

vincent tavenne
giti nourbakhsch/ art: concept

06.02 - 15.02.2009
dossier de presse/ press kit

VINCENT TAVENNE

moi toi et ton moi

Galerie Giti Nourbakhsch at Art: Concept

02/06/09 – 02/15/09

opening February the 6th, from 5 to 9pm

In his exhibition at Art: Concept, Paris Vincent Tavenne shows sculptures, masks and series of portraits. His textile sculptures and amorphous structures aim at joining architecture and painting and provide an instant sensual experience. His sculptures work with the space, as well as excluding it. The masks suggest identities, assumed ones and hidden ones. The portraits, whose source material is taken from photographs in newspapers and magazines, question the displayed identity as suggested by the media.

Integrated mirrors allow the viewer to include himself. The grid of the hanging is similar to the pattern of the periodic table and, rather than displaying a „who is who“-list of society, it shows its elements.

„moi toi et ton moi“, the title of the exhibition, describes the relation between Me and You, that what lies in-between, as well as the representation and perception of Yourself.

VINCENT TAVENNE

moi toi et ton moi

Galerie Giti Nourbakhsch chez Art: Concept

06/02 – 15/02/09

vernissage le 6 février de 17 à 21h

L'exposition de Vincent Tavenne, chez Art : Concept à Paris, rassemble des sculptures, des masques et une série de portraits. Ses sculptures en tissus et ses structures amorphes essaient d'unir architecture et peinture. Elles offrent une expérience sensitive instantanée. Elles agissent dans l'espace en même temps qu'elles l'excluent.

Les masques suggèrent des identités, celles qui sont représentées et celles qui pourraient se cacher derrière eux.

Les portraits, faits d'images trouvées dans des journaux et des magazines, questionnent l'exhibition des identités suggérée par les médias. Par l'ajout de miroirs, il est permis au spectateur de se confronter aux multiples effigies. La grille de l'installation ressemble au tableau périodique des éléments et essaie de décrire les constituants de la société plutôt que ses „peoples“. Ainsi suggéré par le titre „moi toi et ton moi“, l'exposition décrit la relation entre le Moi et le Toi et entre la représentation et la perception réciproque d'autrui, évoqué par « ton moi ».

VINCENT TAVENNE

moi toi et ton moi

Galerie Giti Nourbakhsch zu Gast bei Art: Concept

02/06/09 – 02/15/09

Eröffnung 06/02, 5-9

In seiner Ausstellung bei Art:Concept, Paris, zeigt Vincent Tavenne Skulpturen, Masken und Portraitserien. Seine Stoffskulpturen und amorphen Gebilde sind eine Zusammenführung von Architektur und Malerei, die eine unmittelbare sinnliche Erfahrung bieten. Sie wirken in den Raum, grenzen selbigen aber auch aus. Die Masken suggerieren Identitäten, getragene und sich dahinter verbergende.

Die Portraits, die ihr Ausgangsmaterial in Fotos aus Zeitungen und Magazinen finden, hinterfragen die dort zur Schau gestellte, medial suggerierte Identität. Durch integrierte Spiegel ist es dem Betrachter erlaubt sich zu den Dargestellten zu gesellen.

Die Hängung ähnelt dem Raster der Elementenlehre und beschreibt weniger das „who is who“ einer Gesellschaft, sondern aus welchen Elementen sie besteht. „moi toi et ton moi“, wie der Titel der Ausstellung lautet, beschreibt das Verhältnis von Mir und Dir, dem was dazwischen liegt, sowie Repräsentation und Rezeption im Falle von „ton moi“.

A different place, a different time: Norway, Autumn 1999. It is night-time in a forest clearing. Members of a Satanist order are meeting outside a black tent with a pointed pendentive dome that brings to mind Gothic flying buttresses. The Satanists draw a pentagram in the earth with long wooden staves and plant a circle of torches in the ground. A gentle, bleating lamb is dragged in. A butcher's knife flashes.

It is almost impossible to encounter one of Vincent Tavenne's tent sculptures without your culture-association machinery immediately whirring into action. He can strike camp and pitch his tents just as quickly as if they were real, functional, nomadic dwellings. Designed and stitched together by a self-taught architect, they run the gamut of an unstable and ephemeral typology. Tavenne's formal language ranges from the war tent of knightly chivalry (*Tente Blanche*, White Tent, 1998), or the temple of a Satanist ritual (*Tente Noir*, Black Tent, 1996), to a Californian hippie home (*Tente Coloré*, Coloured Tent, 1995) or a domed, Buckminster Fuller-style object (*Tente Orange*, Orange Tent, 1998). Tavenne brings freshness and topicality to a

glazed pavilion board in landscape gardens. He prefers the opaque elements; you never know what you'll see when you go inside one of his tents. This closed quality, and the literally descriptive titles (if they are titled at all), create a sculptural effect, while the tents' domed shape evokes a whole retinue of architectural history. The octagon of *Tente Blanche*, for example, comprised of monochrome white linen, echoes the majestic form of Medieval citadel architecture. Likewise, an untitled tent work of 1994 evokes pavilions: the strips of tent fabric are gathered under the vault in such a way that they give an impression of soft columns, supporting the crown of the tent through round arches. But it is, in fact, suspended on a wooden device with eight radial arms, from which extend nylon cords that support the weight of the dome and hold its shape. This sculpture is startlingly similar to Leonardo da Vinci's famous sketch of a parachute, but attempting a jump with this utopian wool and linen construction would be a risky venture. The question of practical use can be answered quickly: Tavenne makes sculptures, not model dwellings for open-air campers –

MY TENT IS MY CASTLE

Holger Liebs on Vincent Tavenne

subject that has long been neglected by cultural history.

Tents, tipis, yurts and wigwags, amongst the oldest of all dwellings, are themselves cultural nomads of a kind – objects without a home in the realm of the historian because of their very impermanence. If we require more proof that art only becomes cultural history when it is placed in the museum, then here it is. It needed architectural Modernism – and architects like Frei Otto or Richard Rogers, with their predilection for floating hulls vaulted with fabric like airship hangars, festival tents or stadium stands – to rediscover the advantages of transparent membrane structures and modular building methods, and transport at least one aspect of nomadic accommodation into the late 20th and early 21st century.

Tents are usually erected when their occupants reject (or can't afford) more enclosed or stable accommodation. (Gordon Matta-Clark aired his craving for a more atmospheric way of life in a somewhat different way: in 1976, he shot out all the windows of the Institute of Architecture and Urban Studies with an air rifle.) Yet, Tavenne's sculptures do not emphasise the translucent element of tent architecture, its tendency to open things up, as demonstrated in 19th-century circus tents or their sedentary offshoots, the delicate,

course linen has a markedly tactile structure and evokes a characteristic and comforting odour, but it is not weatherproof, and certainly does not conform to official Consumer Standards.

Tavenne plays with the infinite referential texture of architecture, deploying a rhetoric of border demarcation, and of autistic withdrawal behind emotional, defensive architectural gestures. Tents tend to give a clearly defined indication of human presence in not so clearly defined topographies, but without revealing the people themselves. The nomadic camps that have existed on the Agalix plateau in the Atlas mountains since primeval times comprise an apparently endless row of black goat's wool tents. This dead straight chain of black could be seen as either a welcoming gesture of human presence or as a daunting wall. Tavenne's sculptures have a comparable ambivalence: they are both sculpture and architecture. They represent abstract, spatial signs, and also, at least theoretically, functional buildings. Their semi-permeable membrane structure may make them appear lightweight, but they are, in fact, extremely substantial.

At the group exhibition 'Mondo Immaginario' at the Shedhalle in Zurich last year, Tavenne created a work that linked the rhetoric of the hermetic and private with the greatest possible abstraction of the tent form's

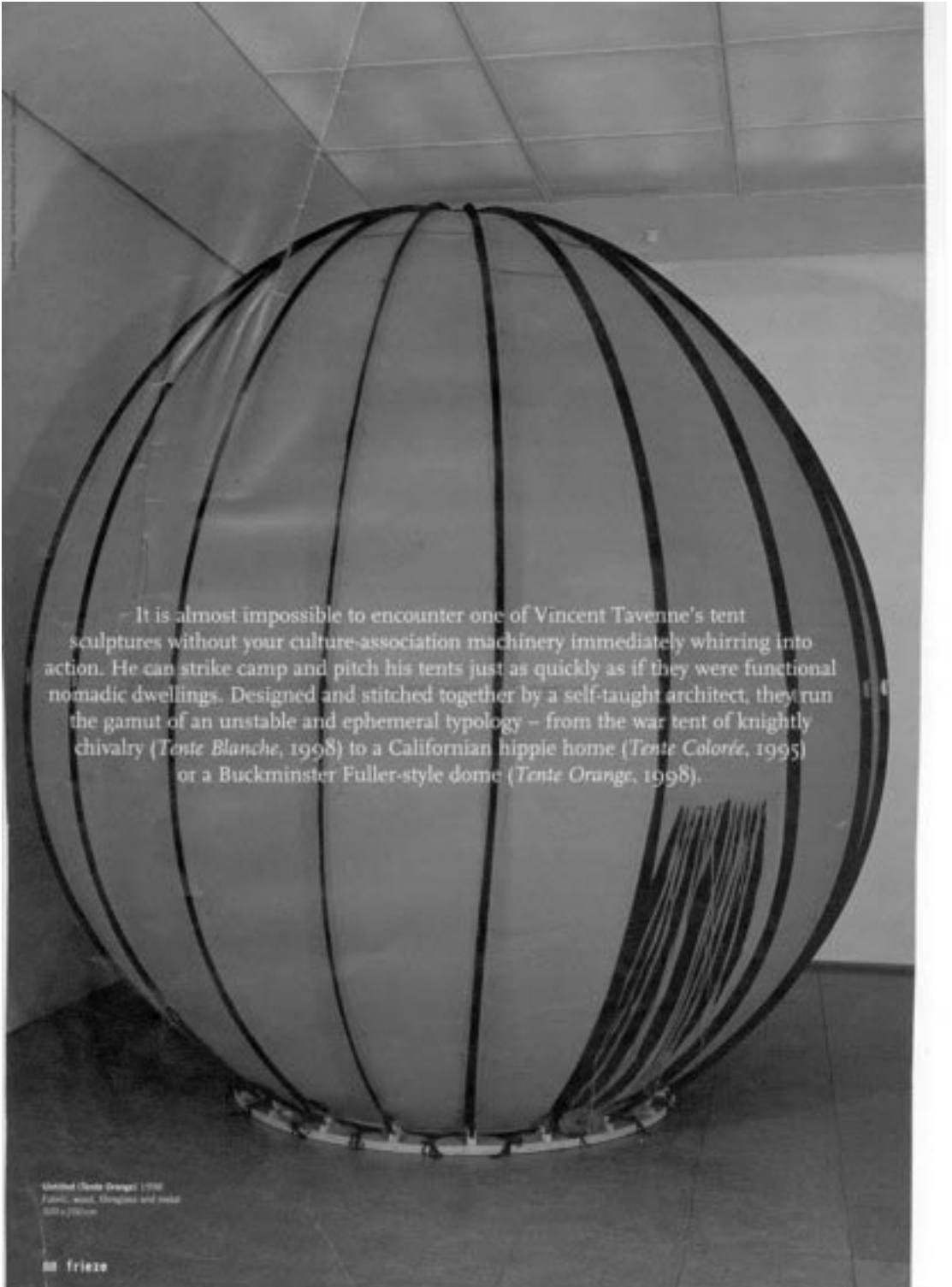


It is the year 1952 or 1953.

