



..Color como color a utilizar,
es diferente de
el uso de la pintura, para
pintar un cuadro... Aunque
utilizar objetos,
Puse
en primer lugar
el color.
y no el motivo.

Der Maler
John Marin, USA
1870-1953

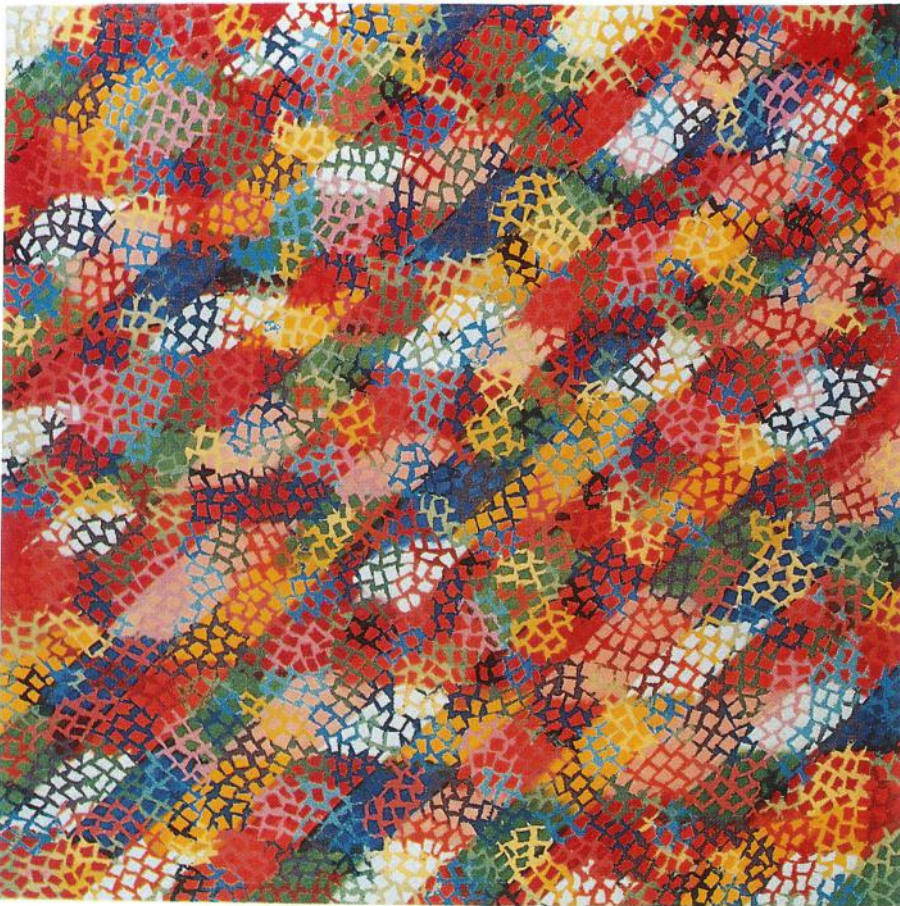


1

Peter Valentiner
en su estudio de
Colonia en 1990
En el fondo
"Marlene
180 X 140,
1990 Técnica
mixta sobre
lienzo

Foto: Frank Rosbach

VALENTINERS ARTE DE LA ABSTRACCIÓN REVERSIBLE



2

Galerie
Westernhagen

**PAVEL
LISKA**

3



3

4



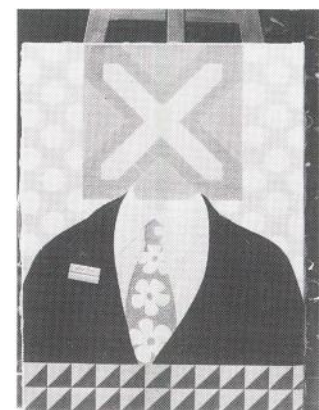
4

La carrera artística de Valentin comenzó a principios de los años sesenta en la ciudad francesa de Tours. A los veintidós años, el estudiante de la École Régionale des Beaux-Arts se sumergió en los efectos de la geometría abstracta del "hard edge" y los combinó con la tradición francesa de la actitud absurda del surrealismo. En 1967 pintó cuadros con títulos como "Retrato de un joven profesional". ¡Todos de corbata! " o "Monsieur X, 18 años, 1,65 metros", recuerdan el irónico enigma dadaísta de Man Ray o Francis Picabia. En ambos cuadros hay una combinación de elementos formales idénticos -un cuadrado con una cuadrícula geométrica abstracta, una corbata, un segmento de círculo y, por último, un campo de puntos- que, aunque aparecen en cada caso en un contexto motivico diferente, dan el carácter de variaciones de un mismo motivo. Aquí podemos ver ya una característica importante del método de trabajo de Valentin: la creación de variaciones y mutaciones de un motivo básico o de unas pocas formas básicas. Este "método" artístico sigue siendo uno de los factores más importantes de la obra artística de Peter Valentin.

El Mayo parisino de 1968, que representó el punto álgido del movimiento estudiantil en Europa, y los intentos de liberalización en la Unión Soviética y China situaron la escena artística francesa en la corriente política dominante. En el libro "L'art en France depuis 1966", Marie Louise Syring describe así la situación de la época: "Numerosos artistas e intelectuales, [...] han [...] renovado entonces el diálogo con el marxismo y también con el del PCP, frente a la desestabilización y el papel que desempeñó el partido en la lucha por la independencia de Argelia. Pero además, la Revolución Cultural de 1966 en China contribuyó a la politización general de la escena. Un gran número de artistas plásticos en Francia

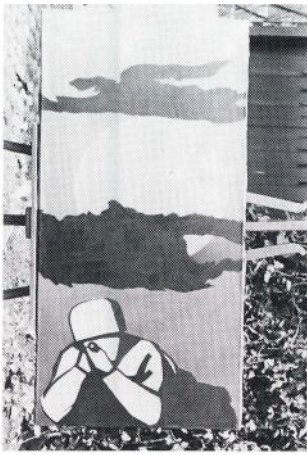


5



6

5



7



8

En consonancia con la actitud politizada de los intelectuales franceses, se sintió obligado a tematizar la política en sus cuadros.

Peter Valentiner también abandona los motivos de ironía general y los sustituye en sus cuadros por motivos de "lucha de clases". Aunque se siente mentalmente próximo al grupo "Soportes/Superficies", que se esfuerza por concretar su actitud política pseudomarxista y su aspiración a una completa "desideologización" del arte en una abstracción decorativa, sus cuadros "Turistas en Moscú" (1969) y "El hombre SaW, Detektiv" (1969) muestran más un parentesco formal con las "pinturas collage" críticas y realistas de Gudmundur Erro.

En el cuadro de 1969 "I'm a lonesome cowboy", Valentiner "collagea" distintas imágenes en una superficie pictórica dividida según el orden de la cuadrícula de Mondrian. Sin embargo, la cuadrícula sólo se respeta en la orientación y distribución de las imágenes parciales, pero no en sus límites, de modo que la impresión es la de postales pegadas unas encima de otras y unas junto a otras. La impresión de postales se refuerza aún más por los motivos y su sorprendente reducción formal a simples siluetas: la silueta de un vaquero de rodeo que aparece a lomos de un caballo frente al brillante círculo de un sol naciente, la imagen de la sombra de otro vaquero conduciendo una vaca a casa al atardecer, la silueta de un centro de la ciudad estadounidense y la imagen de una bandera coreana ondeando al viento. Combinadas con la figura central de un GI con armadura completa, que se pierde - "I'm a lonesome cowboy" - como figura solitaria en un paisaje del Lejano Oriente, todas ellas adquieren un contenido político y crítico que surge de los opuestos contrastados de estos "idilios" orientados a la publicidad.

