown New York apartment and transferred them, one room at a time, to an uptown gallery (ROOM PIECE, 1970). Chaimowicz's installations are not primarily about self-portraiture or the pragmatics of the everyday; rather, they aim to revise the roles of both artist and viewer through an insistence on the personal. The exchange he establishes between private realm and public exhibition space not only includes social encounter as a significant factor (prefiguring by two decades the environments and social experiments of artists whose work became known as "relational") but also proposes art as a compound experience of image, language, sound, and environment, in which objects are just one element among many. Creating a continuity between these two types of spaces, signified by the recurrence of the same objects in both places, he suggests that the gallery is tinged with the intimacy of the private self while the home is inflected by one's public behavior. Private and public exist in a Möbius strip of mutual transformation.

In 1980, Chaimowicz found a cheap flat to buy in Hayes Court, a red-brick mansion block on Camberwell New Road, in southeast London. Here he replicated his Approach Road interior, with the same colors, patterns, and furnishings, even repeating the same arrangements. In the brief period before this re-creation, however, he used it as the stage set for a series of black-and-white photographs. This became the basis of PARTIAL ECLIPSE . . . , first staged in 1980. In this work, a chair in front of a projection screen establishes a notional interior setting, while a young man—originally the artist himself but in later versions an actor dressed in the same timelessly casual apparel of slacks and shirt—paces slowly in a loose figure of eight. Passing in front of the screen, his shadow occasionally interrupts the flow of projected images, which show fragmentary glimpses of a man and a woman. The home is the setting for an intimate encounter, one that is now replayed in public before an audience. The looping refrain of Brian Eno's *Discreet Music* draws the whole together, while a recording of a woman's voice, aloof and ambiguous, recites an elliptical monologue that touches on place, feeling, and memory: "He thought of many such false polarities . . . of here and there, of this and that . . ."

Throughout this languid forty-minute performance, conceptions of interior space, both physical and mental—"from decor and elegance . . . to the metaphysical," the woman intones—are refracted through layers of language, sound, image, and live presence. There is no climax or moment of synthesis; instead the work accrues in density, as images and phrases recur and overlap, oscillating between the general and the particular, desire and recollection, solitude and emotional connection. While time and place remain indefinite, the close attention paid to details—of decorative arrangements; surfaces of flowers, fruit, and skin; coffee cups and cigarettes—suggest these to be the source of meaning. Once again, Chaimowicz voices his intentions explicitly through his work, albeit through the proxy of a (female) narrator: "His search for a particular perfection was becoming stifling and constrictive, a feeling deliciously close to a state of entombment. And his foray outside that condition held an immediacy tantamount to that of a reprieve . . .".

The interweaving of exhibition space and domestic realm that occurred in these early, groundbreaking works continued to inflect Chaimowicz's production in the following years. He designed discrete objects that hovered somewhere between semi-functional furniture and decorative sculpture and worked with specialist companies to produce commercially available textiles, carpets, and ceramic vases; he often then integrated these into his exhibitions. The desire for social encounter and intimacy, first seen in *CELEBRATION? REALIFE* and later manifest in *PARTIAL ECLIPSE . . .*, was realized through the process of collaboration. These developments, as well as his interest in the total interior as *Gesamtkunstwerk*, came together in 2003 in *JEAN COCTEAU . . .*, a hybrid installation in the form of a fictional apartment for its namesake. In this densely elaborate interior, initially exhibited at the Norwich Gallery, the carpets, bedspread, wall painting, and furnishings were all made by Chaimowicz while works by a wide range of other artists—including Marie Laurencin, Tom of Finland, Andy Warhol, and Wolfgang Tillmans—hung on the walls. The function of the exhibition space is doubled by inserting a domestic space within it, and so is the self, as Chaimowicz overlays his own

with that of a ghostly, imagined Cocteau, in a gesture of identification. In this solo exhibition, disguised as a group show, masquerading as a stage set for an absent mentor, artistic identity is no longer a singular matter. *JEAN COCTEAU . . .* is as much an oblique portrait of the multitalented, dilettantish, ex-Parisian Chaimowicz himself, surrounded by a coterie of artistic forebears, peers, and collaborators.