They're shooting *Ivanhoe*, or perhaps *The Knights of the Round Table*, at the MGM Studios in Hollywood.

In a few moments, Robert Taylor will emerge from a white octagonal tent, in full armour, carrying a shield and wearing a red and white striped cape. He will be heavily made-up, have gel in his hair and, of course, a waxed moustache twirled to perfect points. He will put on his helmet, effortlessly mount his steed, and hurl his opponent to the ground with a lance. Fierce determination glows in his bright blue Technicolor eyes.

Perhaps he is thinking of Mel Ferrer.



It is almost impossible to encounter one of Vincent Tavenne's tent sculptures without your culture-association machinery immediately whirring into action. He can strike camp and pitch his tents just as quickly as if they were functional nomadic dwellings. Designed and stitched together by a self-taught architect, they run the gamut of an unstable and ephemeral typology – from the war tent of knightly chivalry (*Tente Blanche*, 1998) to a Californian hippie home (*Tente Colorée*, 1995) or a Buckminster Fuller-style dome (*Tente Orange*, 1998).

Untitled (Tente Orange) 1998
Fabric, wood, string and metal
300 x 200 cm

on frieze



Untitled (Tente Blanche) 1994
Cotton and wood 305 x 200 cm



Untitled 1995
Fabric, wood and woodcut print
Dimensions variable

ancient origins. Admittedly, the rubberised, almost spherical, protective space of *Tente Orange* is more like an extraterrestrial space ship than a refuge in which to spend the night, but its combination of symbolic withdrawal and futuristic aesthetic is comparable to Buckminster Fuller's geodesic domes – the cave itself can be transplanted, it can travel.

This undertone of imaginary roaming is often present; it makes sense that the tent sculptures are frequently accompanied by pictures and objects describing fictional worlds – not least to prevent the focus being restricted to architectural matters. For a recent one-person show in Berlin, Taverne exhibited woodcuts and plaster disks with concave or convex surfaces painted a shiny black – like the black mirrors painters used to look at between painting sessions to ease the eye – to complement the fabric sculpture. The woodcuts were made on individual sheets of paper joined together to create the image of a blue sky with clouds (all works *Untitled*, 1999). The works articulate the experience of entering the slit of the circular, beige jute tent. Inside, a spiral passageway leads into the centre, which, lined in blue material, opens up like a funnel towards the ceiling – an imaginary sky with a lightbulb as the sun. Two boundaries are thus imposed on the immaterial: one of fabric, that leaves open a symbolic flight to the utopian, and one that touches on the limits of the image as a clichéd representation of the sky. Can we really see the sky, or are we simply being deceived?

In the 1999 group exhibition 'Suprema...' at the Stedelijk Museum, Amsterdam, Taverne made it clear that he would rather let different eras, dimensions and worlds collide in his work than keep them neatly separated. He placed an enlarged bronze copy of a champagne cork alongside one of his tent structures (both *Untitled*, 1998); it looked as if it had been abandoned by a giant Bachman, for whom there would scarcely have been room in the three-metre high *Tente Blanche* which stood opposite. On the wall hung a woodcut of an archetypal Romantic subject: *Berglandschaft* (Mountain Landscape, 1998). It presented a motif steeped in longing; precisely because most Alpine travellers never actually reach the beckoning mountain peaks wrapped in the clouds. Taverne's tents are both as real and evocative as this nebulous image, and you are willingly taken in by them, again and again.

Vincent Tavenne

At the exhibition in Wilhelmshaven, Vincent Tavenne – a French-born artist now living in Cologne – is represented with a large walk-in tent of the year 1999 and an oversize, high-format woodcut bearing a 'cloud motif'. The artist's concern with architecture and space already became evident in the late 1980s in his design of enterable tents of various forms and types.

The overall form of the tent on display in Wilhelmshaven is cylindrical; two slit-like entrances on opposite sides offer access to the interior. The tent stands freely in the room, has a diameter of 3 m and a height of 3.50 m. Its walls have been sewn primarily from two large pieces of crude burlap; around the bottom is a strip, approximately 45 cm in width, of a cotton fabric that is more transparent and lighter in weight and colour. The structure over which the fabric has been drawn is vaguely traceable on the outside: It consists of two wooden rings, one at the upper edge and one in the middle, to which simple squared timbers have been attached vertically at regular intervals like posts to form the skeleton of the tent form. No matter which of the two entrances the visitor chooses to enter the tent by, he is led along a narrow, inward-winding, spiral-shaped corridor until he reaches an entrance to the inner tent. The two spiral-shaped passages both run counter-clockwise, so that if two persons have entered the tent, one at each entrance, they pass without seeing one another, although due to the narrowness of the corridors it is quite possible that they touch or hear each other.

The inner tent, which also has two entrances, is made of ultramarine-coloured cotton cloth and has the shape of a funnel: From the floor to approximately eye level it is a straight hose form 1.20 m in diameter; from there it opens outward in a funnel shape towards the ceiling, reaching the diameter of the outer tent at the top. At the upper edge, this inner form has been sewn to the outer tent.

Opposite one of the tent's entrances – an entrance facing the wall in the Wilhelmshaven installation – a very large woodcut (3 m high, 2 m wide) hangs, secured only by metal clamps. Assembled from twenty-five sheets of identical size, the work shows a monochrome, luminously blue sky with several white cloud formations shaded in grey. Because the sheets of paper have been mounted on their base in rows, not all their edges meet perfectly, so that the character of the picture is determined to a significant degree by allusions to serialisation and montage.¹

Here we see an example of the combination of sculpture and pictorial presentation forms – painting, graphic arts, drawing, photography – typical of Vincent

Tavenne's work. He uses this method to provide the viewer with access to various different spaces of perception. While the sculptural-architectonic forms directly target the bodily movements of entering or walking around and the ensuing sensations of inside, outside, broadness, narrowness, opening or being enclosed, the pictures stimulate the viewer's imagination in an illusory way. They quote landscape motifs that trigger a feeling of expanse and the impalpable, and open up a view into other spatial and temporal dimensions: mountain landscapes, sky, rising fog, motifs used by the Romanticists to draw one's gaze towards other worlds. Yet Tavenne's pictures draw the viewer's gaze to their own surfaces and the breaking down of the motif into a serial structure, so that the eye does not succeed in roaming the expanses of the depicted space unhindered. The pictures thus evoke the contradictory sensation of approaching and drawing away from them at the same time.

Through their juxtaposition, the two elements – architectonic form and picture – mutually reinforce each other, as seen in the example of the work shown in Wilhelmshaven. Here a large surface of blue dominates both the woodcut and the inner form of the tent. On another level, the motif of movement is repeated in the illustration of a piece of the sky. The illusion of clouds drifting by is intensified by the fact that several of the scattered cloud forms are cut off at the edge of the picture. The lofty sensations, brought about not only by the motif but also by the colour and the picture's large format, find correspondence in the experience of the blue, upward-opening inner tent. Like the montage character of the woodcut, the simple form and unpretentious materials of the tent bring about palpable disillusionment. The tent's funnel form, made as though for some solemn and sacred act, receives an ironical fracture through the unobstructedness of the view upward. In the Wilhelmshaven installation, the upward gaze meets the fabric serving to conceal the skylight above it. In an installation elsewhere, the tent visitor looked up at a stucco rosette sporting a light-bulb.²

The explicit artistic character contrasts strongly with the motif of the vast sky and drifting clouds and the associations of nomadic forms of life hinted at by the mobility of the tent architecture. Tavenne composes overall images whose basic attributes reveal very simple, precise and economical production processes. The medium of the woodcut and its montage-like character make reference to archaic, craft-oriented pictorial means. The raw burlap, the traceability and visibility of the wooden rings and posts emphasise the put-up/take-down installation character of the tent. A kind of "elementary language" consisting of fabric walls, foldable pictures and temporary presentations conveys a sense of poetic openness. Although it unfolds in large spatial dimensions, its aim is not to occupy spaces permanently. Tavenne assembles the elements of his works in "spatial pictures," incorporating not only movement but the dimension of time (quick assembly, temporal limitation, motif of drifting clouds). The spaces of imagination and areas of perception between the corresponding forms and materials become important. The juxtaposition of tent and picture, for

example, plays with the idea that the woodcut shows what the visitor in the tent's interior does not get to see when he looks up.

A new work by Tavenne consists of an expansive sculptural body assembled from three interlocking circles of red-coloured wood around which sewn-together lengths and pieces of very differently coloured and patterned fabrics have been wound.³ While Tavenne's tents are made of skeleton constructions completely covered with cloth, this work possesses an open character. The red ring construction has a strong presence, rendering the overall form a pulsating interplay between penetrable space and inner forms bound by cloth. The act of encircling the work provides the visitor with many points of view, and the entire sculpture appears to be in motion although it lies stationary on the floor. The work is only vaguely reminiscent of the artist's previous tent forms. The immediate spatial effect through open and closed zones, as well as the contrast between the geometrically regular structure of the wooden structure and the chaotic-seeming abundance and gay coloration of the stretched cloths give the work a complex sculptural form.

Tavenne exhibits this room element with three framed black-and-white photographs hanging in the adjacent room opposite the sculpture three nearly identical perspectives of a mountain mass, patches of fog rising in the foreground. The photos differ from one another only in the gradation of the various light conditions marking units of the time it takes the fog to rise before the mountain mass.

A third element – the invitation to the exhibition – introduces the medium of drawing to the overall context of this installation. A coloured-marker sketch shows an object something like a ball of wool, apparently rotating and reminiscent of the form of the sculpture, lending the latter a further sense of dynamic.

Here, again, various media, motion-related motifs and temporal forms are brought together to form a strongly associative pictorial language. It aims towards holistic perception and complex reflective capability and can open spaces for imagining movement and time in the areas between clearly defined presentation forms.

¹ Two further woodcuts also belong to the work; they have the same dimensions and coloration and somewhat differently arranged cloud formations. They can be included in the installation or not, depending on the spatial circumstances and position of the tent.