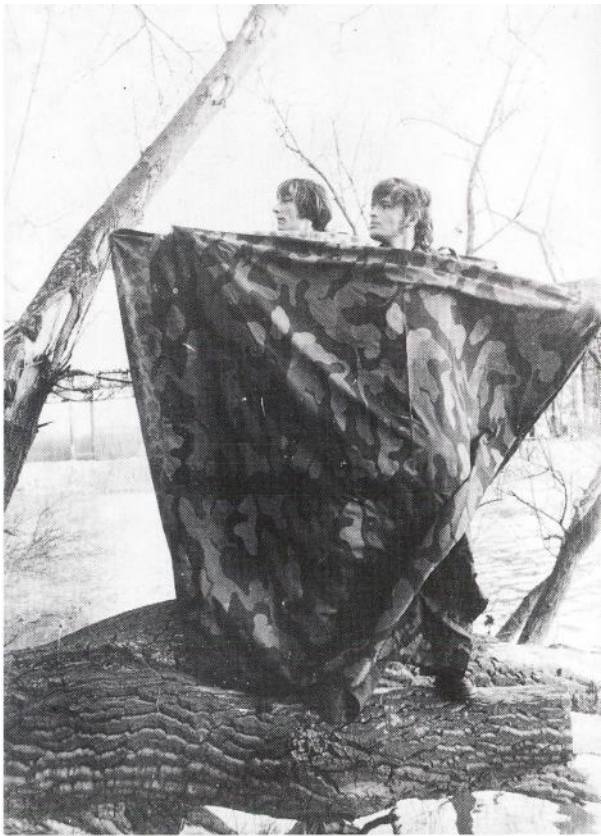


9

6



10

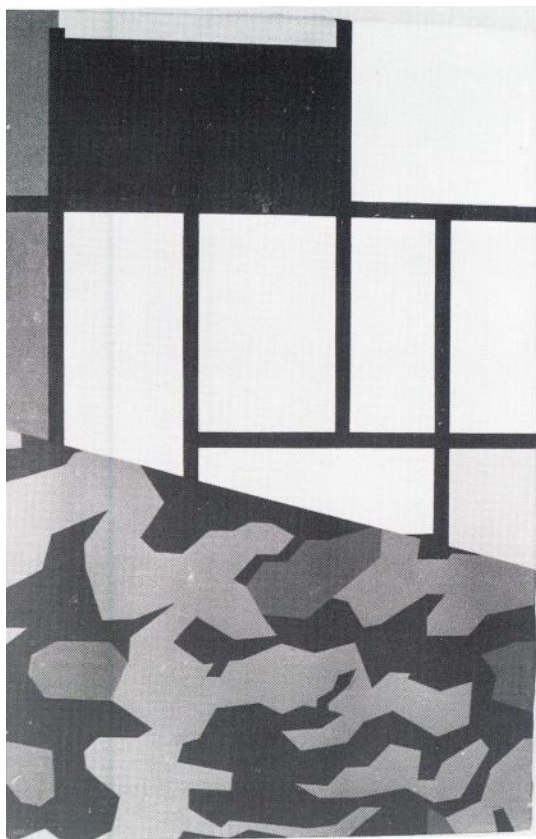


11



12

7



13



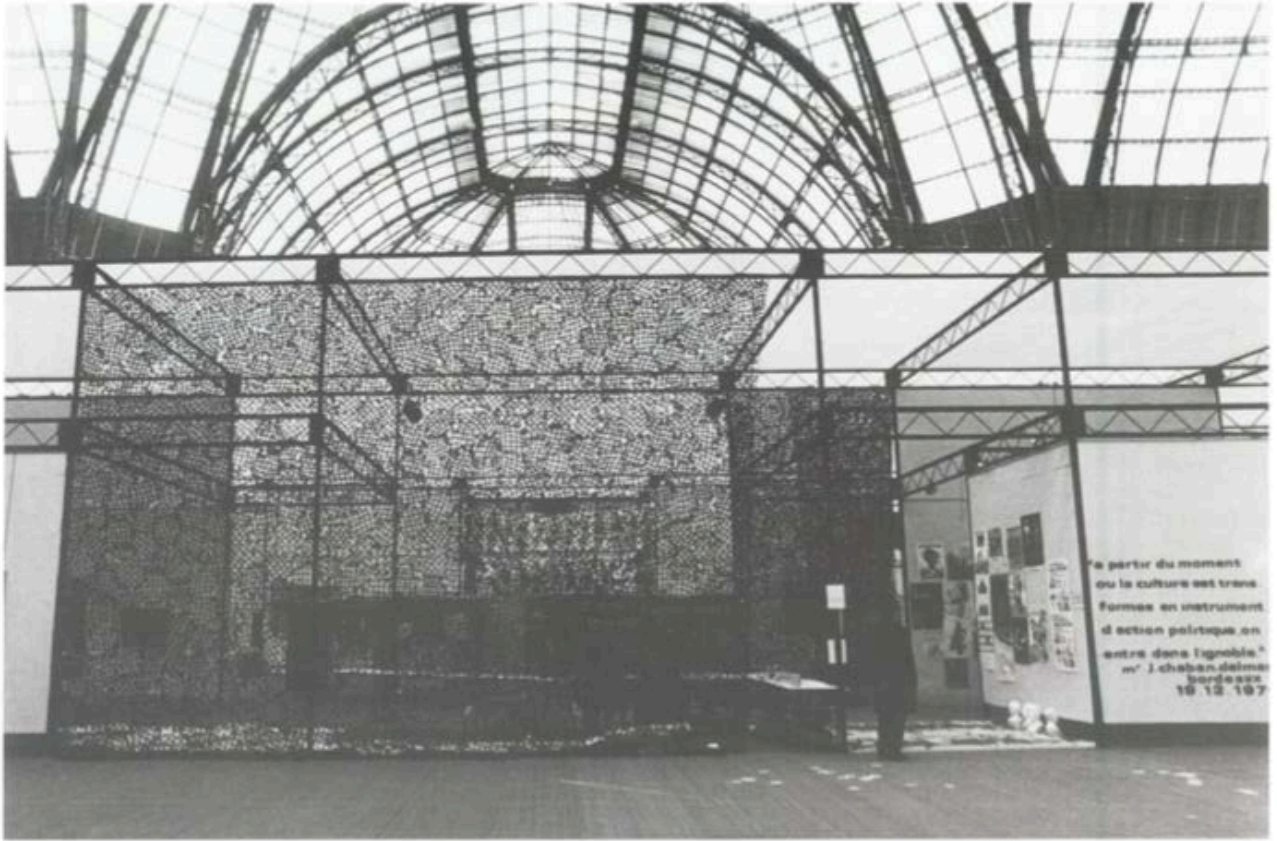
14



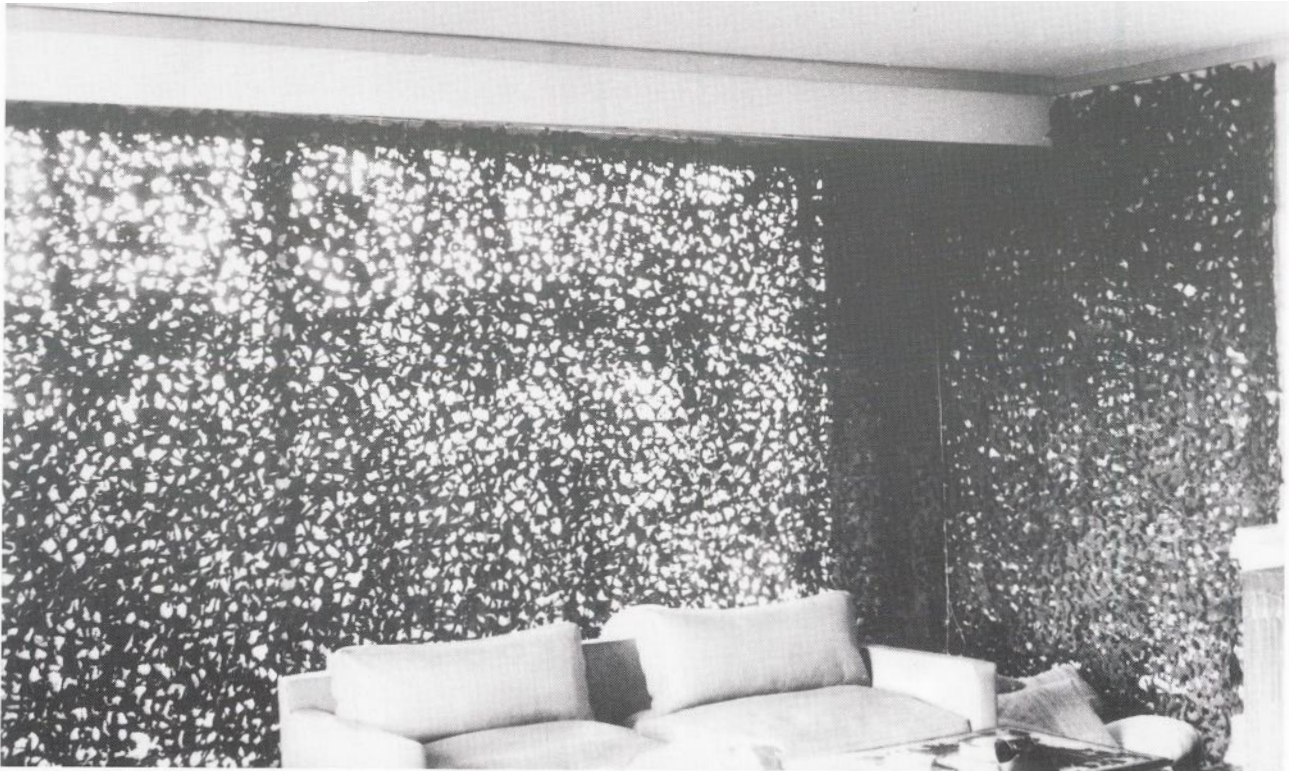
Rideaux Camouflage chez Marc Landau, Paris 1977

15

8



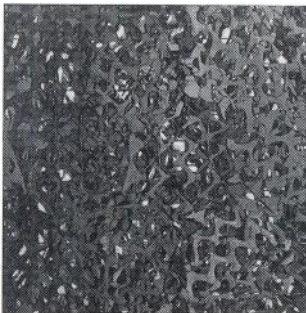
16



17



18



19



20

En los cuadros "Guerra y paz" de 1969, Valentiner utiliza tanto la geometría como los colores de las composiciones de cuatro campos de Robert Indiana, presentes en sus cuadros a partir de 1964, para distribuir las imágenes. Mediante la simplificación y placidez buscadas, así como la repetición del mismo motivo, Valentiner crea en estos cuadros una especie de insistencia capaz de transmitir el mensaje político pretendido. También en este caso, el método de variar los mismos motivos parece ser uno de los principales factores creativos. Aunque Valentiner siguió pintando cuadros con llamativos motivos políticos hasta la década de 1970, en noviembre de 1969 inició obras fundamentalmente diferentes en ambos sentidos de la palabra: aquí el artista abandonó la iconografía de la política y, también formalmente, recurrió a modos creativos que se salían del marco de la pintura tradicional practicada hasta entonces.

En la obra "Tienda de camuflaje sobre bastidor", también llamada "Homenaje a Jackson Pollock" (1969), extendió una tienda de camuflaje militar sobre un bastidor y creó así la apariencia de un cuadro que estéticamente se asemeja a las pinturas de acción de Pollock. El uso de "materiales encontrados" prefabricados -la tienda de camuflaje- se corresponde históricamente con los collages cubistas y los "ready-mades" de Marcel Duchamp derivados de ellos, pero aquí se vincula concretamente con el uso de materiales en el arte pop estadounidense y con las muestras de tela pintada realizadas en los años sesenta por el grupo francés BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni).