Leaning incongruously against the chaise longue in *JEAN COCTEAU . . .* is a tall, slender panel in powder pink, which ends in a curve. This schematic construction has appeared repeatedly in Chaimowicz's work, in varying scales and hues. It is first seen in a 1975 photograph of a man standing at a window in a living room, his face half turned as he looks out. Ostensibly a self-portrait, the image feels at one remove, as if in the third-person singular, like the artist's texts. In the photograph, the almost-arch stands inclined against the window, like a ruin that has lost its function of support, a remnant that hints at a forgotten history, or the loss and rootlessness of the immigrant. The arch fragment moves from home to exhibition and back again, a stand-in for the artist's own presence that marks each interior with a characteristic ambiguity, as "both a dream space, and a physical place."<sup>9)</sup>

1) In addition, a small fourth space served as a "reading room." *CELEBRATION? REALIFE* was installed on one floor of Gallery House, London, as part of "3 Life Exhibitions;" the other two floors featured work by Gustav Metzger and Stuart Brisley. Earlier in the year, at Ikon Gallery in Birmingham, Chaimowicz had exhibited *CELEBRATION REALIFE* (note the missing question mark), a one-room installation. In 2000 (and in years following), the artist again presented the work as a one-room installation, titled *CELEBRATION? REALIFE REVISITED*.

2) Chaimowicz, quoted in Jean Fisher, "Introduction and the Following 14 Texts," in Fisher and Stuart Morgan, *Past Imperfect: Marc Camille Chaimowicz, 1972–1982* (Liverpool: Bluecoat Gallery, 1983), 7.

3) Marc Camille Chaimowicz, et al., *Celebration? Realife Revisited* (Dijon and London: FRAC Bourgogne and Koenig Books, 2005), 100.

4) Alastair Mackintosh, "Three Approaches," *Art and Artists*, vol. 8, no. 9 (December 1973), 31.

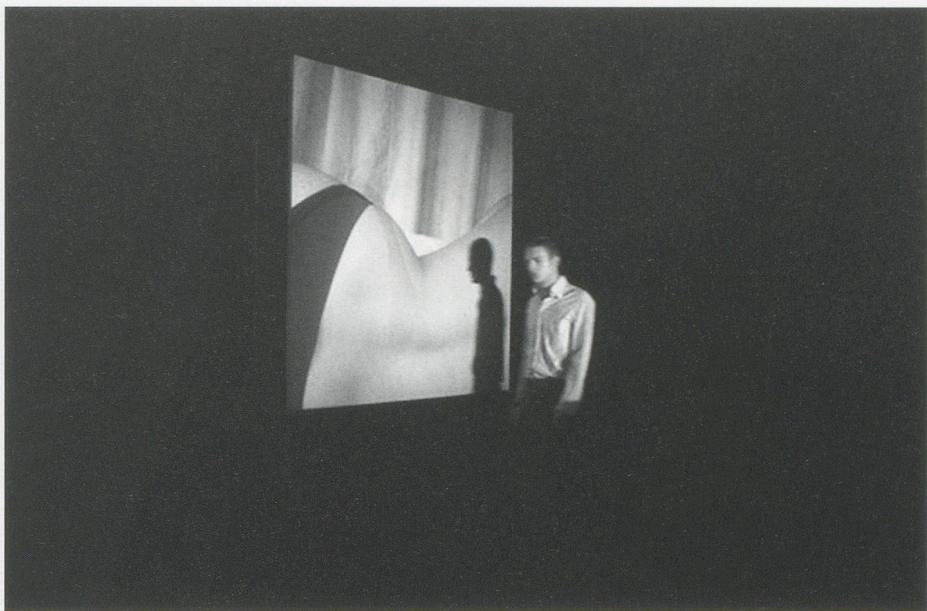
5) Chaimowicz, in conversation with the author, November 2011.