² Galerie Giti Nourbaksch, Berlin, 1999

³ Galerie Daniel Buchholz, 2000

Traduction française

Préface

Les questions de Vincent Tavenne à l'Art sont multiples et diverses et il n'y a par conséquent, pas de réponse directe. Des sculptures architectoniques, des peintures, des dessins et des photographies parsèment son chemin.

Après un travail artistique au début plutôt abstrait, Vincent Tavenne s'adonna au début des années 90 au problème de la représentation réaliste, que le galeriste Rüdiger Schöttle disait un jour être la tâche la plus difficile à réaliser dans l'Art, et en cela sa discipline maîtresse. Des bouteilles de vin rouge en plâtre d'une quinzaine de cm de haut et un mets régional français en argile ornait en 1993 l'étalage de la vitrine d'exposition à Cologne, au Friedenwall 120, comme un clin d'œil aux représentations de nourriture en plastique plutôt prisée des Japonais. Dans la première salle d'exposition dominait encore l'abstraction, alors que l'on trouvait dans la seconde, une œuvre surdimensionnée représentant deux amis devant un paysage de montagne. Le tout étant composé de 64 feuilles de papier A4 DIN, ayant été peintes chacune séparément pour être assemblées par la suite. Le travail accompli sur chaque feuille permettait simplement de pressentir la totalité du dessin et devint le moyen d'abstraire le motif. Une méthode de travail que Vincent Tavenne garda par la suite dans ses travaux sur papier.

La réflexion autour du concept d'espace, un idéal vu d'une part sous l'angle de l'architecture et d'autre part décrivant son propre espace vital, constitue le point de départ des sculptures en toile, que Vincent Tavenne, depuis 1994, crée, coud et assemble, et que l'on peut monter et déplier en un rien de temps, pareilles aux tentes effectivement utilisées par les nomades. Ces sculptures en toile offrent dans leur diversité des lieux d'expériences, dont les thèmes tournent autour des aptitudes sensorielles du corps humain et qui se positionnent par rapport à l'habitation nomade en tant qu'architecture idéalisée.

La combinaison de sculpture et de formes de représentation imagées telles la peinture, la gravure, le dessin et la photographie est une méthode de travail utilisée par Vincent Tavenne pour ouvrir à l'observateur divers espaces de sensations. Alors que les formes sculpturales architectoniques traduisent directement les mouvements du corps pour pénétrer ou pour contourner, et déclenchent des sensations d'intérieur, extérieur, largeur, étroitesse, ouverture ou enfermement, les images, pour leur part, stimulent la force d'imagination du spectateur par l'illusionnisme.

Une troisième constante dans l'œuvre de Vincent Tavenne est constituée par des objets de la vie courante surdimensionnés, sur-réellement désidentifiés, provenant principalement du domaine culinaire. Comme toujours, les Français sont persuadés, et à raison, qu'ils possèdent la meilleure cuisine au monde. Une boîte d'escargots de Bourgogne de Montbéliard, sa ville

natale, ou trois bouteilles de vin miniatures en plâtre, dont les étiquettes ont été reprises avec une minutieuse exactitude, représentent des fragments quasi-romantiques de la patrie de Vincent Tavenne. Une capsule de bouteille, en bronze, qu'aurait laissé tomber un géant, est placée dans la pièce comme une pierre sur laquelle on trébuchera. L'énorme assiette à spaghetti est née d'un long séjour de Vincent Tavenne en Italie.

A la différence de ses installations habituelles en galerie, Vincent Tavenne a inversé l'articulation de son œuvre pour sa première exposition institutionnelle. Si les tentes constituaient jusqu'à ce jour la partie centrale, ainsi sont-elles maintenant regroupées comme un labyrinthe dans la salle rouge, alors que le reste de ses œuvres jouent sur la scène le rôle principal. Avec une exception: son travail exposé dans la salle du jardin, qui présente une construction géométrique en bois que l'on peut pénétrer, et de caractère plus abstrait que ses sculptures en toile avec leur rapport particulier à l'architecture. Avec la poursuite conséquente de ce travail, Vincent Tavenne abandonne pour la première fois, dans le cadre de cette exposition, l'architecture de tentes nomades, qui ne peuvent être employées qu'en intérieur, pour dresser dans le parc de la piscine, une architecture temporaire de type monopère en bois que l'on peut admirer depuis la salle du jardin. Si les couples amoureux se retrouvent à l'abri des regards derrière la haie du parc de la piscine longeant le Kunstverein, le visiteur du Kunstverein, lui, est en mesure de projeter son vague à l'âme dans l'architecture bizarre du pavillon, comme cela est le cas pour une folie dans un jardin baroque qui y crée le «point de vue».

Karola Grässlin

Babette Richter Franchir le Réel.

On pourrait à la limite comparer le Réel à un camembert, simplement pour montrer son indéfinissabilité, tel que Clément Rosset le fait dans ses recherches sur le Réel.

La prise de conscience à l'aide de mes cinq sens, d'un camembert qui serait posé devant moi sur un plateau de fromages, me permet de l'identifier comme étant un camembert, d'une part par la reconnaissance même de son aspect ainsi que de sa consistance et d'autre part, par son goût et son odeur caractéristique, sans que je puisse une seconde douter de son identité. Il m'est ainsi confirmé, qu'il s'agit bien de la même sorte de fromage que j'ai toujours reconnu dans sa spécificité. Et ce sont là une perception et une reconnaissance que je ne pourrais décrire que vaguement et à grand peine, et que j'accepte malgré tout sans l'ombre d'un doute réel. J'ai par-là clairement identifié le camembert et doit en même temps le reconnaître comme n'étant pas identifiable.

Exactement comme le camembert, le Réel est incomparable. Il ne se laisse pas mesurer, pas vraiment définir, puisque je ne peux lui attribuer ni exemple, ni valeur propre. Il reste ainsi unique et réfute par-là toute interprétation ou caractérisation.

La relation la plus directe de la conscience au Réel est ainsi une relation de la plus simple et élémentaire ignorance, souligne Rosset.

L'Idiotie du Réel repose dans sa propriété d'être unique, sous-entendu d'être à la fois simple et extraordinaire,

et de se montrer ainsi cruel, dans le sens de cru et dépouillé.*

C'est dans sa présence incontournable et son indéfinissabilité que repose un paradoxe insoluble, celui de la relation tragique entre nécessité et impossibilité. Le Réel apparaît alors comme une agression contre la raison et contre notre propre existence.

Par le fait même que nous ne nous habitons en cela jamais au Réel, nous nous efforçons de le transformer nous-même; nous le travaillons, le corrigeons, l'élargissons en essayant de rendre à son apparence grossière (crue) un aspect aussi lisse que possible. Il est nécessaire dans cette opération, de tenir la Réalité à distance et de se protéger contre la force envahissante du Réel par des échappatoires et des constructions chimériques. Grâce à de tels effets de mystification et de dissimulation, il sera possible de débarrasser le Réel de sa présence manifeste, dans un souhait de le dépasser pour pouvoir décider soi-même.

Au fond, l'homme doit se débarrasser du Réel, puisque ce dernier entraîne dans un conflit entre la reconnaissance de la réalité et la conservation de soi. Le seul moyen de l'accepter, paraît être celui de la bêtise parfaite, de l'irréflexion complète, ou encore celui de l'auto-destruction. Ainsi le sujet doit-il, pour pouvoir survivre, se choisir lui-même, et par-là, décider contre le Réel.

Puisque l'Extérieur est insaisissable, et de plus insoutenable pour les individus, l'Intérieur fait ainsi fonction de cocon paradisiaque, mais crée également une fausse copie corrigée, si bien que l'identité de l'Intérieur et de l'Extérieur se retrouve au même titre indéfinissable. Dans l'échange entre dedans et dehors, le Réel ne peut continuer à exister à travers la propriété fondamentale de son unicité. Et pour notre propre protection, il sera reconnu comme son contraire et cela seulement à travers sa doublure. Le Réel est en lui-même pourtant *irreflexi, idiot* et par-là en reflet méconnaissable.

Dans la quête de Vérité, Sens et Signification, il ne nous reste que la tentative de nous enfoncer toujours plus profondément dans l'infiniment petit jusqu'aux particules quasi-invisibles ou bien d'essayer d'atteindre, encore plus loin, l'inaccessible étendue de l'univers. Dans une spirale labyrinthique, nous nous déplaçons de membrane en membrane, jusqu'au devant du voile, sans vouloir vraiment regarder derrière, de même que nous préférons plutôt rencontrer la Méduse à travers le reflet de son image dans le miroir.

Le Réel, dans sa banalité – extraordinairement directe et inévitable – et dans sa totalité, sera ainsi divisé, mesuré, calculé et positionné au centre du point d'observation. Vu depuis ma propre perspective optique, comme l'autoportrait de Mach né du champ visuel de son œil gauche, je me trouve ici devant le problème d'une réalité corrigée comme l'image d'un monde de mes propres représentations et perceptions, desquelles vérités je ne fais que m'éloigner toujours plus pour finalement, tout en objectivant, devenir objet étranger à moi-même.

C'est ici que naît l'image philosophique du «Moi solipsistique», qui bourdonne éperdument dans un gobe-mouches entre fantômes, sosies, et images tourbillonnantes donnant le vertige. Un Moi, qui retiré dans son antre, circule lui-même en tant que centre du monde vers le Rien.

Le Réel, en dehors de soi-même, pourtant, demeure

ainsi complètement intangible de manière absurde et tragique.

Les théories philosophiques essaient d'échapper à cette absurdité, en déclarant la réalité comme étant une Irréalité spiritualisée d'un bien abstrait, d'idéaux ou de leur propre subjectivité sans limites, ce qui suggérerait éternité et continuité transcendante et spirituelle.

L'ontologie traditionnelle essaie au travers de doutes et objections de voir l'inaccessibilité du Réel, pour ensuite réussir à déterminer le Vrai grâce à un principe extérieur qui lui serait étranger.

Mais la Réalité peut très bien alors se transformer en l'image féminine effrayante d'une Baubo, avec sa mystérieuse clandestinité dont par exemple Nietzsche se servit dans sa mascarade philosophique.

Le Réel nous est indigeste et à vrai dire difficile à supporter. Il dépasse l'entendement et la sensibilité par cette agression perpétuelle contre la vie et apparaît en même temps trop banal à la raison, dans sa tentation de refouler et de renier la Vérité.

Cela peut nous surprendre à tout moment, tout comme une catastrophe, et nous couper toute échappatoire ou moyen de prendre du recul : ceci crée en nous le sentiment d'être sans protection et entraîne une angoisse permanente. A travers une telle effraction malencontreuse du Réel, nous prenons conscience de sa *Vérité suffisante*. Cela concerne particulièrement le caractère définitif de la Mort. La prise de conscience de notre propre mort n'est pas vraiment «expérimentable», et en cela, nous est logiquement incompréhensible; pourtant, elle demeure inextinguible. L'Homme reconnaît ici le *caractère fragile et passager de toute existence*, et avec lui, le paradoxe de sa propre existence.