21

Hacia 1971, Valentiner "liberó" la tienda de camuflaje del marco: en la exposición "Groupe 37"(1) de la Universidad de Stanford, en Francia (Tours), clavó dos trozos triangulares de tienda de camuflaje directamente en la pared. Los dos triángulos juntos forman un rombo dividido en diagonal por una franja blanca de la pared. El motivo decorativo de camuflaje de las tiendas y la estricta geometría minimalista de la franja forman un llamativo contraste, que se acentúa aún más por la interacción de dos materiales artísticos fundamentalmente distintos: la pintura blanca y un objeto real. En ésta y otras imágenes de objetos similares, se aprecia la proximidad inicial de Valentiner a la estricta geometría de los representantes del "borde duro", como Barnett Newman, Ellsworth Kelly y Frank Stella. Sin embargo, Valentiner siempre sitúa el estricto orden geométrico en un contexto de contraste con las formas irregulares y "aleatorias" de los objetos encontrados, creando una discontinuidad que utiliza como puente para transmitir su mensaje.



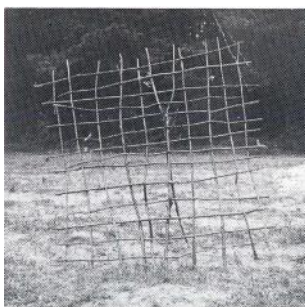
22

Ese mismo año, 1971, Valentiner abandonó el espacio expositivo tradicional del museo e integró la tienda de camuflaje en entornos naturales: la envolvió con troncos de árboles, la tendió en las copas de los árboles, la clavó en ramas de árboles. Estas acciones no sólo producen un resultado formal cautivador: el contraste entre un estampado abstracto de tela y una estructura de madera.

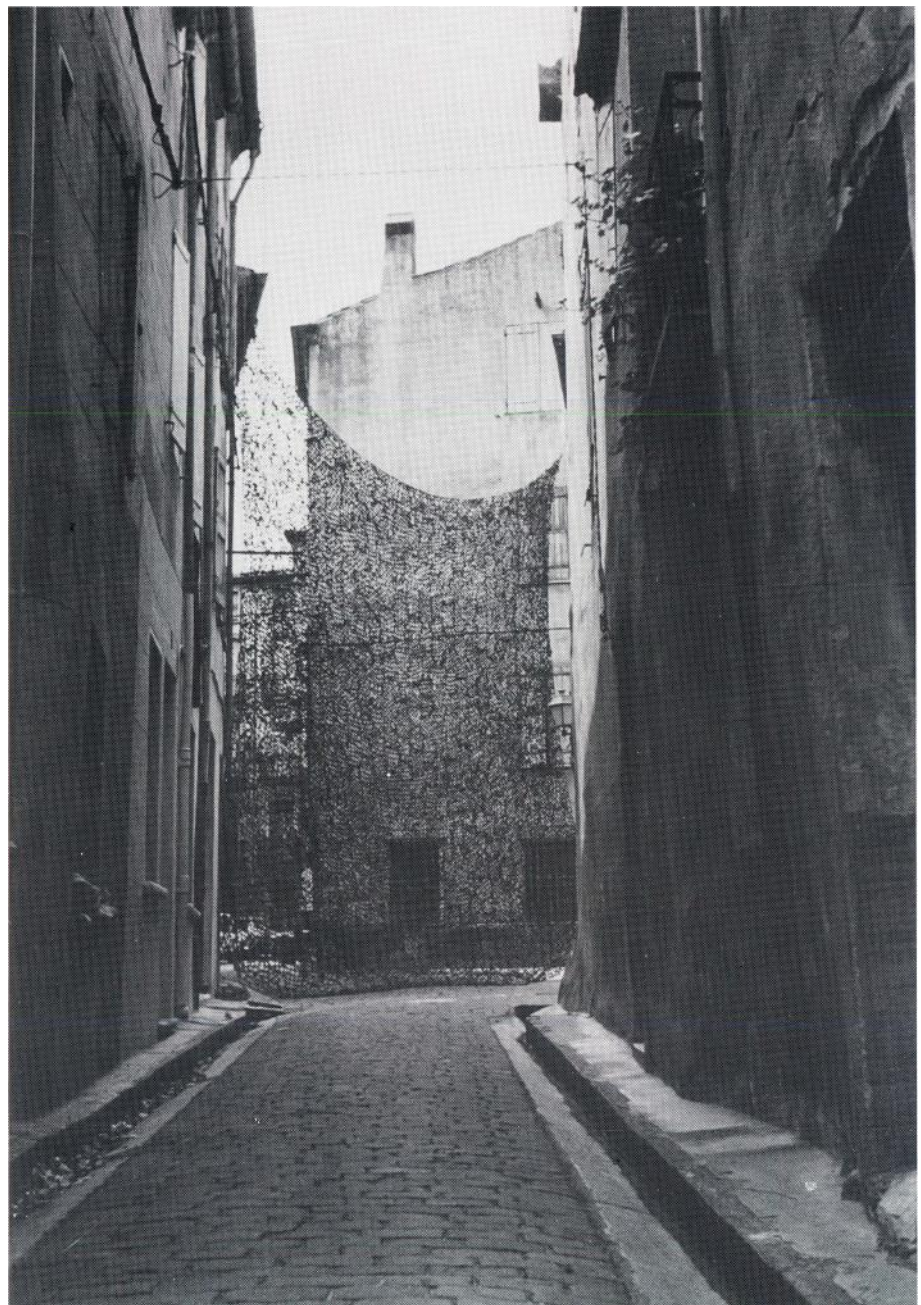
Valentiner quiere llamar la atención sobre el contraste y la contradicción irreconciliable entre lo militar -representado por la tienda de camuflaje- y la naturaleza, es decir, entre la violencia militar destructiva latente y el carácter pacífico de la vida natural.



23



24



25

12

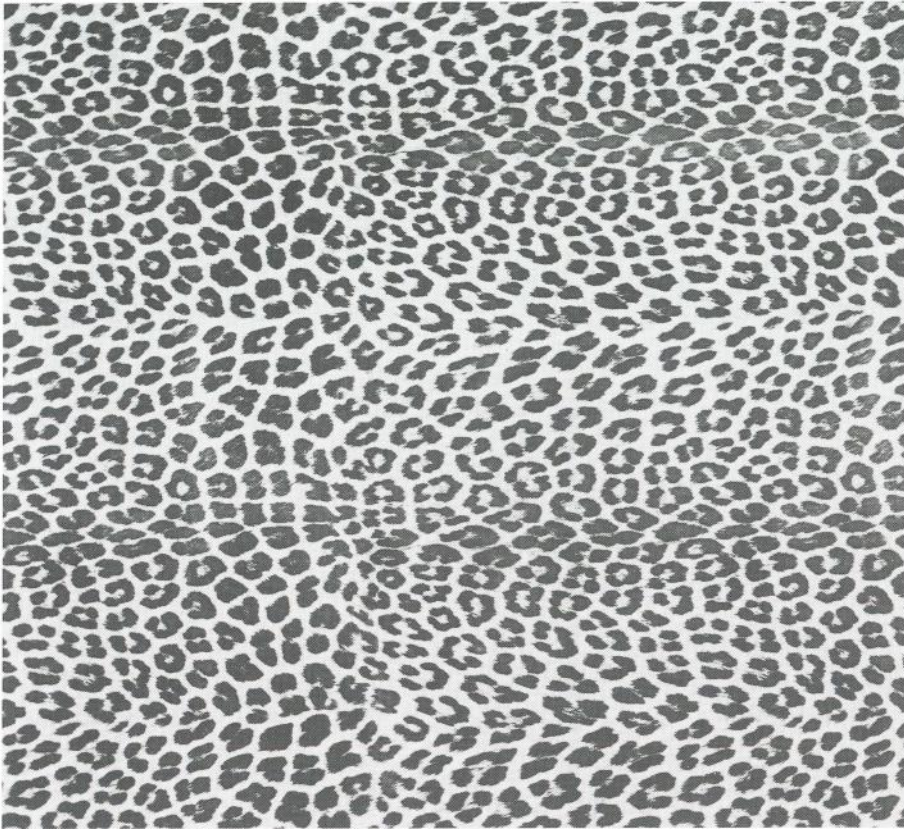




27



28



29

LÉOPARD

(Panthera pardus)