6) Ibid.

7) APPROACH ROAD (1975–79) denotes not only a period of work but may also be considered an artwork in and of itself.

8) Marc Camille Chaimowicz, *Dream, an Anecdote* (London: Nigel Greenwood, 1977), 3.

9) Ibid., 18.



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ,  
PARTIAL ECLIPSE . . . , 1981 – 2006,  
performance, "Tate Triennial,"  
Tate Britain, London, 2006 / PARTIELLE  
FINSTERNIS . . . , Performance.

# Die transitorischen Innenräume von Marc Camille Chaimowicz

KIRSTY BELL

Elegantes Wohndekor und häusliche Rituale sind Grundelemente im Werk von Marc Camille Chaimowicz, dem häufig nachgesagt wird, es verwische die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre. Indem er die Vereinzelung inmitten der eigenen vier Wände in den gemeinschaftlichen Ausstellungsraum einbringt, versetzt Chaimowicz bewusst die «hohe Kunst» mit Requisiten der Innenarchitektur, bis eine schlüssige Unterscheidung beider unmöglich wird. Eines der ersten Werke, die der Künstler

KIRSTY BELL ist Autorin, sie lebt und arbeitet in Berlin. Ihr Buch *The Artist's House* erschien 2013 bei Sternberg Press.

nach Abschluss seines Studiums an der Londoner Slade School of Fine Art realisierte, stellt bereits im Titel eine solche Zweiteilung infrage: CELEBRATION? REALIFE (Feier? Echtleben, 1972) entbreitet auf dem Boden eine Ansammlung von Kleinobjekten, die von Bühnenscheinwerfern, bunten Lichterketten und von den Reflexlichtern dreier langsam rotierender Discokugeln angestrahlt wird. Chaimowicz schließt während der Ausstellung im Zimmer nebenan und empfing die Besucher tagsüber in einem dritten Raum, wo er ihnen Tee und Gespräche anbot<sup>1)</sup>. Die Galerie und die anliegenden Räume verwandelten sich in eine bewohnbare Bildzone, in ein so-



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, JEAN COCTEAU . . . , 2003 – 2014, mixed media, variable dimensions, installation view,  
"Portraits d'Intérieurs," MNMN, Villa Sauber, Monaco, 2014 / Verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.  
(COLLECTION NICOLETTA FIORUCCI, LONDON / PHOTO: MNMN/MAURO MAGLIANI)

ziales Umfeld, wo das Erleben des Besuchers durch Gespräche mit dem Künstler bereichert wurde, der hoffte, solche Begegnungen mögen dazu beitragen, die «Kreativität zu entmystifizieren»<sup>2)</sup>. Fast drei Jahrzehnte später kommentierte Chaimowicz: «In diesem Werk ging es natürlich nicht um das wirkliche Leben, es war eine Fiktion. Rein zufällig waren viele der Elemente dem Alltag entnommen ... es fand also eine Transformation statt. Das Fragezeichen war eine Metapher für die Kluft zwischen Leben und Kunst.»<sup>3)</sup>

Chaimowicz strebte im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung konsequent danach, diese Kluft zu überbrücken. Nach CELEBRATION? REALIFE zog er sich aus der Öffentlichkeit zurück und beschloss, wie er sagt, «mich mehr um Häuslichkeit zu bemühen, um das stille Leben». «Ich mache dieser Tage nicht so viel Kunst», erklärte er 1973 in einem Interview, «aber ich mache, was ich mache, emphatischer. Auch das Leben allgemein, ich mache Dinge zur rechten Zeit mit Herz und mit Seele.»<sup>4)</sup> Diese Einstellung

in einem grell inszenierten Ensemble zu exponieren. Chaimowicz' Performance einer stummen Innerlichkeit warf Fragen über das Wesen von Ich, Ort, Aktivität und nicht zuletzt auch Inaktivität auf.