Tous les essais philosophiques et artistiques, de triompher du Réel, se transforment alors en fragiles artefacts.

Entre le souhait de la Forme Idéale parfaite d'une part, et l'essai ludique de défaire et détruire les formes, naît une nouvelle Réalité élargie et virtuelle. De telles sortes d'enveloppes formelles et de revêtements significatifs, sont à même de faire naître consolation et euphorie, en jouant avec la découverte de notre propre impossibilité et en mettant ainsi toujours en scène une protestation contre le Réel.

* Rosset décrit ici les deux mots «unique» et «cruel» dans leur double sens:

1. Idiôtes (grec) : «simple particulier» d'où «étranger à un métier, ignorant». Ici sont sous-entendus également les termes «dénué d'intelligence, de bon sens». Idiot signifierait ainsi être de se montrer autre, que de la manière dont on existe à l'intérieur de soi-même, c'est-à-dire incapable de réfléchir ou de se refléter.

2. crudelis (lat.) : de crudus, saignant, d'où cru, cruel, impitoyable...

On entend par-là la viande saignante, dépouillée et indigeste, donc la crudité nue et libérée de toute enveloppe. On retrouve en français également la même racine pour les mots cruel et crue.

Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'Idiotie*, Paris 1977

Clément Rosset, *Le principe de cruauté*, Paris 1988

Clément Rosset, *L'objet singulier*, Paris 1995

Ernst Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen,

Jena 1918

Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*,

München 1980

Günter Schulte, *Philosophie der letzten Dinge*,

München 1997

Ludwig Wittgenstein, *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, Frankfurt a. M. 1989

Carina Herring

Dialectique du dehors et du dedans

Enfermé dans l'être, il faudra toujours en sortir. A peine sorti de l'être, il faudra toujours y rentrer. Ainsi, dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours, tout est chapelet de séjours, tout est refrain de couplets sans fin.

Gaston Bachelard

De petites caisses de transport, Vincent Tavenne déploie des sculptures monumentales en tissus, offrant des univers fantastiques et des théâtres allégoriques du monde. Chacun de ces intérieurs présente une qualité particulière, dans laquelle on retrouve aussi bien l'héritage historico-culturel que les fantaisies personnelles. Celles-ci alternent entre rêve et réalité, ouverture vers le ciel et chambre noire et permettent au spectateur de s'enfoncer dans des atmosphères. Leur caractère ambivalent fluctue entre présence dominante, douce fragilité et refuge intime. Les sculptures de Tavenne, qui sont exposées au Kunstverein de Braunschweig à côté de gouaches, gravures sur bois et objets, sont reliées par une courbe tendue : à des niveaux divers, il enchevêtre des qualités de sensations spatiales dans un jeu dialectique de contraires entre dedans et dehors, surface et volume, espace limité et infini, et déstabilise par-là la représentation classique de grand et petit, proche et lointain, d'inférieur et d'élevé.

Cinq des onze sculptures en tissu sont exposées dans la salle rouge de la Villa Salve Hospes. La pièce est emplie de leurs tons doux et chaleureux et de senteurs se dégageant des matériaux. La présence dense des sculptures ne permet pas à l'observateur de prendre conscience de la salle dans son intégralité, mais lui offre la dimension d'une ville de tentes, construites côte à côte et d'existence temporaire. Les cinq volumes indépendants sont réduits à des formes géométriques presque sans articulations, au décor simple, tout au plus structurés à travers l'empreinte de leur squelette sur l'enveloppe. Leur texture fine laisse deviner çà et là leur dessous. L'ouverture sur leur intérieur est à peine perceptible en tant que seuil entre dedans et dehors. Elle souligne l'ambivalence irritante d'espaces fermés et ouverts, d'enveloppe extérieure et intérieure. Une fois au cœur de la sculpture, on éprouve à la fois une étroitesse et une étendue illusoire. Paradigmatique est en cela la grande sculpture en toile de jute, de l'extérieur un corps cylindrique sans structure, qui, étonnement, développe en son sein deux spirales en sens contraire, lesquelles forment au centre, une ouverture conique vers le haut, se terminant en un espace bleu intense. De l'étroitesse angoissante du corridor labyrinthique, on se trouve aspiré par la sublime étendue bleue. Une autre sculpture, après que l'on a réussi non sans difficulté à se glisser à travers l'ouverture à pleine plus haute que la hanche, s'ouvre sur une coupole ronde et sombre, qui déploie l'infinité nocturne de la voûte céleste. Spontanément, on pense à l'esthétique sensuelle de l'architecture de Boullée. Particulièrement à son projet de tombe de Newton, dont l'intérieur res-

semble à une vaste sphère, «dont on pénètre, par une ouverture située dans son socle, le centre de gravité. [...] Qu'importe où l'on porte le regard (comme dans la nature), on rencontre seulement une surface continue – sans début, ni fin –, et plus on s'y déplace, plus elle devient grande. [...] Libre et isolé de tout, (les regards des spectateurs) ne peuvent s'adonner qu'à l'observation de l'infinité du ciel».¹ La sculpture de Tavenne apparaît comme la complète réalisation de cet espace intérieur.

Une sculpture rappelant de l'extérieur une tente de tournoi moyenâgeuse, est subdivisée en son sein par des bandes de gazes verticales, semblant conduire à huit chambres de tentation sensuelle. Leurs structures narratives renvoient à un monde fantastique des mille et une nuits – image devenue réelle d'une promesse illusoire. En pénétrant dans la sculpture ronde qui rappelle par ses couleurs un énorme ballon de basket, on arrive dans un espace sans coin ni bord. Autour de soi, on ressent un cosmos d'une symétrie absolue, structuré en cassettes, qui rappelle le Panthéon romain. L'absence de repères fixes donne le sentiment à l'observateur de ne se trouver nulle part. Petit à petit, la densité atmosphérique est ressentie à fleur de peau. C'est aussi à l'intérieur du corridor sombre que l'on est confronté à la perte totale des dimensions géométriques réelles. L'étroit couloir double et vide ne laisse presque aucun son traverser ses murs de plusieurs épaisseurs de tissu. Une pluie de bien-être et une irritation montent alors en nous, surtout quand on devine la présence immédiate d'un deuxième visiteur se déplaçant dans le couloir contigu. Ce jeu voluptueux dans l'obscurité évoque d'anciennes mises en scène ayant eu lieu dans la salle rouge; particulièrement, les ambigus darkrooms «Black Pavilions» de Tom Burr et le Labyrinthe rose cristallin de Mike Kelley «Sublevels». «Peut-être que, chaque effet souligné par une obscurité éclairée de l'intérieur a quelque chose d'érotique, un souvenir qui remonte à la surface ou l'allusion voilée d'une révélation imminente. Mais cet effet atteint le paroxysme de l'érotisme (et de l'inquiétant) quand l'obscurité conserve la place prédominante.»²

Vincent Tavenne met l'accent sur l'intensité de l'imminence. Il conçoit son œuvre sculpturale comme une situation expérimentale vivable, impliquant le spectateur démuné de toute théorie et pré-connaissance dans une expérience réelle de temps et d'espace. Plus que normalement, il lui sera donné, ainsi qu'à son corps, à ses sens et ses impressions une position centrale. Il s'agit ici de mettre en jeu des expériences d'espace concrètes, corporelles, et celles imaginaires, qui se font alors face. L'expérience de l'espace matériel et métaphorique offre aussi à Tavenne la base de la dimension spatio-temporelle de ses grandes gouaches et gravures sur bois. Ces dernières présentent l'idée des traductions d'espace en image, et d'image en espace.

Sur le modèle de pliage d'une carte géographique, Tavenne déploie à partir de petits paquets de papier, des représentations grand format de cieus, grottes ou paysages, qui sont autant structurées par leur pliage que par leur caractère de montage. Il ne peint ni n'imprime sur une surface unique, mais se sert de feuilles séparées A4 ou A3 DIN d'un bloc à destination de l'assemblage par la suite, de manière à ce que le motif soit déterminé par les irrégularités des collages et assemblages. Il cartographie l'espace comme une collection de morceaux plus ou moins attenants, que l'on pourrait découper et recoller. La taille de ces œuvres rappelle

les formats géants des peintures américaines des années 50 et 60 (*color field*), ainsi que la compréhension du concept de l'image romantique, ayant toutes deux pour but, la conquête du spectateur.

Les tableaux de Tavenne thématisent entre autres le paysage de montagne sur lequel s'est développée au cours du XVIII^e l'esthétique de l'infini. Dans les montagnes, s'accomplit le passage du voyage pragmatique, vers un voyage de plaisir pour la beauté du paysage. En altitude, la nature devient le théâtre de la révolution du regard, le symbole du lieu où l'on fait l'expérience sensorielle de l'infini.

Pourtant, le regard errant dans les profondeurs de cet infini est tout à coup maintenu à la surface des tableaux de Tavenne: l'œil est obligé de passer d'un niveau à l'autre sur l'image non plane, de suivre les traces cartographiques, les pliures, la trame, qui nient la liberté visuelle des plans sans limites. Les discontinuités et cassures empêchent un doux glissement dans le motif romantique, le mouvement du regard se retrouve ainsi dans un stop-and-go. De cette manière, l'espace pictural bosselé et immensurable déconstruit avec talent le tableau illusionniste classique et ses mécanismes de perception.

A travers ses travaux, Vincent Tavenne occupe dans le domaine artistique un terrain qui oscille entre peinture, sculpture et architecture, et présente une confrontation continue des phénomènes surface, corps, espace et perspective. Au milieu de ceux-ci, il évoque des impulsions de mouvement, qui se renversent l'une l'autre et qui déplacent la dynamique sensorielle d'*Intérieur* à *Extérieur* en un déséquilibre systématique: il façonne l'intérieur comme un espace concret et palpable et l'extérieur comme une étendue infinie et élevée, mais laisse en même temps ces deux qualités se transformer en leur contraire, met en scène le renversement des dimensions, le retournement des perspectives, l'inversion des contenus et contenants et joue avec la continuité dynamique d'oppositions géométriques. Il donne au monde la dimension d'une pièce et à l'espace intérieur celle du monde. Ainsi, l'intérieur perd toute clarté et l'extérieur son vide.