Classe: mammifères

Ordre: Carnivores

Famille: Félidés

Longueur de la tête et du tranoc: 1,50 m

Longuer de la Queue: 90 cm

Hauteur au garrot: 70 cm

Régime: carnivore

Gestation: 93 - 103 jours

Portée: 2 ou 3 petits, quelquefois 6

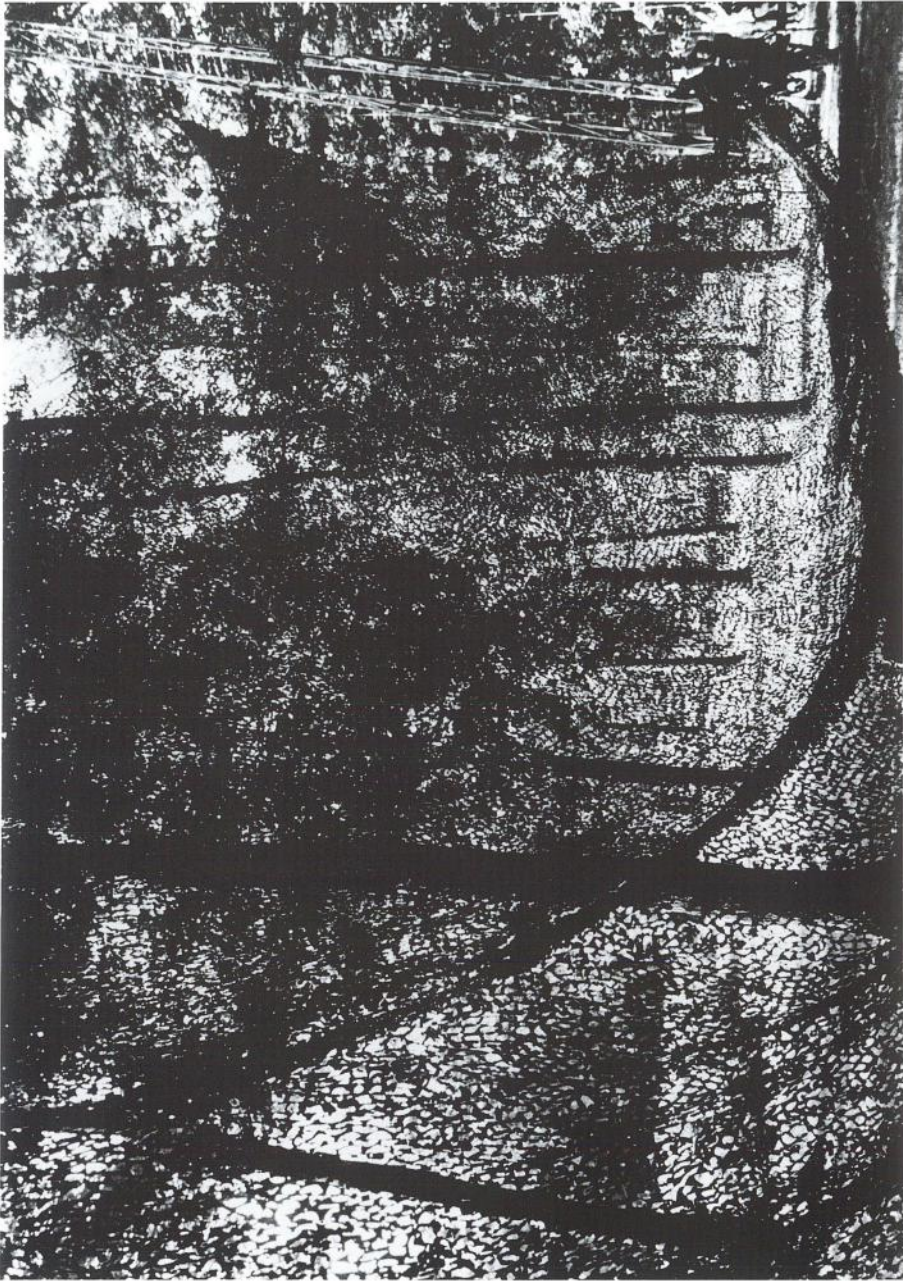
Longévité: jusqu'  23 ans

Adulte

De forte constitution, il a les membres relativement courts et la queuq longue. Le pelage, blanc sur la partie interne des pattes et le ventre, jaune par ailleurs, est parsemé de taches noires en rosettes.

30

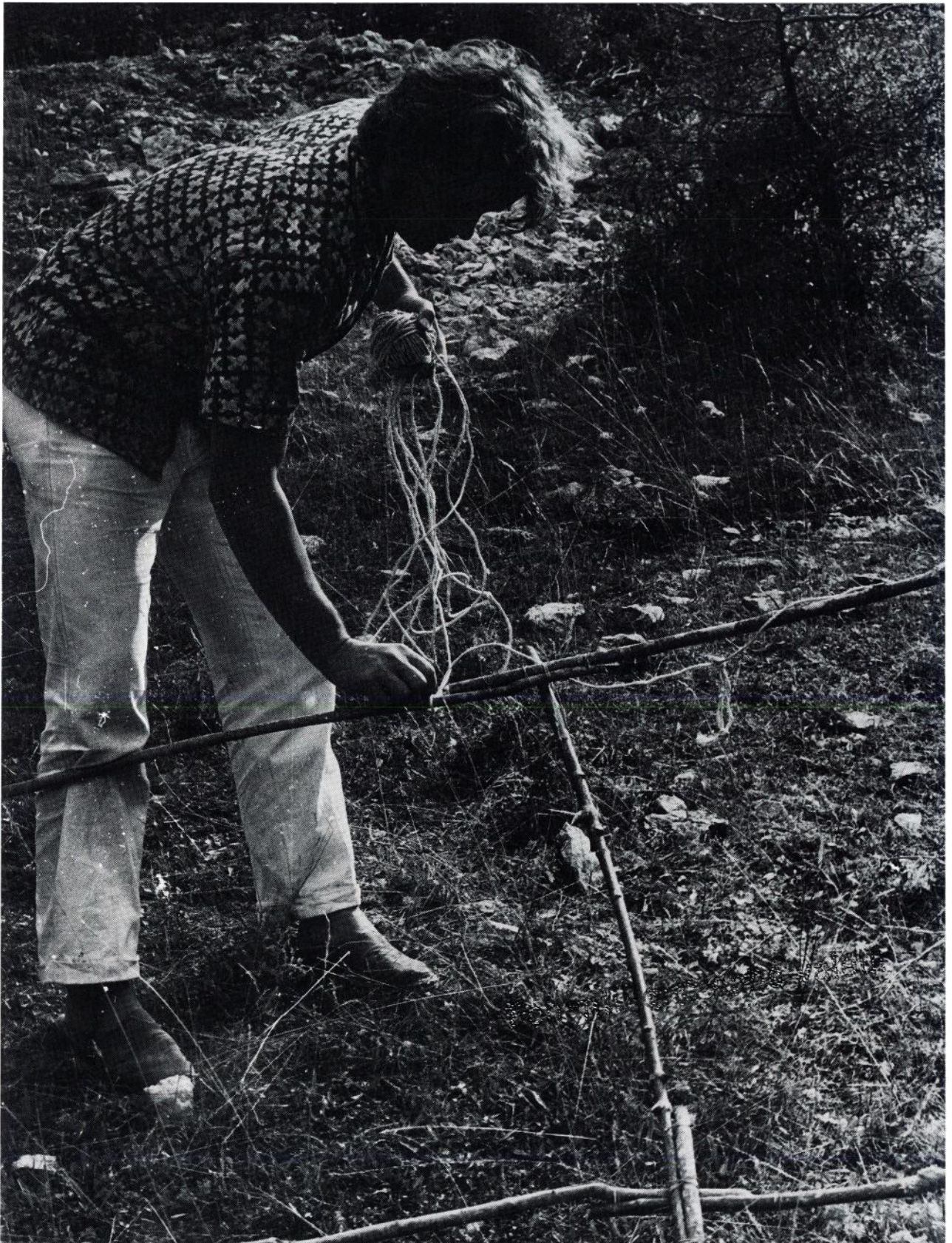




(VII Biennale de Paris, lauréat du Prix Rodin, photo A. Morain)

**camouflage
opérationnel
1971**

PETER VALENTINER



33

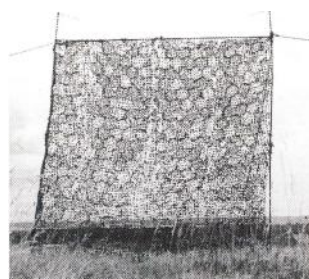
18

En el verano de 1971, Valentiner encontró un "objeto encontrado" aún más sofisticado para "sustituir" a la lona: una red de camuflaje militar. El artista organiza procesos creativos en los que se fijan enormes redes de camuflaje a edificios, puentes o árboles, hace tender redes de camuflaje entre las casas de un callejón estrecho o las utiliza como cortinas para las ventanas. Mientras que la tienda de camuflaje estampada, tensada sobre un bastidor, seguía teniendo el efecto de una imagen pintada y recordaba también a un lienzo pintado en su confrontación con la naturaleza - marcando así la diferencia entre arte y naturaleza-, la estructura de malla transparente de una red de camuflaje entra ahora en interacción óptica directa con el entorno visible a través de ella. La coincidencia visual entre los detalles del entorno elegido y la estructura irregular de la malla, lastrada por el peso del tejido, da como resultado imágenes con una fuerte impresión de impresionismo, en las que las formas y los colores de los objetos "ocultos" se estilizan y se unifican -modulan- mediante el colorido juego de luces y sombras de la red móvil y ondulante, a la manera de Cezanne.

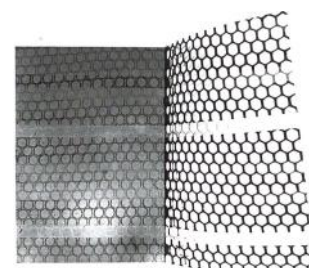
Pero también aquí el juego de Valentiner con la interacción artística de la forma y el color no se limita al ámbito de la estética: el contraste entre un aparato militar y un entorno pacífico, así como la actividad de "telón", se entienden -en el sentido del "distanciamiento" de Brecht- como un método para desenmascarar la violencia militar que amenaza la realidad pacífica. Probablemente ahí radica la diferencia entre las "cortinas" de Valentiner y la actividad de ocultación de Christo, que no asocia ningún mensaje político o moral a los objetos que empaqueta. Sin embargo, no debe pasarse por alto el carácter de objeto estético y conceptual de las "obras de red" de Peter Valentiner, como demuestran ciertas instalaciones tituladas "Gitter" (1971), en las que la estructura maquina de la red de camuflaje se materializa en un entramado de ramas de matorral. Aquí, el predominio de la interacción entre los vínculos puramente artísticos, es decir, la cosificación del entramado mundial en una "celosía" sobre la naturaleza virgen -las ramas como material artístico, el bosque como atmósfera de la celosía- relega la política a un segundo plano. Tal confrontación de un objeto artístico con la naturaleza sitúa el mensaje de la obra de arte en dimensiones humanas generales que superan el marco de la política actual.