Nach TABLE TABLEAU setzte Chaimowicz sein zurückgezogenes Leben fort. 1974 zog er in eine Erdgeschosswohnung an der Approach Road im Londoner Stadtteil Bethnal Green, wo eine Zeile abbruchreifer Häuser kurzfristig an Künstler vermietet wurde. Zur Einweihung wiederholte er TABLE TABLEAU für sich alleine ohne Zuschauer, wie um das neue Territorium mit seinen ästhetischen und performativen Absichten zu markieren. Er sah die Wohnung nicht als Rückzugsort für die alltäglichen Ess-, Wasch- und Schlafrituale, sondern vielmehr als Schauplatz des Nichtstuns, der Träumerei und der Hervorbringungen der Phantasie. Im Gegensatz zu vielen seiner Nachbarn, die ihre Zweizimmerwohnungen in einen Wohn- und einen Arbeitsraum teilten, liess Chaimowicz den Wohnraum intakt und unternahm eine radikale Umwertung dessen, was «Kunst machen» bedeutet. Er lehnte die Idee, dass Kunst einen Ausgleich für die Mühen des Alltags zu schaffen habe, ab und konzentrierte sich direkt auf die Gestaltung des gelebten Lebens: «Ich versuchte vor allem, gut zu leben.»<sup>5)</sup>

Chaimowicz besetzte resolut die traditionell weibliche Domäne der häuslichen Produktion und machte sich daran, mit den Methoden und Materialien der angewandten Kunst eigene Tapeten und Vorhänge in Grau- und Grünschattierungen anzuferigen und Möbel, Erinnerungsstücke und Blumenvasen mit derselben Präzision zu arrangieren, mit der er die Objekte für CELEBRATION? REALIFE auf dem Boden gruppiert hatte. Allerdings wlich der Glamour früherer Werke einer verhaltenen Ästhetik mit deutlichen Anklängen an die Vorkriegszeit, aufgefrischt durch einzelne gut gewählte Versatzstücke der Moderne. Das Glitzern der Discokugeln und der bunten Scheinwerfer wurde durch eine weiche Beleuchtung ersetzt, deren Licht sich in den luftigen Vorhängen verfling. Und anstelle des David-Bowie-Soundtracks plätscherte im Wohnzimmer ein Brunnen. Das kultivierte Ambiente seines Zuhause an der Approach Road wurde zu einem Zentrum der Transformation, wo der Künstler die Möglichkeit fand, Varianten der



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, JEAN COCTEAU . . . ,  
2003 – 2014, mixed media, variable dimensions, installation  
view, „30 Künstler / 30 Räume,” Kunstverein Nürnberg, 2012 /  
Verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.  
(PHOTO: MAGDALENA ABELE)

kulturellen Identität durchzuspielen, mit neuen kreativen Ansätzen zu experimentieren und eine androgyne Zone für deren Produktion einzurichten. «Ich gelangte mehr oder weniger intuitiv zu dem Schluss, dass alle kulturellen Konstrukte von inhärent künstlicher Machart sind», resümierte er später.<sup>6)</sup> Wie die Romanfigur Jean Floressas Des Esseintes aus J.-K. Huysmans *À rebours* (1884), wenn auch weniger extravagant, gestaltete er nach eigenen Vorstellungen einen häuslichen Rahmen für die private Solo-Performance des täglichen Lebens<sup>7)</sup>.

Als Vorläufer dieser Art des Gesamtkunstwerks, die den gesamten Innenraum mit allem Dekor und Mobiliar einschliesst, könnte man den MERZBAU (1923–1937) anführen, der das Wohnhaus von Kurt Schwitters in Hannover von innen her überwucherte. Doch während Schwitters' Meisterwerk untrennbar mit seinem Entstehungsort verbunden blieb und