Le torpillage des dimensions spatiales naturelles est également présent dans la chorégraphie de l'exposition: le parcours à travers la Villa passe par six salles, qui exposent sur leurs murs des gouaches ou des gravures sur bois, et dans chacune, un ou deux petits objets en plâtre ou bronze. Le caractère des salles demeure ainsi presque «vide», alors que la densité impressionnante de la situation théâtrale dans la salle aux miroirs transforme l'atmosphère dramaturgique de l'exposition. Dans la salle inondée de lumière côté jardin, – qui joue le rôle de passage dans le large parc paysager au sein de la Villa – Tavenne nous présente une forme sculpturale ouverte. Trois cercles enlacés l'un dans l'autre forment une ossature de bois géométrique dans laquelle pendent des habits colorés. Les habits ne pendent pas comme le voudrait la loi de la pesanteur, mais sont cousus l'un à l'autre, si bien qu'ils traversent la sculpture de part en part. Ici, le mouvement que l'observateur faisait jusqu'alors en pénétrant une sculpture, lui est ôté, puisque que celle-ci semble être une toupie en mouvement. Son caractère expressif résulte avant tout de ses éléments de construction hybrides clairement visibles, oscillant entre statique et dynamique. Ici culmine la métaphore de la tente en tant qu'habillement, protection et refuge, et va pourtant être à nouveau détournée, puisque le caractère clos des sculptures en tissu est rompu, systématiquement amplifié et dissous

dans une ronde d'habits bariolés s'effleurant et dansant. On ne reconnaît que vaguement le souvenir des formes de tentes précédentes.

L'image de la cartographie va être utilisée dans le cercle en tant que symbole d'ordre et de vérité, poursuivi comme mesure de longitude et latitude dans la sphère et comme ouverture de l'axe spatial vers le jardin de la Villa: pour la première fois, Vincent Tavenne place une sculpture en extérieur, sous la forme du pavillon monopère de l'architecture grecque. Au XVIII^e siècle, ce dernier va être redécouvert pour orner les jardins paysagers anglais, car il ennoblit le point de vue en le couronnant. Son pourtour de colonnes sans espace intérieur, permet la combinaison parfaite entre architecture et nature environnante, ouvrant une vue panoramique dans toutes les directions du parc. Les principes harmonieux du jardin sont entre-temps considérablement perturbés par une haie marquant la limite de la piscine municipale, et par des objets tels que poubelles, buts de foot et toboggan, qui dans le parc enneigé semblent attendre seuls et sans raison d'être, de retrouver leur fonction estivale. Dans cette cacophonie, le monopère produit l'effet d'un signe archaïque d'une culture passée de jardins paysagistes et souligne dans sa fierté stoïque, la divergence entre l'idéalisme de la beauté idéale et la banalité esthétique de son utilisation contemporaine.

Son toit panoramique est pourvu en haut d'une petite lucarne de verre, une ouverture dans l'atmosphère, que le bleu tacheté de la peinture intérieure du toit précède. La question de savoir pourquoi le monopère ne fut pas exposé le long de l'axe visuel de la maison, semble trouver sa réponse dans l'inversion dans la vue qu'il offre en direction de la villa. Puisqu'on regarde de l'extérieur les nuages accrochés à l'intérieur: inversion ironique, extériorisation de l'intérieur. Avec talent, Tavenne déplace son temple des axes et points de vue tronqués, des relations au regard et crée en cela d'autres dialogues conflictuels d'espaces: comment la situation originelle, architecturale et visuelle du parc, provient de la tentative de représenter l'immensité avec les moyens de la perspective et l'étendre jusqu'aux frontières de la perception. Cette conquête de l'interprétation baroque de la notion d'espace a tout au plus survécu en miniature dans la salle des miroirs – qui, de manière ironique, fut rehaussée de petites peintures de paysages, et en cela, sauvant ainsi une étincelle de nostalgie romantique d'un infini qui n'en finit pas.

Toutefois, la position de Tavenne réfute avant tout le pathos de la fausse supériorité. C'est ainsi que nait son intention de rechercher la vraie hauteur dans la banalité, non pas en élevant et consacrant celle-ci (kitsch, trivialité ou ordinaire), mais en mettant les choses exprès en contraste, le haut à côté du bas, le grand avec le petit ou l'immanent et le transcendant, autant sens dessus dessous au-delà des limites que systématiquement, et ceci, dans une relation bien particulière. Devant un paysage de montagne se trouve comme par hasard, une capsule en bronze surdimensionnée – le pétilllement associatif de la bouteille de coca-cola que l'on vient de décapsuler renvoie inconsciemment au murmure du ruisseau de montagne. Devant le puissant ciel bleu parsemé de nuages blancs et doux est posée une immense assiette de porcelaine. L'image du plat chaud fumant semble se fondre avec la blanche étendue vaporeuse du ciel. Ces comparaisons traduisent une «mise en correspondance» d'un système intégral et complet de signes et significations. Tavenne ne souligne

pas par-là, seulement les différentes perceptions entre elles. Il laisse se former une conscience de la frontière de l'interprétation, autour de laquelle s'articule la puissance de la médialité de l'image – mais aussi s'y soustrait.

On ne peut s'empêcher de ressentir ici un refus de prendre les sculptures uniquement comme moment de monumentalité et de pérennité, et de se soumettre aux notions traditionnelles de masse et de volumes. Une de leurs plus grandes qualités semble tenir dans cette distanciation d'avec les conventions d'interprétation. Car rien que les matériaux empruntés au quotidien et la pauvreté des moyens portent la marque du temps et d'un caractère éphémère: de même que les paysages ne sont pas peints sur de lourdes toiles de lin imprégnées de peinture à l'huile, mais dessinés sur des blocs à dessin bon marché, certains matériaux attestent d'une histoire propre et personnelle. Les traces des maintes utilisations leurs sont inscrites comme de la marqueterie visible: les ourlets et les coins tissés de vieilles serviettes de table, le monogramme brodé d'un jeté de lit donnent même des indices sur leurs propriétaires bourgeois précédents. Ces signes contrastent avec la précision et la délicatesse du travail de couture, par lequel se réalisent les derniers privilèges de l'autodétermination artistique et manuelle.

Une autre qualité résulte de la mobilité évidente des sculptures, pas seulement dans la maîtrise de la logistique de leur transport, mais surtout dans leur pliage et dépliage qui est jeu entre les dimensions. Ici revient la thématique du voyage et du nomadisme, qui sont caractéristiques de l'art des années 90. James Meyer parle dans ce cadre, de nomadisme lyrique, qui «présente la mobilité dans un rapport libre et poétique avec les objets et les espaces quotidiens et met en scène les différentes façons de jouer d'une structure nomade dans leur actualité éternelle. [...] Le témoignage de sentiments et de chaleur humaine remplace les stratégies conceptuelles froides; les formes dures du Neo-Geo et du Minimal Art seront imprégnées de métaphores et sentiments.»³

Par ses interventions mobiles, Vincent Tavenne a trouvé une image pour sa propre suractivité et ses déplacements continus entre pays et institutions. Dans ce sens, les 54 autoportraits, qu'il a accroché comme intermédiaire silencieux dans l'exposition, semblent poser tous la même question, sans pour autant attendre de réponse: «Dans ce drame de la géométrie intime, où faut-il habiter?» (Bachelard)

- 1 Etienne-Louis Boullée, *Architektur. Abhandlung über die Kunst*, hrsg. von Beat Wyss, Zürich, München 1987, S. 134.
- 2 Mike Kelley, «Sublevel», in: *Mike Kelley*, Catalogue de l'exposition au Kunstverein Braunschweig 1999, page 58.
- 3 Meyer, James, «Nomadisme», dans: *Parkett*, Nr.49, 1997, page 211.

Traduit par Isabelle Utermöhlen (Braunschweig)

English translation

Foreword

The questions Vincent Tavenne asks of art are many and various and his answers are consequently not straightforward. Architectural cloth-sculptures, paintings, drawings and photography line his tracks.

After the abstract language of his beginnings Vincent Tavenne turned in the early Nineties to the problem of realistic representation, which gallery-owner Rüdiger Schöttle once claimed to be the most difficult technique in art, and as such, the royal discipline. 15cm high red wine bottles in plaster alongside a French national dish on a plate in unfired clay adorned the display window of the exhibition rooms at Friesenwall 120 in Cologne in 1993, as French versions of the sculptural models of food and drink so dear, usually, to the Japanese. In the front room of the shop abstraction still ruled, while the back room rejoiced in an outsize representation of two men-friends in front of a mountain landscape. It was made up of 64 sheets of A4 paper which had been painted singly and stuck together afterwards. The working of the single sheets permitted only a suggestion of the overall picture, and by this means the subject took on a certain degree of abstraction. It was a method of working that Vincent Tavenne kept faith with in later works on paper. Coming to terms with space, both ideal space as architecture and his own personal living space, is the point of departure for the tent-sculptures which Vincent Tavenne has been designing and sewing together since 1994, and which he can erect and strike just as quickly as real, habitable, nomadic domiciles. The tent-sculptures in their various guises open up spaces for experience which involve the sensual response of the human body and explore the nomadic enclosed space as a form of idealized architecture.

The combination of sculpture with pictorial forms of representation such as painting, prints, drawings, and photographs is a working method Vincent Tavenne uses to open up a range of spaces to the viewers' sensibilities. While the sculptural and architectural forms are designed for walking into and around, so as to produce the sensations of inner and outer, width and narrowness, openness and enclosure, the images stimulate the viewers' powers of imagination in illusionistic fashion. A third constant in Tavenne's work are his outsize, surreally alienated objects from everyday life, mostly appropriated from the domestic realm of the kitchen. The French today believe, just as they always have, and not entirely without justification, that their cuisine is the best in the world. A can of *escargots de bourgogne* from his home town of Montbéliard or three miniature wine bottles made of plaster with their labels hand-painted in minute detail can almost be taken as romantic vestiges of home for Vincent Tavenne. A bronze crown cap lies as a stumbling block on the floor. The outsize plate of spaghetti arose from a prolonged stay in Italy.

In contrast to his previous installations in private galleries, Vincent Tavenne has inverted the meaning of his works for his first one-man exhibition in an official institution. Where the tents were previously the central elements in the space, here they are all grouped together like a labyrinth in the Red Room, while the other works now have the main role at center stage. The one exception is the work in the garden room which is more abstract than Tavenne's previous tent sculptures with their allusions to architecture, and consists of a geometric, walk-in, wooden framework. As a logical extension of this work Vincent Tavenne has for this exhibition abandoned tent sculptures which are only feasible inside buildings, and placed a temporary, monopterus-like, wooden structure in the garden of the swimming pool, where it can be seen from the Red Room. While the couples at the swimming pool mostly lie along the hedge near the *Kunstverein*, since this is where the hidden spots are, the visitors to the *Kunstverein* can project their desires onto the bizarre architecture of this circular temple which forms the *point de vue*, like the *Lustpavillon* in a baroque garden.

Karola Grässlin

Babette Richter Overstepping the Real

One might, in a nonsensical moment, compare the real to a Camembert, if only to highlight the impossibility of defining it, which is just what Clément Rosset in his examination of the real actually does.