34



35

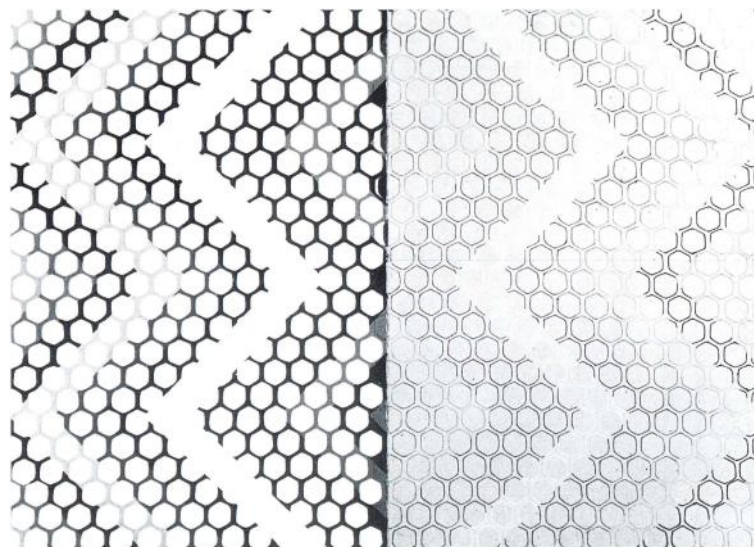


36

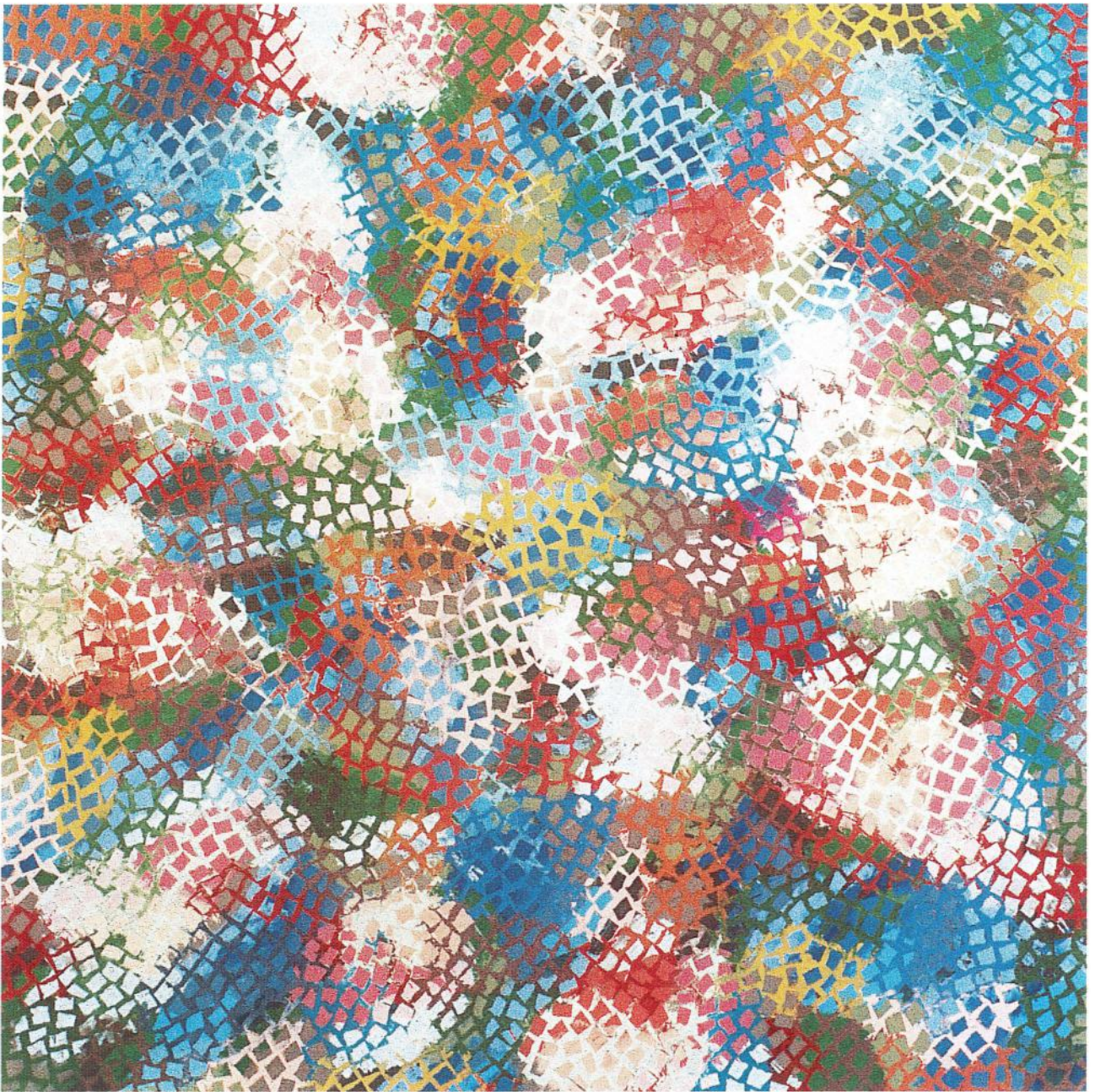


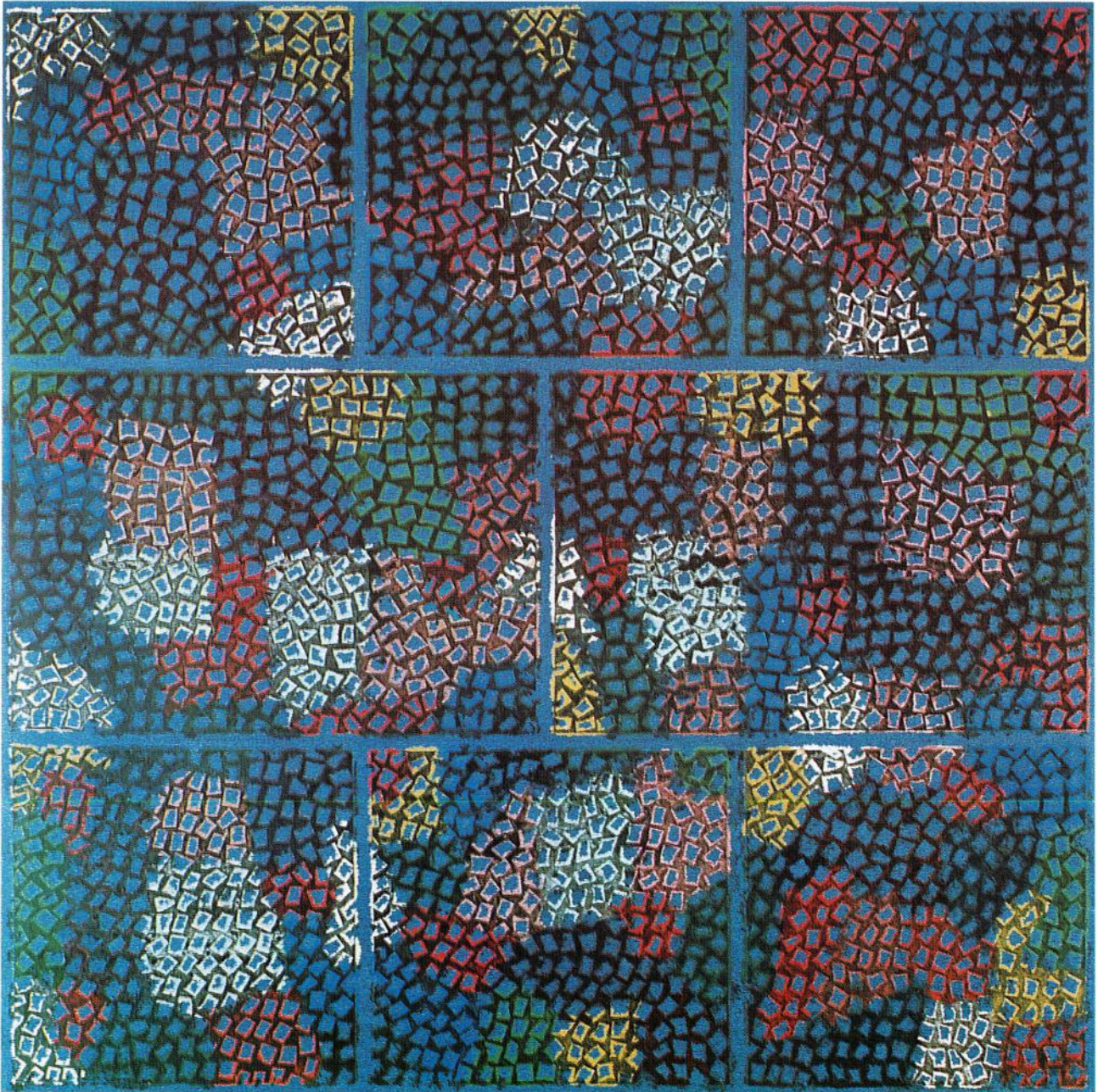
37

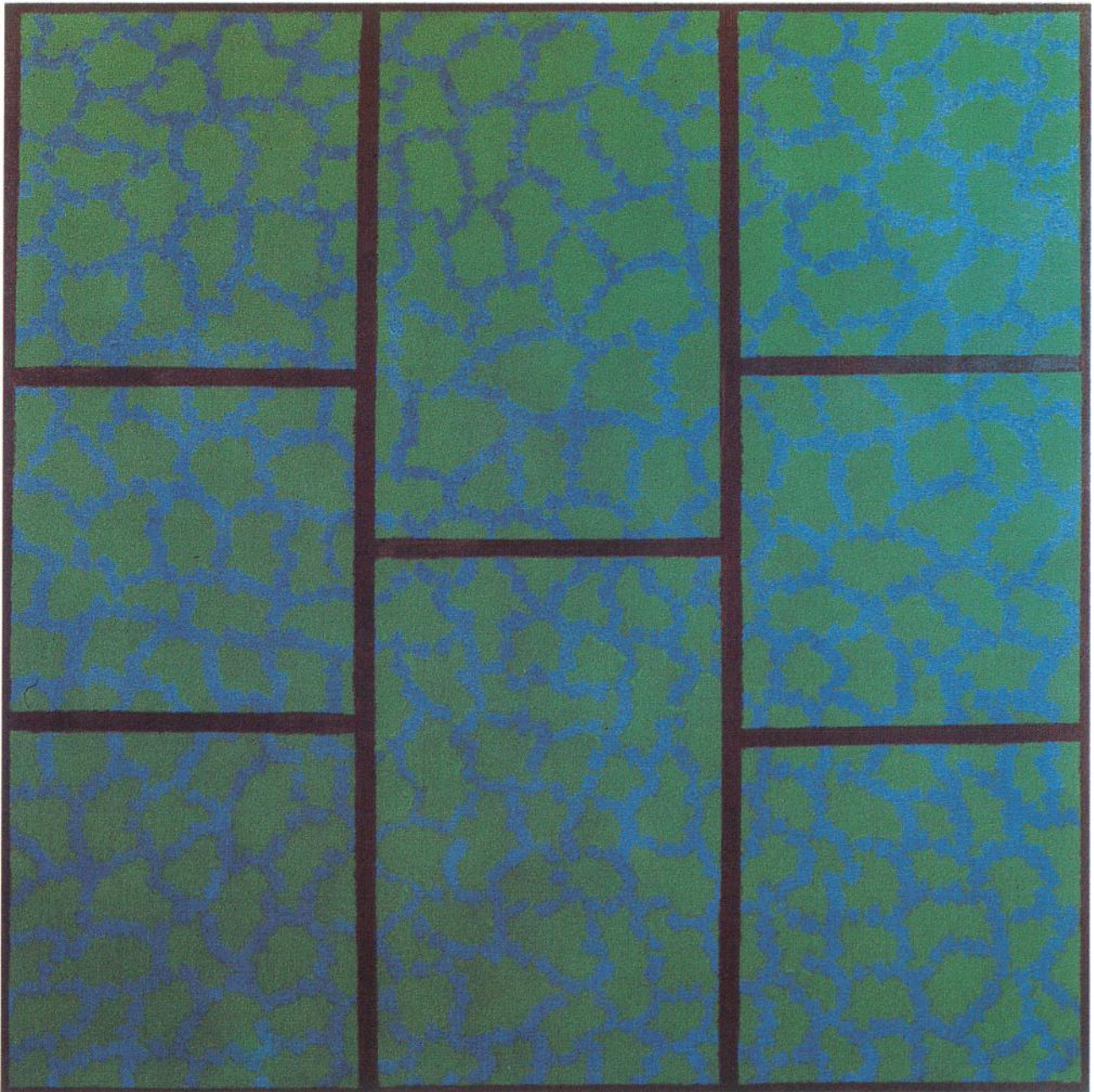
El año 1974 marca un giro decisivo en la obra de Valentiner, que abandona el método de trabajo objetual y vuelve a la pintura. Sin embargo, se mantuvo fiel a la estructura de malla de las redes y a la interacción de varias capas de imágenes que se interpenetran visualmente. En el primer cuadro de esta fase, "DecoupageReport Nr. 7", transfiere a un cartón una estructura regular de pequeños hexágonos: dibujados en una mitad de la superficie del cuadro, pintados y recortados en la otra. Valentiner cubre esta retícula hexagonal con otra estructura, aparentemente más profunda, de tiras en zigzag de colores degradados. La formación de las dos capas de la imagen es interesante y estéticamente decisiva: el artista recorta un patrón en forma de panal en el reverso de una superficie pintada con pintura grasa con otro patrón abstracto, en zigzag, y luego arranca los jirones de papel -en este caso hexagonales-, dejando así al descubierto la capa inferior en esos puntos. La interacción entre las capas superior e inferior de la imagen da lugar a ensamblajes coloristas y formales, a veces aleatorios, a veces planificados, que constituyen un eficaz juego estético. Este método de trabajo, que consiste en cubrir, cortar y rasgar trozos de papel, es denominado por el artista "cortar y pegar". Es una síntesis de collage y decollage. Hasta los años 90, el corte siguió siendo el método de trabajo más importante para Valentiner. La interpenetración visual de dos superficies pintadas de forma abstracta, que resulta del corte, es reversible para la percepción del espectador: puede verse como una serie de vistas sobre un fondo, o como una serie de partículas flotando delante de un fondo. Las obras abstractas y decorativas que Valentiner crea mediante el decoupage revelan una vez más su proximidad con la concepción del arte del grupo "Soportes/Superficies" 2 : la aparente desindividualización de la expresión artística en favor de un lenguaje formal abstracto y anónimo, sometido en gran medida al azar de una tecnología - La idea de un "decoupage" -que tiene su fuente en el arte- corresponde a la pretensión de los artistas de "Soportes/Superficies" de una completa desideologización del arte



38







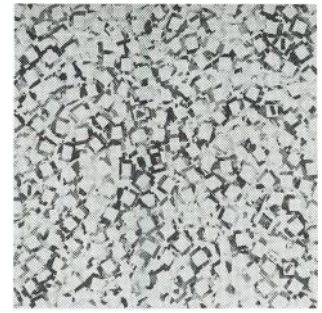