nie öffentlich zugänglich war, begann Chaimowicz, Teile seiner privaten Zuflucht schrittweise in seine öffentlichen Projekte einzubauen. Das 1977 erschienene Künstlerbuch *Dream, an Anecdote* (Traum, eine Anekdote) ist mit kleinen Schwarz-Weiss-Photographien der Wohnung illustriert. Der Begleittext enthält biographische Splitter: Geboren in Frankreich nach Kriegsende als Sohn französisch-polnischer Eltern, übersiedelte Chaimowicz schon als Kind nach England. In der dritten Person berichtet der Text: «Seine Atelierwohnung war sein Ein und Alles. ... Ein Heim, mit dem sich flirten liess, ein Ort, wo man sich an der Häuslichkeit versuchen konnte, wo Erinnerungen an Kindheitstage anklangen, an Spiele mit den Schwestern im Pariser Appartement.»<sup>8)</sup>

Für die Ausstellung «Hayward Annual '78» dekorierte Chaimowicz – einer der wenigen eingeladenen männlichen Künstler – seinen Bereich mit Tisch, Stuhl, Spiegel, Blumenvase und Mustertapeten, so dass er wie ein privates Vorzimmer die Besucher des strengen Ausstellungsraums der Londoner Hayward Gallery empfing. Im Nebenraum lehnten bemalte oder gemusterte Tafeln wie zufällig an der Wand, die Photos von Szenen aus der Approach Road zeigten. Teil der Installation HERE AND THERE ... (Da und dort ...) war ausserdem ein fragmentarischer Text, der wieder in der dritten Person vage Orte, Momente des Nichtstuns und flüchtige Erinnerungen schilderte. Der Übergang vom realen möblierten Zimmer zum abgebildeten, im selben Stil gestalteten Innenraum situerte den Besucher in einem doppelbödigen Raum, in dem er selbst zum Ersatzhelden im freien Handlungsfluss der Bilder wurde.

Die Einbindung der Subjektivität des Betrachters in ein reiches Assoziationsfeld unterscheidet Chaimowicz' Ansatz von früheren künstlerischen Transpositionen häuslicher Arrangements in den Ausstellungsraum: Lucas Samaras schuf mit der Nachbildung seines Schlafzimmers in einer New Yorker Galerie eine Art Selbstporträt in absentia (ROOM, Raum, 1964) und Vito Acconci verpackte den gesamten Inhalt seiner Wohnung in Downtown Manhattan in Schachteln und verfrachtete sie Zimmer für Zimmer in die Galerie (ROOM PIECE, Raumwerk, 1970). In den Installationen von Chaimowicz geht es indessen nicht primär um Selbstdarstellung oder um die Bedürfnisse des Alltags, sondern um den Rollentausch zwischen Künstler und Betrachter, den die Insistenz auf dem Persönlichen in die Wege leitet. Die wechselseitige Durchdringung von Wohn- und Schauraum umfasst als wesentliche Komponente die menschliche Interaktion (zwei Jahrzehnte vor den Environments und Sozialexperimenten der sogenannten relationalen Kunst) und postuliert Kunst als Gesamterfahrung heterogener Phänomene wie Bild, Ton, Sprache und Umwelt, in der das Objekt ein Element unter vielen bleibt. Die Anwesenheit derselben Artefakte in beiden Räumen indiziert eine Kontinuität zwischen der Galerie, die von der Innigkeit des privaten Selbst erfüllt wird, und dem Heim, in das Verhaltensweisen des öffentlichen Lebens eindringen. Das Private und das Öffentliche existieren in einem Möbiusband wechselseitiger Verwandlung.