If I have a cheese board in front of me and apply my senses to a Camembert, I can identify it as Camembert because I perceive it to have the characteristic consistency, taste and smell, so that I can declare its identity to be beyond all doubt. It thus confirms for me that it is cheese of the same kind that I have always recognized as that specific kind. A perception and an acceptance that I could only describe imprecisely and with difficulty but yet hold to be undoubtedly true. In doing this I have identified the Camembert as incomparable, but at the same time recognized that it is unidentifiable. Just as incomparable as Camembert is the real. It can't be measured, can't be properly defined since I cannot attribute any example or any specific value to it. It remains unique and thus defies all interpretation or characterization.

The most direct relationship of consciousness to the real is thus a relationship of simple and straightforward ignorance, according to Rosset.

The idiocy of the real lies in its quality of being unique, that is to say simple and extraordinary, while at the same time showing itself to be cruel, in the sense of crude and blatant.*

In its inescapable presence and its undefinability an unresolvable paradox is rooted, that of the tragic combination of necessity and impossibility. The real thus takes on the appearance of an attack on reason and on its own individual existence.

Since we can therefore probably never get accustomed to the real, we try to alter it ourselves by modifying it, correcting it, and expanding it, and by trying to smooth its crude appearance to a mirror-like surface. The point here is really to isolate reality from itself, and to protect oneself with hideaways and castles in the air from any intrusion of the real. With such evasive measures

and attempted cover-ups the real is expelled from its obvious presence in a desire to overstep it and to determine it oneself.

Basically humankind must despise the real since it leads to a conflict between acknowledgment of reality and affirmation of self. The only way to accept it seems to lie in utter stupidity, sheer thoughtlessness, or self-annihilation. Thus the subject, in order to survive, must decide in his/her own favor and consequently against the real.

Since the external is intangible and for the individual unbearable, the internal functions as a paradisiacal cocoon, but one which creates a falsely corrected copy, so that the identities inside and outside cannot actually be determined. In this exchange of inner and outer the real in its true quality and uniqueness can no longer survive. So for its own protection it is recognized as its opposite, and is only visible through its double. The real in itself is however *unreflected, idiotic*, and as such not recognizable in mirror-images.

In the quest for truth, meaning and significance all we are left with is the eternal attempt to penetrate ever deeper, to the tiniest, no longer visible particle, or to travel ever further to reach the inconceivable, infinite vastness of the universe. In a labyrinthine spiral we pass from husk to husk till we reach the veil without ever wishing to see behind it, just as we always prefer to see the Medusa in her reflection.

In this way the real in its extraordinary, direct and inescapable banality and completeness is split up, standardized, appraised, and viewed from a central perspective. Seen from my own perspective, or as in the case of Mach's self-portrait as a view of himself seen through his own left eye, I now stand confronted by the problem of corrected reality, an image of the world comprised of notions and feelings of my own, but from whose actual truth I move ever further away, objectively alienating my very self as I go.

In this way the philosophical image of the solipsistic ego arises, fluttering helplessly in a fly-glass amid phantoms, doppelgangers, and vertiginous revolving images. An ego that has withdrawn into its cave where it circulates in the void, the center of the world. The real however, continues to exist outside oneself, quite untouchable in its absurd and tragic fashion.

Philosophical theories attempt to escape this absurdity by declaring the truth to be the spiritualized irreality of an abstract good or ideal, or of the subject's own boundless subjectivity, which carries a suggestion of a transcendental or spiritual eternity or permanence. Traditional ontology attempts to see the inaccessibility of the real via doubt and objections and thus to determine reality by means of an alien external principle.

The truth can however also mutate in the process into the terrifying female figure of a Baubo, whose mysterious seclusion Nietzsche, for example, made use of in his philosophical masquerade.

The real is for us unpalatable, and quite difficult to cope with. As a constant assault on life it defies our reason and sensibility, and at the same time it appears to reason to be too banal in its compulsive efforts to suppress and deny the truth.

It can engulf us unexpectedly and ruthlessly like a catastrophe, denying us any possibility of distancing

or escape, which gives rise to a feeling of exposure and permanent anxiety. Such an unfortunate intrusion of the real makes us feel its *adequate reality*. This is true above all of the finality of death. The idea of one's own death is something we cannot really experience, and it is thus, viewed rationally, incomprehensible, and yet it continues, inextinguishably, to exist. Humankind experiences *here the fragile and fleeting character of all existence*, and in so doing the paradox of its own existence.

All philosophical and artistic attempts to achieve a triumph over the real thus end up as fragile shams. Between the desire to achieve the perfect ideal form and the playful attempt to dissolve and to destroy all form, a new, extended, virtual reality comes into being. Formal outer husks and meaningful disguises of this kind can produce comfort and euphoria by playing with the recognition of their own impossibility, while simultaneously always staging a protest against the real.

- * Rosset describes the two concepts "unique" and "cruel" in their special double meaning.
1. Idiôtes (Greek) = mentally defective, simple, special, unique...
What is meant by this is, in the broadest sense, simple-minded, devoid of reason; idiotic according to this would mean incapable of appearing to be other than what one in oneself is, that is incapable of reflection, of reflecting oneself.
French: "simple d'esprit."
2. Crudelis (Lat.) = raw, cruel, unfeeling...
What is meant here is bloody, skinned, indigestible flesh, that is naked rawness, stripped of all coverings. In French too cruel (cruel) and crue (raw) come from the same root.

Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris 1977
Clément Rosset, *Joyful Cruelty: Toward a Philosophy of the Real*, ed. & trans. David F. Bell, New York and Oxford, 1993.

Clément Rosset, *L'objet singulier*, Paris, 1979.
Ernst Mach, *Analysis of sensations and the relation of the physical to the psychical*, trans. C.M. Williams, Chicago and London, 1914.

Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, trans. Walter Kaufmann, New York, 1974.

Günter Schulte, *Philosophie der letzten Dinge*, München 1997.

Ludwig Wittgenstein, *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, Frankfurt. a. M. 1989.

Carina Herring The Dialectics of Inside and Outside

Trapped in existence, we have to get out. But once outside, we have to get back inside. So existence is all circuit, detour, discourse, all is a string of short stays, a refrain of couplets without end.

Gaston Bachelard

Vincent Tavenne unfolds his monumental cloth sculptures from small packing cases, every one holding a fantastic cosmos, an allegorical world-theater. Each internal space has an individual quality in which his personal fantasy meets the traditions of art history. They fluctuate between dream and reality, opening to

the heavens or to the darkroom to allow viewers to immerse themselves in atmospheric spaces. The ambivalent character of the sculptures alternates between silent grandeur, tender defenselessness and the intimacy of the cave. Tavenne's sculptures, which are being shown alongside gouaches, woodcuts and other objects at the Braunschweig Kunstverein, are all interconnected by arcs of tension: on a series of different levels he combines different qualities of spatial feeling in a dialectical interplay of opposites: interior and exterior, surface and volume, finite and infinite space, shattering as he does so traditional notions of large and small, near and far, base and sublime.

Five of the eleven cloth-sculptures have been placed in the Red Room at the Villa Hoespes which is filled with their soft, warm tones and the mild perfumes from the fabrics. The serried presence of the sculptures does not permit the visitor to view the room as a whole, so that it assumes the appearance of a congested, temporary canvas town. The five free-standing enclosed spaces are reduced to simple geometric forms with almost no articulation and only modest decoration, structured if anything by the outline of the supporting framework which shows through the external skin. Its thin texture allows us to sense what lies beneath. The threshold to the interior is scarcely perceptible as a step from outside to inside. It marks the disconcerting ambivalence between a closed and an open spatial sculpture, between outer skin and internal space. Once inside the sculpture, one has the simultaneous experience of constriction and illusory spaciousness. The paradigmatic example of this is the large jute sculpture, from the outside a monumental, totally unstructured, round cloth container, but which inside surprisingly develops into two walk-in spirals leading in opposite directions which in the center open conically upwards into radiant blue space. From the constricting narrowness of the labyrinthine corridor one is drawn into an inspiring wide blue yonder. A second sculpture too, after one has struggled laboriously through the barely waist-high entrance, opens into a round, dark cupola, which manifests all the infinity of the sky at night. One thinks involuntarily of the sensualist aesthetics of Boullée's architecture. Especially of his design for Newton's tomb whose interior is like a huge sphere "which one enters at its center of gravity through an opening pierced in the plinth.... Wherever one looks all one sees (as in nature) is a continuous surface which offers neither beginning nor end, and the more one moves around in it, the bigger it becomes.... Isolated on all sides the [viewer's] gaze has nowhere to go but the infinity of the sky."¹ Tavenne's sculpture seems to be the perfect realization of this internal space.

A sculpture which externally recalls a medieval tournament tent is divided in the middle by vertical gauze screens which open into eight cabinets of sensual temptation. Their narrative structures transport us to the fantastic world of *A Thousand and One Nights* – the visual fulfillment of an illusionistic promise. When one enters the round sculpture whose colors resemble a giant basketball, one finds oneself in a space without corners or sharp edges. One experiences all around a totally symmetrical cosmos of geometric fields that is a direct quotation from the coffered ceiling of the Pantheon. The literal disorientation of the viewer inside the sphere derives from the complete absence of fixed points of reference. Gradually the intensity of the atmosphere becomes a haptic experience. Within the corridor, which is in total darkness, one is equally

deprived of all awareness of any actual geometric proportions. The twin lanes in the narrow passageway are empty and the multi-layered cloth sides allow scarcely a sound to penetrate. It is especially when one senses another visitor directly alongside in the parallel alley that an agreeable *frisson* or a disconcerting shudder can occur. The sensual play with darkness awakens associations with previous installations in the Red Room, above all the penumbral darkrooms of Tom Burr's *Black Pavilions*, and Mike Kelley's crystalline pink labyrinth *Sublevel*. "The quality of a jewel, shimmering in the darkness already elicits a similar response. Perhaps any effect that points toward darkness illuminated, toward memory recovered, toward the veiled suggesting that it may make itself seen, is erotic. But this effect is most intensely erotic (and uncanny) when darkness remains its dominant attribute."²

Vincent Tavenne's concern is the intensity of directness. He conceives his sculptural works as experimental situations for his viewers to experience, locking them without theoretical background or previous knowledge into a real sensation of space and time. In a quite abnormal way the viewer, his/her body, senses and attitudes are allotted a key position. This is about the enactment of a real and physical, and of an imaginative experience of space, each standing in opposition to the other. Tavenne also makes the experience of material and metaphorical space the basis of the space-time dimension of his giant gouaches and woodcuts. They represent the intellectual transposition of space into image, of image into space.