En obras como "Composition indéterminée", de 1976, la reproducción de la cuadrícula de una red de camuflaje queda patente en la forma, el tamaño y la distribución de las huellas que dejan los trozos de papel pegados y despegados. El resultado es una estructura de doble capa, coloreada y ponderada en valores: una formada por bandas de color orientadas diagonalmente, y la otra, semejante a un campo de mosaico estructurado como una onda. La ilusión es perfecta: de hecho, hay tres estructuras: una capa inferior coloreada, cuyo cambio de color está en realidad orientado en diagonal, la estructura formada por los trozos de papel pegados, que sólo aparecen temporalmente en la imagen como una cuadrícula de formas incoloras, dejando un campo de malla tras su retirada, simulando un movimiento ondulatorio, y, por último, la capa superior coloreada, que presenta bandas horizontales con cambio de color. La interacción de estos tres sistemas entre sí, es decir, la interacción de las dos capas de color mediante la eliminación de la cuadrícula incolora formal de los papeles encolados, da como resultado una unidad visual apilada que proporciona poca información sobre cómo se creó. En este cuadro permanece un recuerdo del significado político del tejido "Tarn", pero no se manifiesta directamente al espectador.

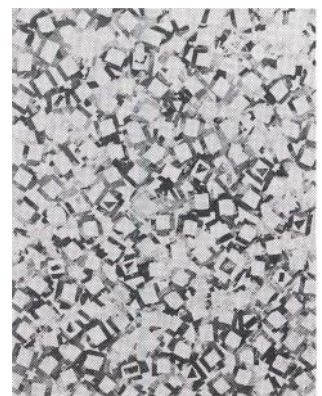
En las obras "recortadas" de Valentiner de 1977 a 1979, la conexión entre las múltiples estructuras y la cuadrícula inicial de la red de camuflaje se pierde cada vez más. El artista varía -aunque marginalmente al principio- tanto el tamaño como las formas de los cuadrados cubiertos -además de tiras cortas de la misma anchura, también aparecen triángulos y cuadrados alargados, que a menudo pierden la conexión formal uniforme y reconocible y, por tanto, también su parecido inicial con la estructura de la red-. No obstante, las estructuras siguen siendo "estrechas" y, por tanto, parecen compactas y taquigráficas, similares a los cuadros de estructuras abstractas de Bradley Walker Tomlin o Mark Tobey de los años cincuenta.

En el cuadro "Kallima" de 1978, por ejemplo, predomina la orientación diagonal de la capa superior de pintura, mientras que la inferior, visible a través de las "ventanitas" de los trozos de cinta retirados, da poca información sobre su naturaleza. Estas "ventanitas" adquieren así un valor visual autónomo que las hace flotar como confeti en un mar de color. Los cuadros de Valentiner de esta fase alcanzan un alto grado de abstracción, en el que a veces domina un doble cromatismo espontáneo, como en el expresionismo abstracto de Jackson Pollock o Willem de Kooning, y a veces un monocromatismo integrado en un campo multicolor, casi "supremacista", como por ejemplo en el cuadro "Lousiana 1" de 1978.

En esta época, Valentiner compone complicados campos estructurales que resultan de una doble aplicación de "corte" -es decir, el resultado de la interacción de tres capas de color-, como por ejemplo en la pintura acrílica "Abalvina" (1978), en la que unas "ventanitas" más grandes ofrecen vistas aún más profundas. Aunque esto aumenta la profundidad de la ilusión espacial de las estructuras coloreadas, todas las pinturas de esta fase dan la impresión de un mosaico más o menos denso de bajorrelieves.