Im Jahr 1980 erwarb Chaimowicz eine billige Wohnung in Hayes Court, einer Zeile roter Ziegelhäuser an der Camberwell New Road in Südost-London. Hier entstand die Wohnlandschaft der Approach Road von Neuem, mit denselben Farben, Mustern und Möbeln, ja sogar mit denselben Arrangements. In der kurzen Übergangsphase davor diente die Wohnung als Kulisse für eine Serie von Schwarz-Weiss-Photographien, die später in der Performance PARTIAL ECLIPSE ... (Partielle Finsternis ..., 1980 erstmals aufgeführt) Verwendung fanden. Ein Stuhl vor einer Projektionsleinwand demarkierte einen imaginären Innenraum. Darin beschrieb ein junger Mann – ursprünglich der Künstler selbst, später ein Schauspieler im zeitlos-saloppen Hose-Hemd-Kostüm – langsam auf und ab schreitend eine Ach-

terschleife. Wenn er an der Leinwand vorüberging, unterbrach sein Schatten den Fluss der projizierten Bilder, bruchstückhafte Aufnahmen eines Mannes und einer Frau. Die Wohnung war der Ort einer intimen Begegnung, die hier nun in aller Öffentlichkeit aufgerollt wurde. Der Loop von Brian Enos *Discreet Music* hielt das Ganze zusammen, während eine aufgezeichnete Frauenstimme teilnahmslos einen elliptischen Monolog vortrug, der auf Ort, Gefühl und Erinnerung anspielte: «Er dachte an viele solcher falschen Gegensätze ... an hier und dort, an das und jenes.»

Im Verlauf der gelassen dahinfliessenden vierzig-minütigen Aktion brachen sich Vorstellungen von realen und mentalen Innenräumen – «von Dekor und Eleganz ... bis zum Metaphysischen», intonierte die Frau – an Schichtungen von Sprache, Ton, Bild und physischer Präsenz. Es kam zu keinem Höhepunkt, zu keiner Synthese. Stattdessen gewann das Werk an Dichte, Bilder und Sprachfetzen wiederholten und überkreuzten sich, hin und her gerissen zwischen dem Allgemeinen und dem Singulären, zwischen Wunsch und Erinnerung, Einsamkeit und Gefühlsnähe. Während Zeit und Ort unbestimmt blieben, liess das Au-



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, JEAN COCTEAU . . . ,  
2003 – 2014, mixed media, variable dimensions, installation view,  
"30 Künstler / 30 Räume," Kunstverein Nürnberg, 2012 /  
Verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.  
(PHOTO: MAGDALENA ABELE)

genmerk auf kleinste Details – dekorative Tableaus, die Texturen von Blumen, Früchten und Haut, Kaffeetassen und Zigaretten – verborgene Bedeutungen ahnen. Einmal mehr artikulierte Chaimowicz seine Absichten im Medium der Kunst, wenn auch durch die vermittelnde Stimme der Erzählerin: «Seine Suche nach einer bestimmten Perfektion begann ihn zu bedrücken und zu bedrängen. Was er fühlte, kam dem Zustand, im Grab zu liegen, verlockend nahe. Und seine Ausflüchte aus diesem Zustand waren von einer Unmittelbarkeit der Empfindungen begleitet, die einer Erleichterung gleichkam.»

Die Verschmelzung von Ausstellungs- und Wohnraum, die sich in diesen frühen Schlüsselwerken vollzog, prägte auch das Schaffen der folgenden Jahre. Chaimowicz entwarf Objekte, die zwischen halbfunktionellem Möbelstück und dekorativer Skulptur oszillierten. Daneben produzierte er in Zusammenarbeit mit Spezialfirmen im Handel erhältliche Textilien, Teppiche und Vasen, die auch häufig Teil seiner Ausstellungen waren. Das Verlangen nach Intimität und nach sozialem Kontakt, das sich erstmals in CELEBRATION? REALIFE und später in PARTIAL ECLIPSE ... geäußert hatte, konnte sich nun in kollektiven Arbeitsprozessen erfüllen. Diese Aktivitäten wie auch das Interesse an der totalen Raumgestaltung als Gesamtkunstwerk vereinten sich 2003 in der hybriden Installation JEAN COCTEAU, einer Phantasiwohnung für den titelgebenden Künstler. Der bis ins kleinste Detail durchgestaltete Raum, zum ersten Mal in der Norwich Gallery gezeigt, enthielt Teppiche, Bettdecken, Wandmalereien und Mobiliar von Chaimowicz. An den Wänden hingen Werke anderer Künstler (unter anderem Marie Laurencin, Tom of Finland, Andy Warhol und Wolfgang Tillmans). Der eingeschleuste Fremdkörper des Privatraums verdoppelte nicht nur die Funktion des Ausstellungsräums, sondern – in einer Geste der Identifikation – zugleich auch das Ich des Künstlers um das eines geisterhaften, traumhaften Cocteau. In dieser sich als Gruppenausstellung ausgebenden Einzelausstellung, als Bühnenkulisse für das abwesende Vorbild inszeniert, wurde die künstlerische Identität nicht länger im Singular geschrieben. Denn schliesslich funktionierte JEAN COCTEAU auch als verschlüsseltes Porträt des dilettierenden Alleskönnens und Ex-