Using the same principle as the folded map Tavenne folds out little packets of paper into large-format images of the heavens, of grottos, and of landscapes, and these are structured in equal measure by their folds and by the montage element in their construction. He paints or prints not on a uniform surface but, as the fancy takes him, on sheets of A4 or A3 from sketch pads, and these he later assembles together, so that the motif is determined in equal measure by the folds and by the rudely butted and glued edges. He maps space as a collection of more or less coherent parts which can, with no problem, be cut up and stuck together again. The size of his pictures takes up the giant formats of American color field painting of the Fifties and Sixties, and also the reception of Romantic concepts of the image, both of which share his intention of overwhelming the viewer. Tavenne's pictures are predominantly on the theme of the mountain landscape, which in the course of the eighteenth century was the basis for the development of the aesthetics of the infinite. It is in the mountains that the shift from travelling for pragmatic reasons to travelling for the pleasures of the landscape first took place. Nature in the high mountains became the arena for a revolution of the gaze, and eventually the symbolic location for the sensual experience of the infinite.

The sweeping gaze into the depths of this infinite is however halted on the surface of Tavenne's pictures: the eye is forced to jump from one picture level to another, to follow the cartographic marks, the folds and the division into fields, all of which nullifies the visual freedom of the unlimited surface. The discontinuities and breaks inhibit any smooth glide into the romantic motif, the gaze proceeds in a stop-go movement. In this way the fold-marked, demarcated picture space skillfully deconstructs the illusionism of the panel painting and the mechanisms by which we perceive it.

With these works Vincent Tavenne occupies a field within art that oscillates between painting, sculpture and architecture, and represents an ongoing exploration of the phenomena of surface, body, space, and perspective. Among these phenomena he evokes impulses to movement, which can reverse one another and put the sensual dynamic of internal and external into systematic imbalance. He draws the internal as concrete, tangible space, and the external as infinite, sublime distance, but makes both qualities turn instantly into their opposites, he sets up the reversion of dimensions, the distortion of perspectives, the inversion of content and container, he plays with the dynamic continuity of geometrical oppositions. He draws the world as space and hidden internal space as the world. In this way the interior loses all clarity and the exterior its emptiness.

This demolition of natural spatial dimensions is also inscribed in the choreography of the exhibition: the tour of the Villa takes the visitor through six side rooms where gouaches and woodcuts are displayed on the walls along with one or two small plaster or bronze objects. The character of the rooms is thus left almost "empty," whereas the impressive concentration of the theatrical scene in the Hall of Mirrors marks an atmospheric shift in the dramaturgy of the exhibition. The light and airy Garden Room functions as a transition from the Villa into the distant, landscaped garden, and Tavenne takes this up with a more open sculptural form. Three intersecting circles form a geometric wooden frame which is draped with brightly colored clothing. The clothes do not hang down as they would if left to their own devices but are sewn together, so that they criss-cross the sculpture. The movement, which until now the viewers have themselves initiated by entering the sculptures, is provided here by the sculpture itself, for it looks like a spinning top. Its powerful presence derives above all from its visible construction as a static/dynamic hybrid. Here the metaphor of the tent culminates in the form of clothing, protection, and cave, and is at the same time subverted, because now the closed form of the previous cloth-sculptures is exploded, systematically expanded, and dissolved into a reel of dancing, embracing, brightly colored clothes. The early forms of the tent are only recognizable as a distant memory.

The image of cartography is taken up again in the circle as a symbol of truth and order, and continued in the division of the sphere into parallels of latitude and longitude and in the opening up of the spatial axes into the garden of the villa: Tavenne has for the first time placed a sculpture outdoors, basing it on a type of pavilion in Greek architecture, the monopteros. It was rediscovered in the eighteenth century for the English landscape garden, where it graces the *point de vue* in the form of a crown. As a ring of columns unencumbered by a central *cella*, it provides the ideal combination of architecture and surrounding nature and affords panoramic views to all points of a park. The harmonious principles of the garden are however nowadays seriously disturbed by a hedge which forms the boundary with the municipal swimming pool, and by objects such as trashcans, goalposts, and water-slides as they wait desolate, and seemingly functionless in the snow-covered park, for use in summer. In this cacophony the monopteros stands like an archaic sign from a past, classical landscape culture, stressing with its stoical dignity the gap between past ideals of beauty and the aesthetic banality of the place's use today.

Its panoptic roof is equipped at its apex with a little glass skylight, a round opening into the atmosphere for which the eye is prepared by the stippled blue of the roof.

The reason why the monopteros was not aligned to the visual axis of the house seems clear from one glance from the monopteros back towards the villa. For one looks directly from outside into the cloud heaven hanging in the interior, an ironic reversal, an exteriorization of the interior. Tavenne skillfully displaces his temple from the closed spatial axes and perspective relationships and initiates a different dialogue of spatial conflicts. The displacement makes it clear how the original architectural and visual disposition of the gardens arose out of an attempt to represent the infinite by means of perspective and to extend it to the limits of perception. This achievement of the baroque understanding of space has at best survived in miniature in the Mirror Room, which, ironically, is decorated with little over-door landscapes which still preserve a spark of the romantic nostalgia for the infinite.

Tavenne's attitude is hostile above all to the pathos of spurious sublimity. This is the source of his determination to find true sublimity in the banal: not by elevating and celebrating that banality (kitsch, the trivial, or the ordinary), but by forcing things into comparisons, and juxtaposing, both systematically and with barrier-breaking randomness, high and low, large and small, immanent and transcendental. An outsize crown cap cast in bronze lies as if by chance in front of a mountain landscape – the associative bubbling over of a newly opened Coke bottle connects involuntarily with the rushing of a mountain stream. In front of an overwhelming blue heaven with soft white clouds a giant porcelain plate is placed. The steam from hot food seems to dissolve slowly and gently into the white condensate of the heavens. These comparisons are a way of associating existing, integrated signs and meanings with one another. Tavenne does not merely compare different modes of perception with one another, he rather creates an awareness of the limits to signification by which the power and mediality of image are articulated and also withdrawn.

Part of this is also a refusal to understand sculpture exclusively as a moment of permanence and monumentality, or to accede to traditional concepts of mass and volume. It is in this release from the conventions of sculptural representation that his works' most important qualities lie. For the very use of everyday materials and the poverty of his means bear the mark of time and transience. Just as the landscapes are not richly painted in oils on heavy canvas, but on cheap paper from a sketch pad, much of his cloth carries signs of another, quite different earlier existence and a history of its own. The traces of use are inscribed on them as visible intarsia: hems and lace of old tablecloths, the embroidered monogram on a bed-sheet that indicates an earlier bourgeois owner. These traces contrast vividly with the neat and lovingly executed process of sewing together the parts, which expresses the ultimate privilege of artistic and craft self-determination.

Another quality is a result of the obvious mobility of the sculptures, which is not only a logistic solution for the need to transport them, but is also a play of dimensions as they are erected and dismantled. This touches on the theme of travel and nomadism which is so significant in the art of the Nineties. James Meyer speaks in this connection of lyrical nomadism, which „represents mobility in its free use of everyday objects

and spaces, and stages variants of a nomadic structure in their eternal present.... The display of feeling and human warmth replaces cold conceptional strategies; the hard forms of neo-geo and minimal art are imbued with metaphor and feeling."³

Vincent Tavenne with his mobile interventions has devised a resonant image for his own restlessness, constantly on the road between institutions and countries. In this regard the 54 self-portraits he has hung as muted intermediate notes throughout the exhibition all ask the same question, a question which expects no answer: "Where is one to live in this drama of inner geometry?" (Bachelard)

- 1 Etienne-Louis Boullée. *Treatise on Architecture*, ed. Helen Rosenau. London, 1953, p. 84.
- 2 Mike Kelley, "Sublevel", in: *Mike Kelley*, exhib. cat. Kunstverein Braunschweig, 1999, p. 12.
- 3 Meyer, James, "Nomadismus", in: *Parkett*, no. 49, 1997, p. 211.

Translated by Hugh Rorrison (Edinburgh)



Untitled, 2008, perspex, wire, paper, gouache, 200 x 150 x 30 cm



Exhibition view *Confusion und Illusion*, Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin, 2008



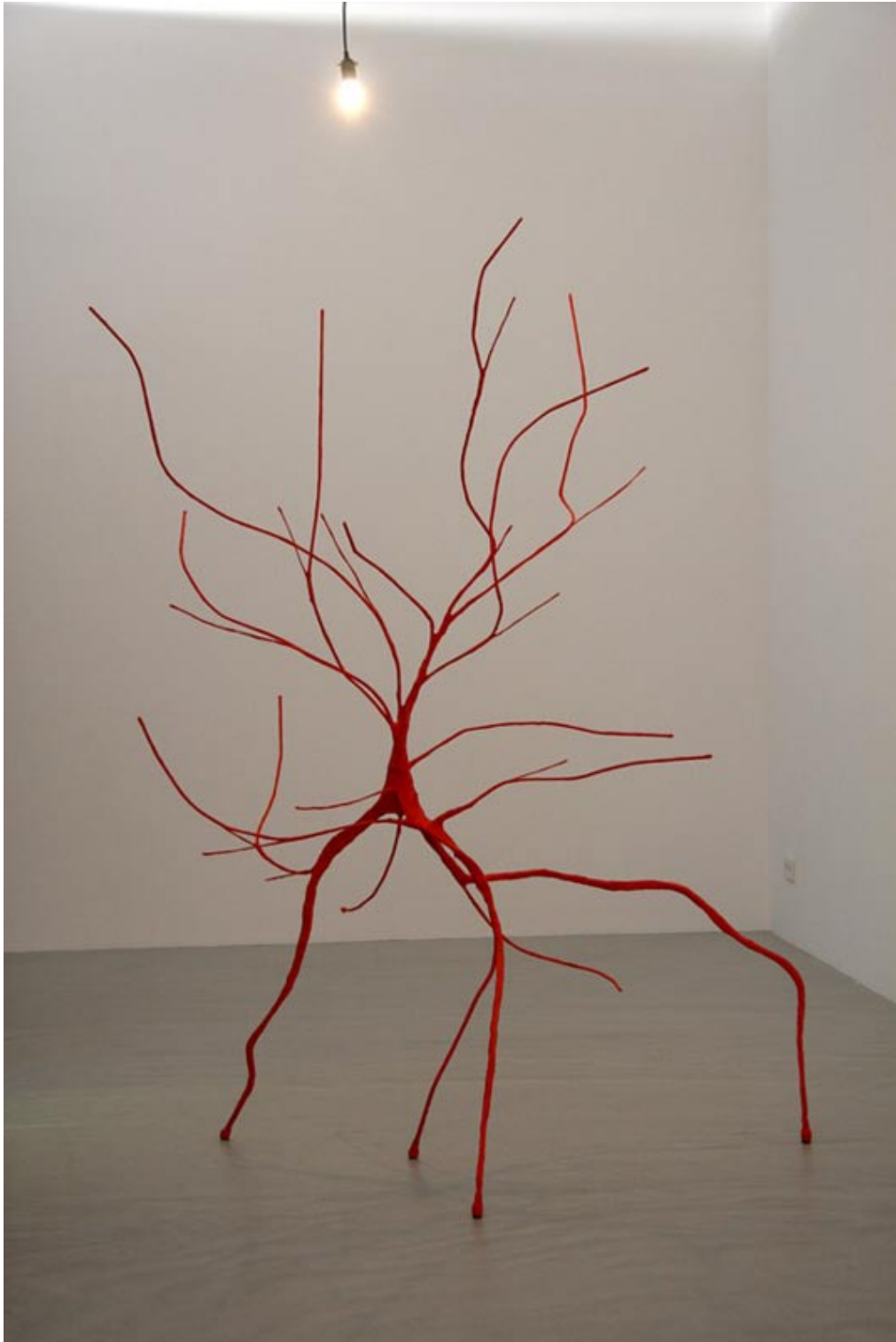
Untitled, 2008, fabric, wood, cord, 250 cm