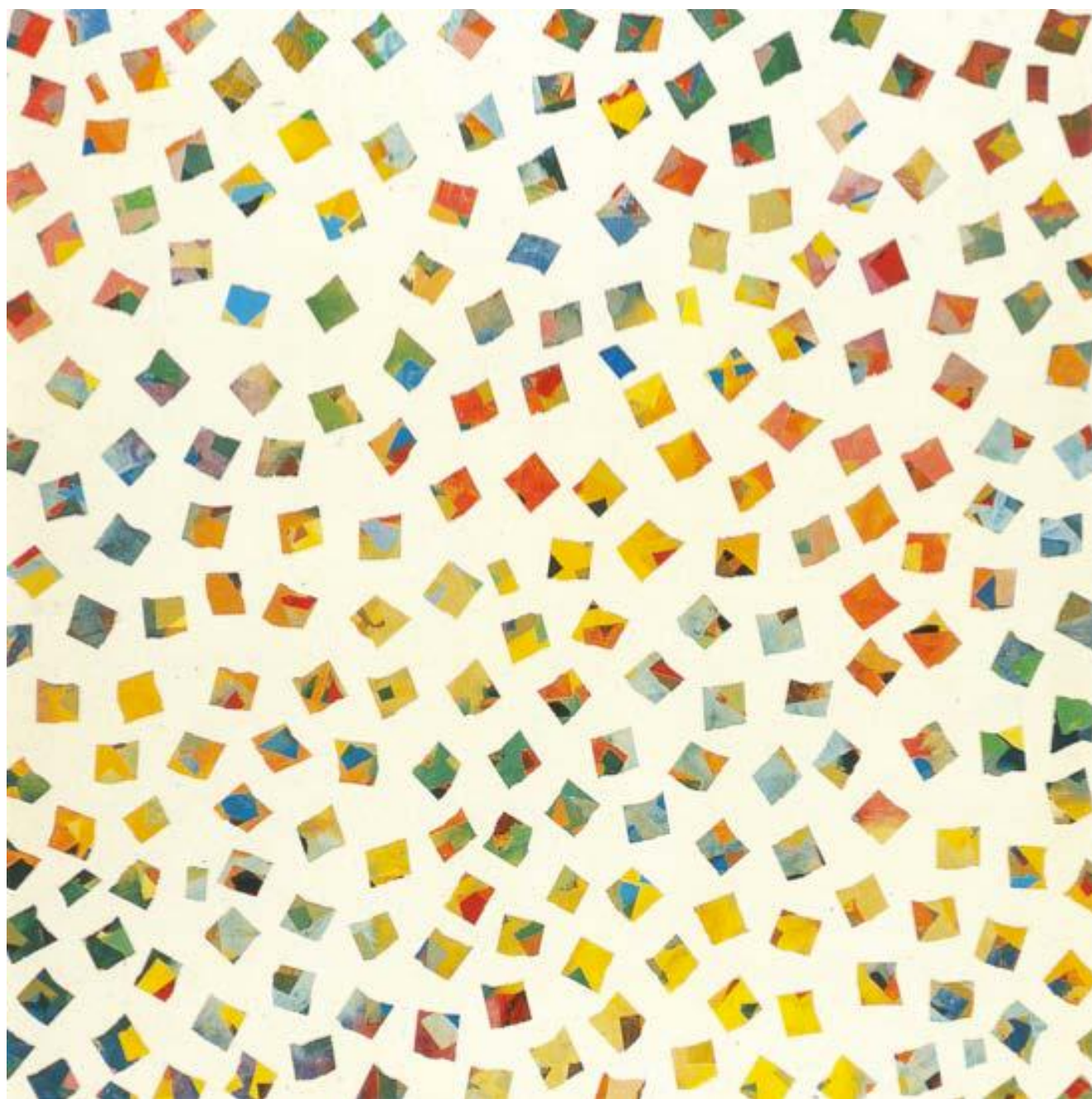


43

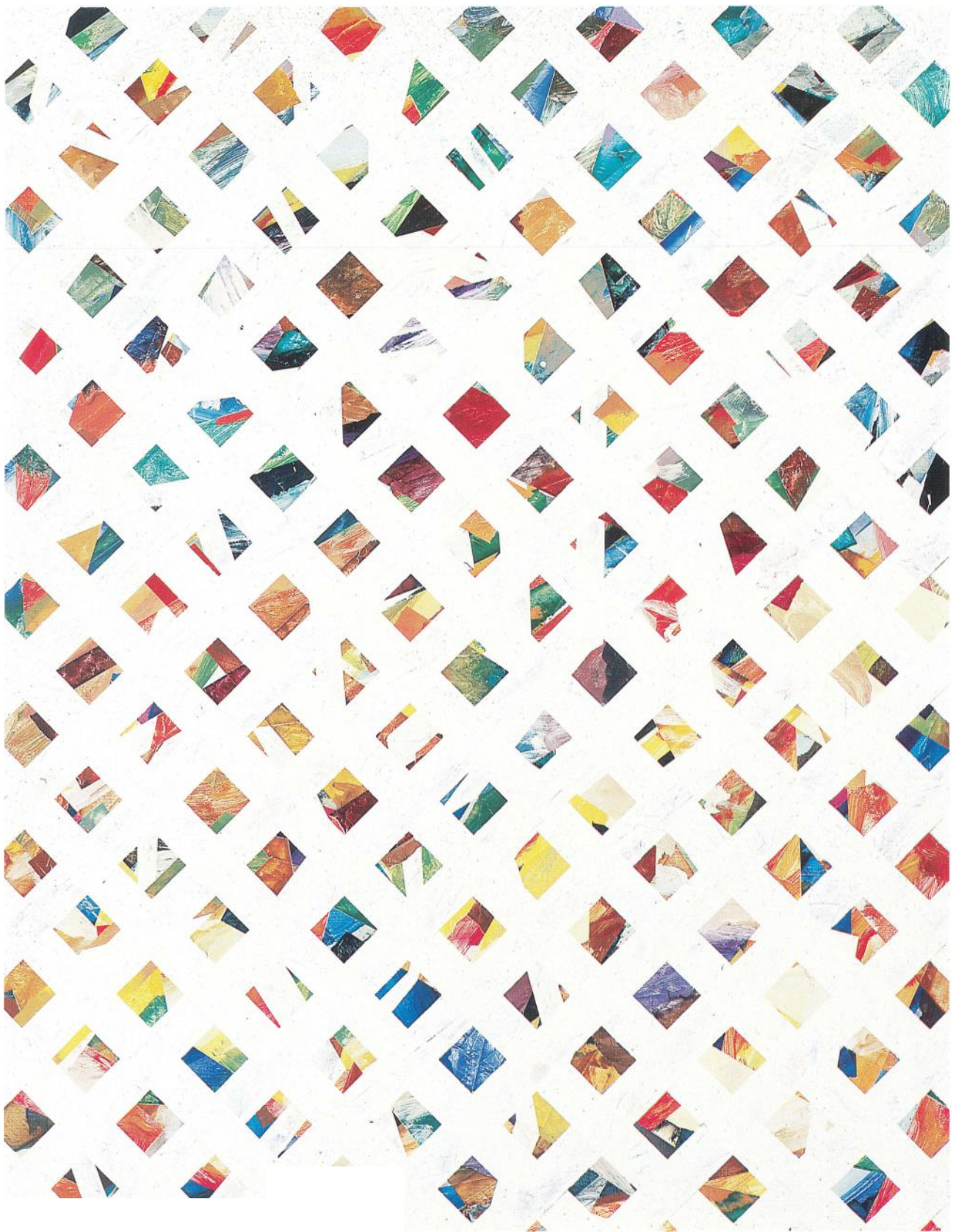


44











El contacto de Peter Valentiner con la escena artística berlinesa y su posterior traslado de Francia a Berlín en 1981 también son evidentes en su obra: en esta época abandonó la cuadrícula de malla pequeña del "découpage", responsable del carácter de mosaico de las estructuras de varias capas y, por tanto, de la cercanía formal a las pinturas en red de Tarn. Es como si Valentiner, al pasar de la escena artística francesa a la berlinesa, hubiera dejado atrás en Francia tanto su vínculo con el grupo "Soportes/Superficies" como el decorativismo a pequeña escala de un François Rouan o un Simon Hantaï. Al renunciar radicalmente al tamaño uniforme, a la similitud de las formas de las "ventanitas", a su densidad y a cualquier sistemática reconocible de su distribución, el artista consigue un cambio cualitativo de expresión en la interacción de las distintas capas de pintura. Las distintas capas de pintura asumen ahora distintas funciones compositivas en el cuadro: la capa superior actúa como "fondo", la inferior -que es visible a través de las zonas cubiertas- se distribuye por las "ventanitas" individuales y les confiere un carácter individual, casi real. A partir de 1980, pintó cuadros que Martin

Hildbrand las denomina acertadamente "pinturas caleidoscópicas".³ El hecho de que el fondo coloreado -es decir, la capa superior de pintura- ya no esté estrechamente mallado, sino atravesado por barras individuales de formas geométricas, ofrece una superficie más continua para un efecto ilusionista autónomo.

Mientras que hasta 1982 los cuadros de Valentiner daban una impresión más bien tranquila de partículas flotando en el espacio "infinito", y por tanto una atmósfera de "ciencia ficción", a partir de 1982 el artista aumenta el dramatismo de sus composiciones hasta alcanzar una expresividad barroca.

Los matices cromáticos de las capas se hacen más generosos, cambia drásticamente la intensidad de los colores y explota el efecto dinámico de las pinceladas visibles. En el cuadro "Giverny" (1982), la capa superior de pintura -que aparece como fondo del cuadro- tiene un carácter dramático independiente. Los colores -del amarillo al violeta y del verde al ocre, el marrón rojizo y el azul- se acumulan en brillantes centros cromáticos mediante una aplicación de pintura similar al esmalte. En contraste con el dramatismo colorista de esta superficie, las "ventanitas" recortadas aportan un rigor formal de apariencia geométrica. El espectador percibe este contraste por asociación como una contradicción dialéctica entre lo informe y lo geométrico, entre el caos y el orden. La interacción entre colores y formas parece producirse en un intenso campo de fuerza y según reglas desconocidas.