Parisers Marc Camille Chaimowicz, umgeben von einer Clique künstlerischer Vorläufer, Kollegen und Weggefährten.

Etwas fehl am Platz lehnt an der Chaiselongue in JEAN COCTEAU ein langer, oben in einem Schwung endender Balken in Puderrosa – ein schematisches Element, das in wechselnden Größen und Farben mehrmals in Chaimowicz' Arbeiten erscheint. Frühestes Dokument ist eine Photographie des Jahres 1975, auf der ein Mann halb abgewendet aus dem Fenster eines Wohnzimmers blickt. Obwohl es sich offenbar um ein Selbstporträt handelt, scheint das Bild verschoben in die dritte Person Singular wie die vom Künstler verfassten Texte. Im Photo lehnt der rudimentäre Bogen am Fenster, gleich einer Ruine, die ihre Stützfunktion verloren hat, Relikt einer verlorenen Geschichte, Emblem des Immigranten, der seine Heimat, seine Wurzeln und alles, was ihm etwas bedeutete, zurücklassen musste. Dieses Bruchstück eines Bogens wurde von der Wohnung in die Ausstellung und wieder zurück transportiert, als Double der Präsenz des Künstlers, das jeden Raum mit einer typischen Ambivalenz erfüllt, «sowohl Raum des Traums als auch Raum der Wirklichkeit»<sup>9)</sup>.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Ein vierter Raum diente als «Lesezimmer». CELEBRATION? REALIFE bespielte im Rahmen der Ausstellung «3 Life Exhibitions» eine Etage des Gallery House, London; auf den beiden anderen Etagen waren Werke von Gustav Metzger und Stuart Brisley zu sehen. Früher im selben Jahr zeigte Chaimowicz CELEBRATION REALIFE (ohne Fragezeichen) in einem einzigen Raum der Ikon Gallery, Birmingham. Im Jahr 2000 und danach wurde das Werk unter dem Titel CELEBRATION? REALIFE REVISITED als einräumige Installation wiederholt.

2) Marc Camille Chaimowicz zitiert nach Jean Fisher, «Introduction and the Following 14 Texts», in Jean Fisher und Stuart Morgan, *Past Imperfect: Marc Camille Chaimowicz, 1972–1982*, Ausst.-Kat., Liverpool, Bluecoat Gallery, 1983, S. 7.

3) Marc Camille Chaimowicz u. a., *Celebration? Realife Revisited*, Ausst.-Kat., Dijon, FRAC Bourgogne, 2005, S. 100.

4) Alastair Mackintosh, «Three Approaches», in *Art and Artists*, 8, Nr. 9, Dezember 1973, S. 31.