Exhibition view *Confusion und Illusion*, Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin, 2008



Exhibition view *Confusion und Illusion*, Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin, 2008



Untitled, 2008, fabric, wood, cord, 225 x 170 x 80 cm



Untitled, 2006, bronze, acrylic, 48 x 40 (/O) cm, Edition 3



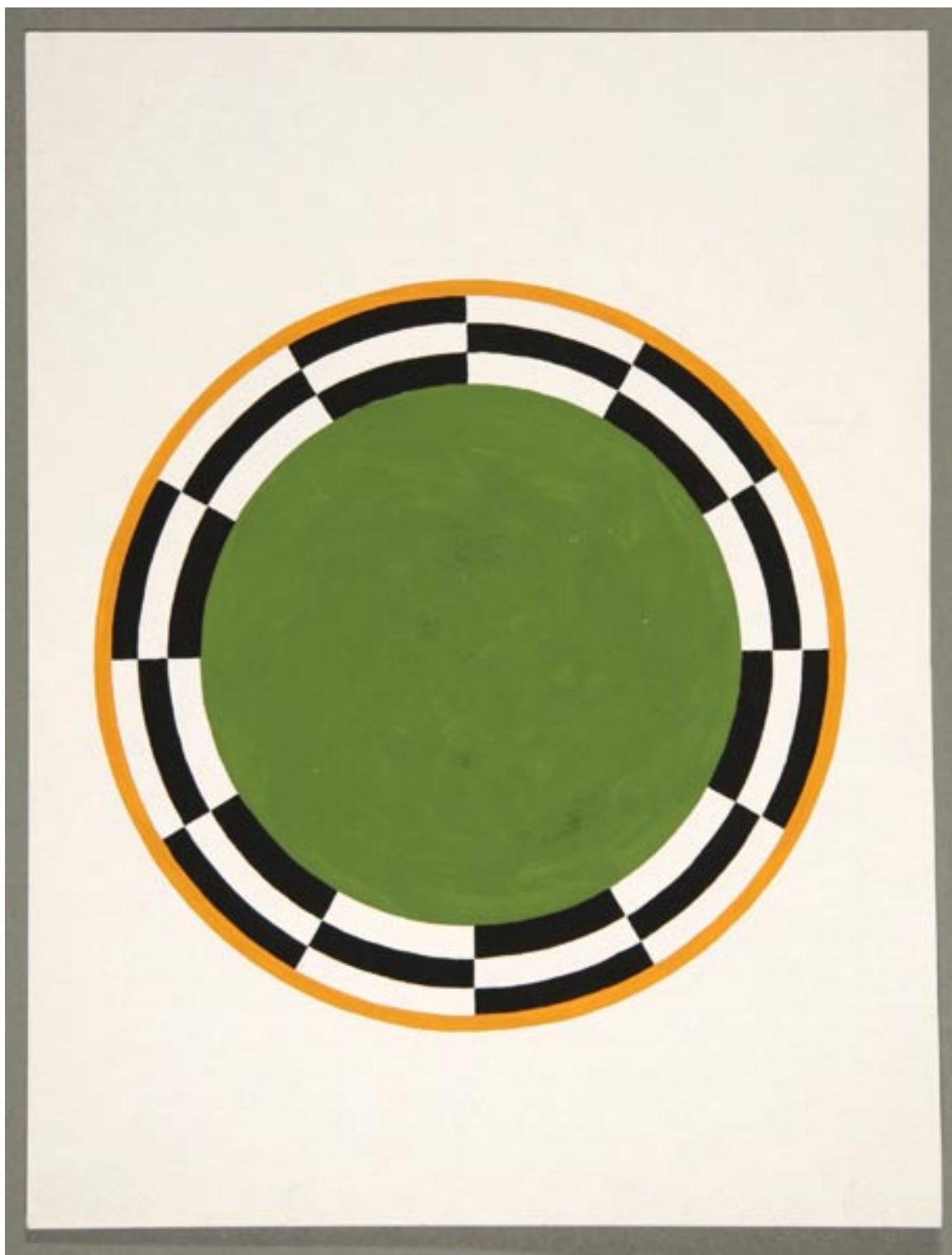
Untitled, 2004, watercolor on paper, 29,5 x 22 cm



Untitled, 2004, watercolor on paper, 31 x 24 cm



'o.T.'; 2003, cloth, 290 x 450 x 200 cm, installation view Kunstverein Arnsberg, 2004 (sidewise)



Untitled, 2002, watercolor on paper, 27 x 20,5 cm



'o.T'; 2002, iron plate, diameter 42,5 cm



'o.T.', 2001, wood, styrofoam, metal, diameter 400 cm, exhibition view '*hot, blue & righteous*', Galerie Giti Nourbakhsch, Berlin 2003



'o.T.'; 2001, cardboard, 368 x 368 cm

VINCENT TAVENNE

1961 born in Montbéliard, France
lives and works in Berlin

1978 - 1983 Ecole des Beaux-Arts, Besançon
1983 - 1985 Kunstakademie Düsseldorf (class of Ulrich Rückriem)
1987 Grant of Deutsch-Französisches Jugendwerk
1998 Piepenbrock Prize for Sculpture (Nachwuchspreisträger)
1999 Prize of Villa Romana, Florence, Italy
2008 Grant Kunstfonds

Solo Exhibitions

2009

"moi toi et ton moi", Berlin Paris un échange de galeries, Galerie Art : Concept, Paris
"SENDER ÄTHER EMPFÄNGER – À TRAVERS LA STRATOSPHERE" Städtische Galerie Waldkraiburg, Waldkraiburg

2008

«SENDER ÄTHER EMPFÄNGER», Räume für Kunst und Scholz, Stuttgart
«MONTER / MONTRER – Du proche au lointain dans l'escalier» Hospitalhof Stuttgart
«CONFUSION UND ILLUSION», Galerie Giti Nourbakhsch, Berlin
«ANSICHT EINER ABSICHT – ou le spectateur comme acteur», Kunstverein Lübeck /Overbeck- Gesellschaft
"Hinterm Vorhang (Fremde am Tresen)" Müller/Schmidt, Berlin (with Ina Weber)

2007

«Illusion und Simulation: Trois machins, deux trucs et un bidule», Galerie Hammelehle und Ahrens, Cologne

2006

«Wohin gehen wir, wer sind wir, wie geht's dir?», Galerie Giti Nourbakhsch, Berlin

2005

"Black Hole", Galerie Giti Nourbakhsch, Berlin

2004

"Véhicules Weber Tavenne Fahrzeuge", M29, Cologne (with Ina Weber)
"Ansicht eines Anfangs", Kunstverein Arnsberg, Arnsberg

2003

Galerie Hammelehle und Ahrens, Cologne

2002

Galerie Giti Nourbakhsch, Berlin

2001

„Hundert Fragen und keine Antwort“, Kunstverein Braunschweig, Braunschweig

2000

Galerie Daniel Buchholz, Cologne
Istituto Francesce di Firenze, Florence

1999

Galerie Hammelehle und Ahrens, Stuttgart

Galerie Giti Nourbakhsch, Berlin

1998

Galerie Daniel Buchholz, Cologne

Piepenbrock Prize, Hamburger Bahnhof, Berlin

1997

Galerie Hammelehle und Ahrens, Stuttgart

„La Signature des Artistes“, Nice Fine Arts, Nizza (with Joseph Zehrer and Uwe Gabriel)

1995

Forum Stadtpark, Prag

1994

Galerie Hammelehle und Ahrens, Stuttgart

1993

Friesenwall 120, Cologne

1991

Galerie Weikhard-Cassaignau, Paris

1989

Galerie Vera Engelhorn, New York

Group Exhibitions

2009

CAPC Bordeaux

2008

«Prêt-à-porter» Kasseler Kunstverein

«Inkonstruktion II» Art Biesenenthal, Biesenenthal

2007

“One Night Wonder”, 3rd International Laternfestival, Rosengarten im Weinbergspark, Berlin

Art Biesenenthal“, Biesenenthal

2006

«Nice Fine Art”, Stadtpark and Kunstverein Lahr, Lahr

«Memento Mori», Comme ci Comme ça II, Cologne

«Räume für Kunst», Sammlung Grässlin, St. Georgen

«abstract art now - strictly geometrical?», Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

2005

«Petits Fours», Comme ci Comme Ca II, Cologne

«Temporary Import», Art Forum Berlin

«Via Senese – 100 Jahre Villa Romana», Fuhrwerkswaage Kunstraum, Cologne

2004

„Invisible Beauty“, Galerie Giti Nourbakhsch, Berlin
“Drawings from Cologne”, Bluecoat Arts Centre, Liverpool
“bookies”, M29, Cologne
“Tombola”, Kjubh, Cologne

2003

„actionbutton“, Hamburger Bahnhof, Berlin

2002

„HOSSA - German art of the year 2000“, Centro Cultural Andratx, Mallorca
„Von Zero bis 2002“, Museum für Neue Kunst, ZKM, Karlsruhe

2000

„Hey, International Competition Style...“, TENT, Centrum Beeldende Kunst, Rotterdam
Galerie Daniel Buchholz, Cologne
„Skulptur 2000“, Kunsthalle Wilhelmshaven
„Deutsche Kunst in Moskau“, Moscow

1999

„Mondo Imaginario“, Shedhalle, Zurich
„Superca...“, Bureau Amsterdam, Stedelijk Museum, Amsterdam
Villa Romana, Florence

1997

„Transit“, Oeuvres du Fonds National d'Art Contemporain, Ecole des Beaux Arts, Paris

1996

Galerie Agathe Nisple, St. Gallen
Galerie Hammelehle und Ahrens, Stuttgart
„Glockenschrei nach Deutz - das Beste aller Seiten“, Galerie Daniel Buchholz, Cologne

1995

„Pittura immedia“, Neue Galerie Graz
„Risimden und Nebefkdls lesen Sie Bituz die Packlin Gisega. Kiron Khosla lädt ein“,
Galerie Grunert und Janssen, Cologne

1994

„electric judge“, Kreis 28 e.V., Innsbruck