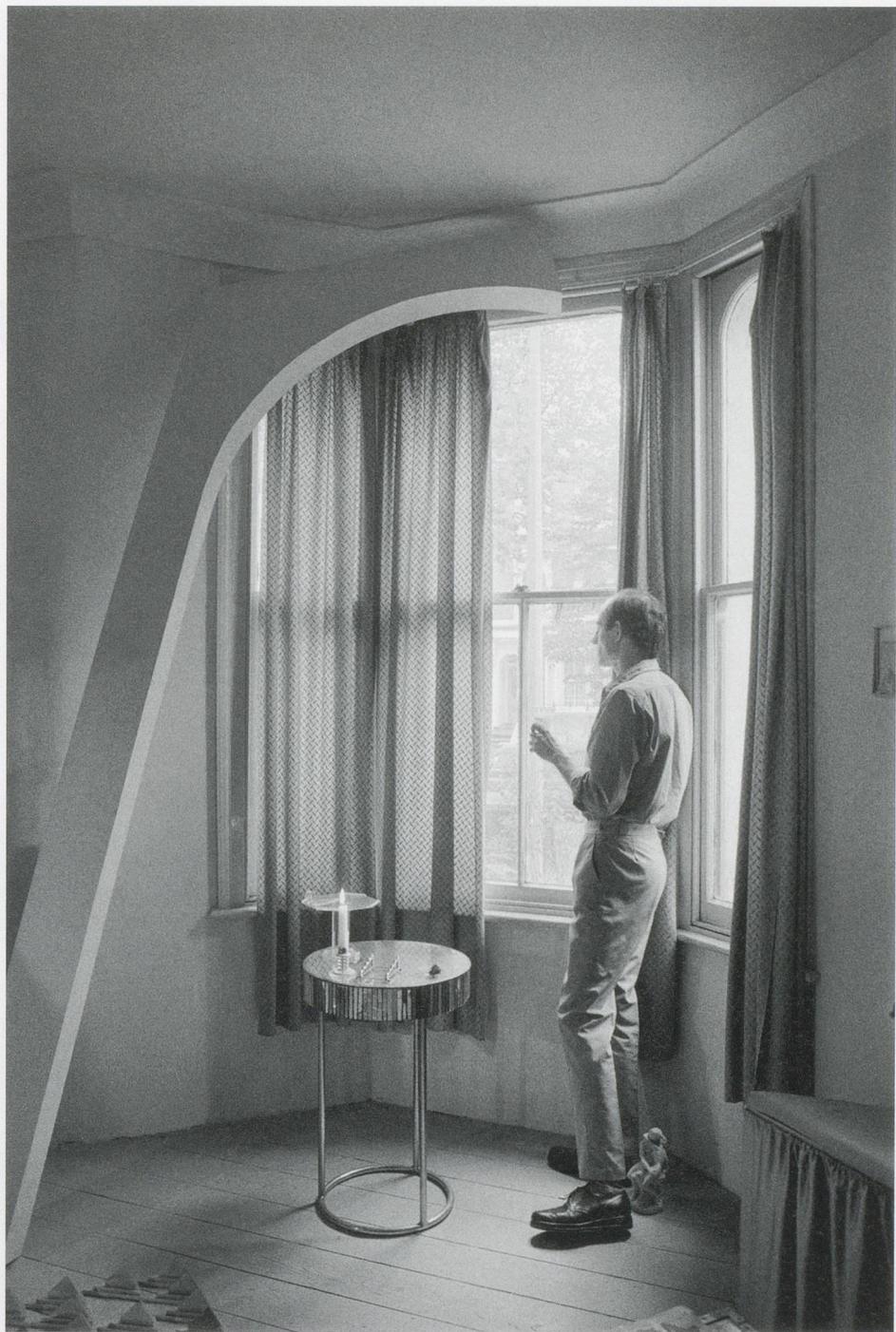
5) Marc Camille Chaimowicz im Gespräch mit der Autorin, November 2011.

6) Ebd.

7) APPROACH ROAD (1975–1979) bezeichnet nicht nur eine Werkphase, sondern kann außerdem auch als eigenständiges Kunstwerk gelten.

8) Marc Camille Chaimowicz, *Dream, an Anecdote*, Nigel Greenwood, London 1977, S. 3.

9) Ebd. S. 18.



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, MAN LOOKING OUT OF WINDOW (FOR SM), ca. 1977,  
b/w photograph / MANN AUS DEM FENSTER SCHAUEND (FÜR SM), Schwarzweissphotographie.