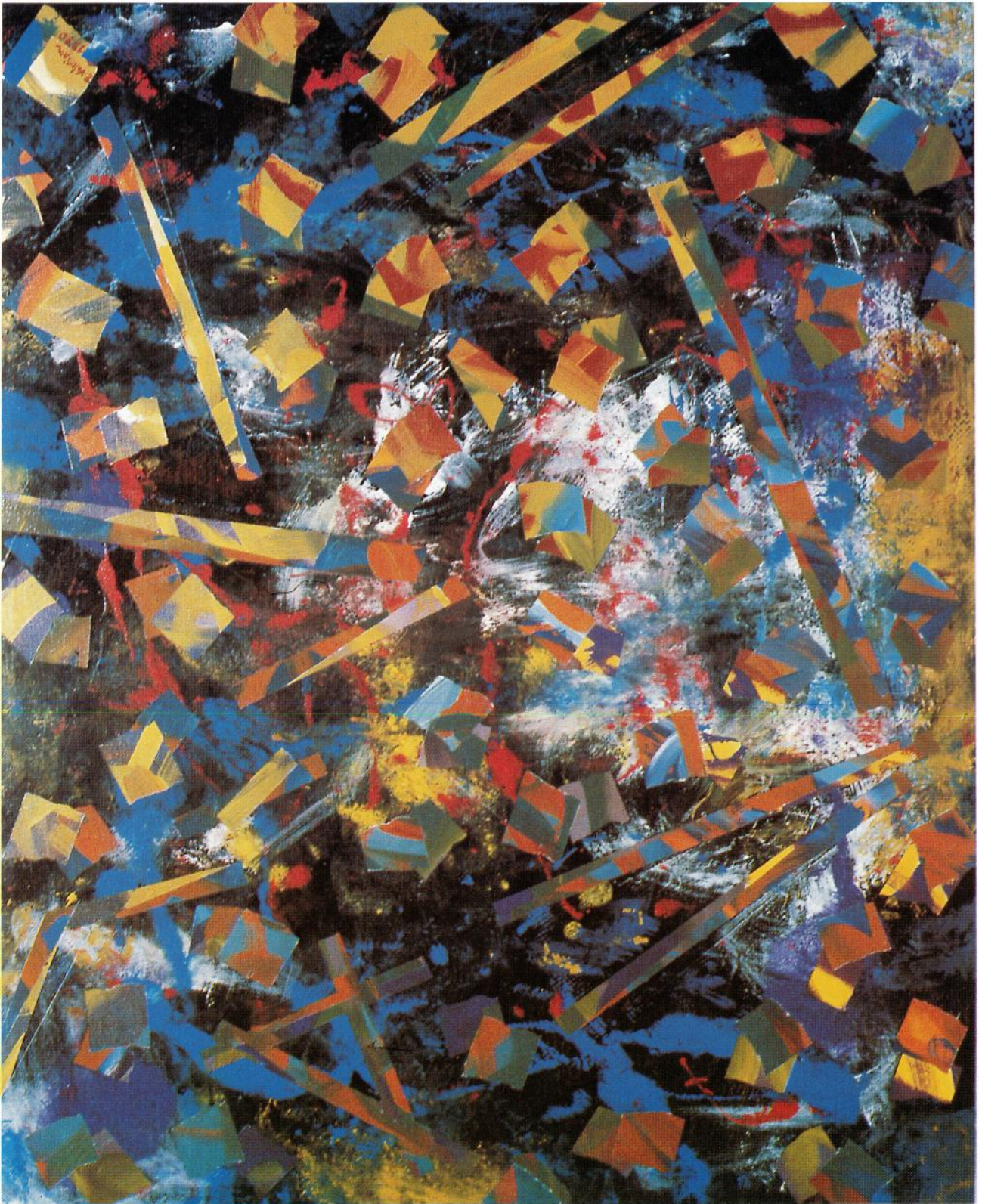
La transferencia de la cuadrícula al cuadro en 1974 condujo a una separación formal de la composición del cuadro en dos capas entrelazadas. Mientras que la primera capa -la de las "ventanitas"- parecía particular y formativa, la otra cubría toda la superficie, formaba el espacio y era continua.



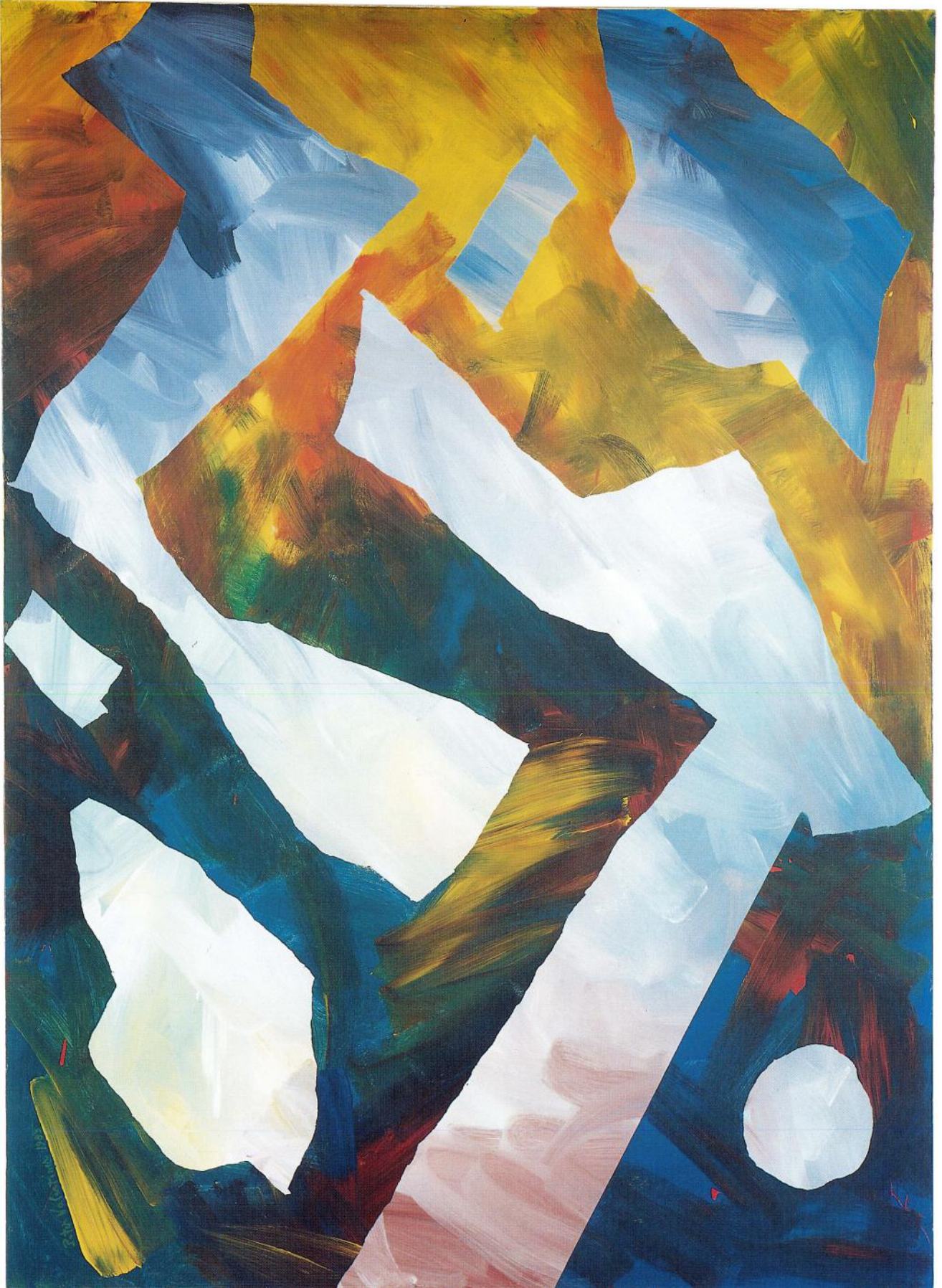
50



51

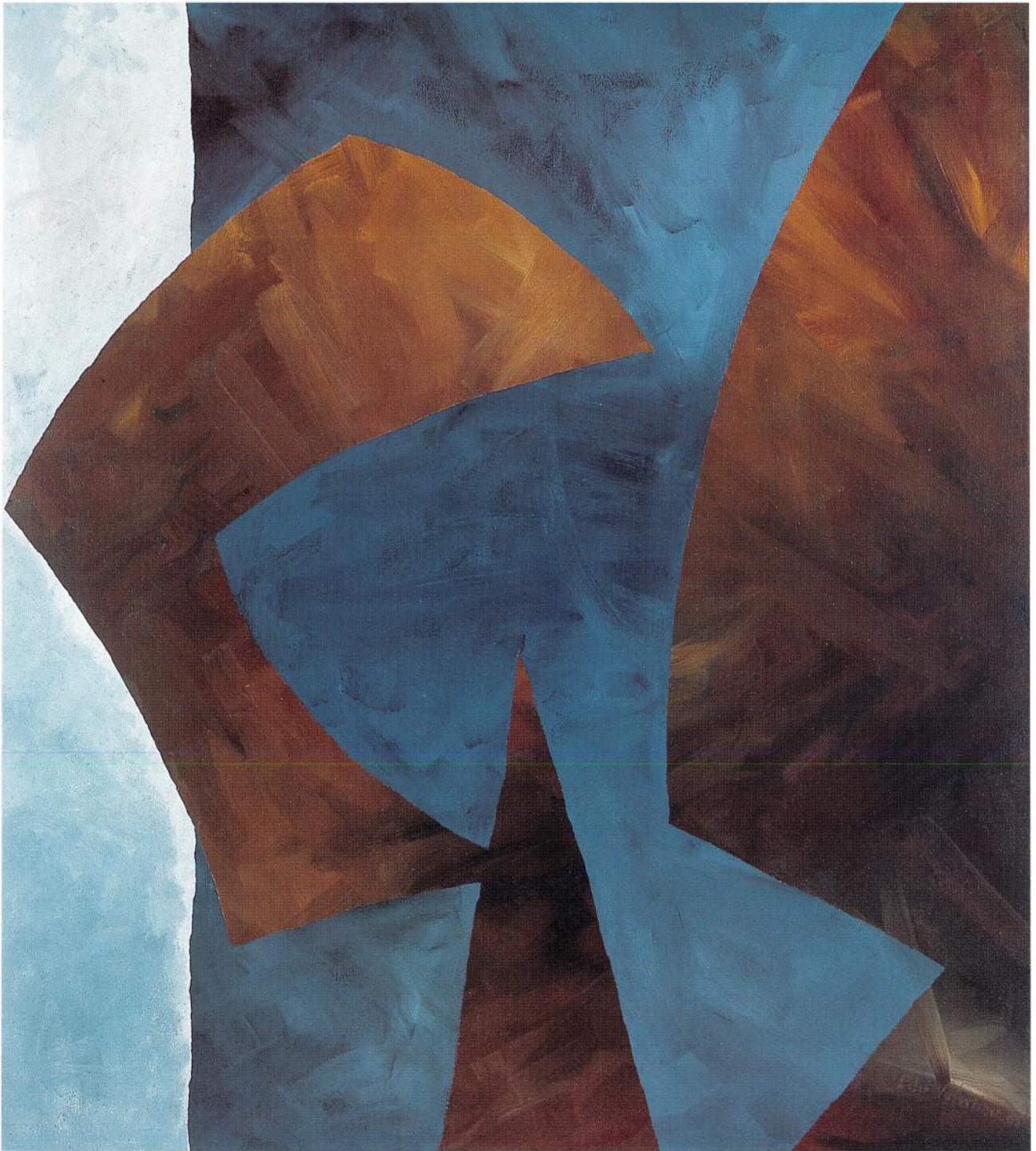






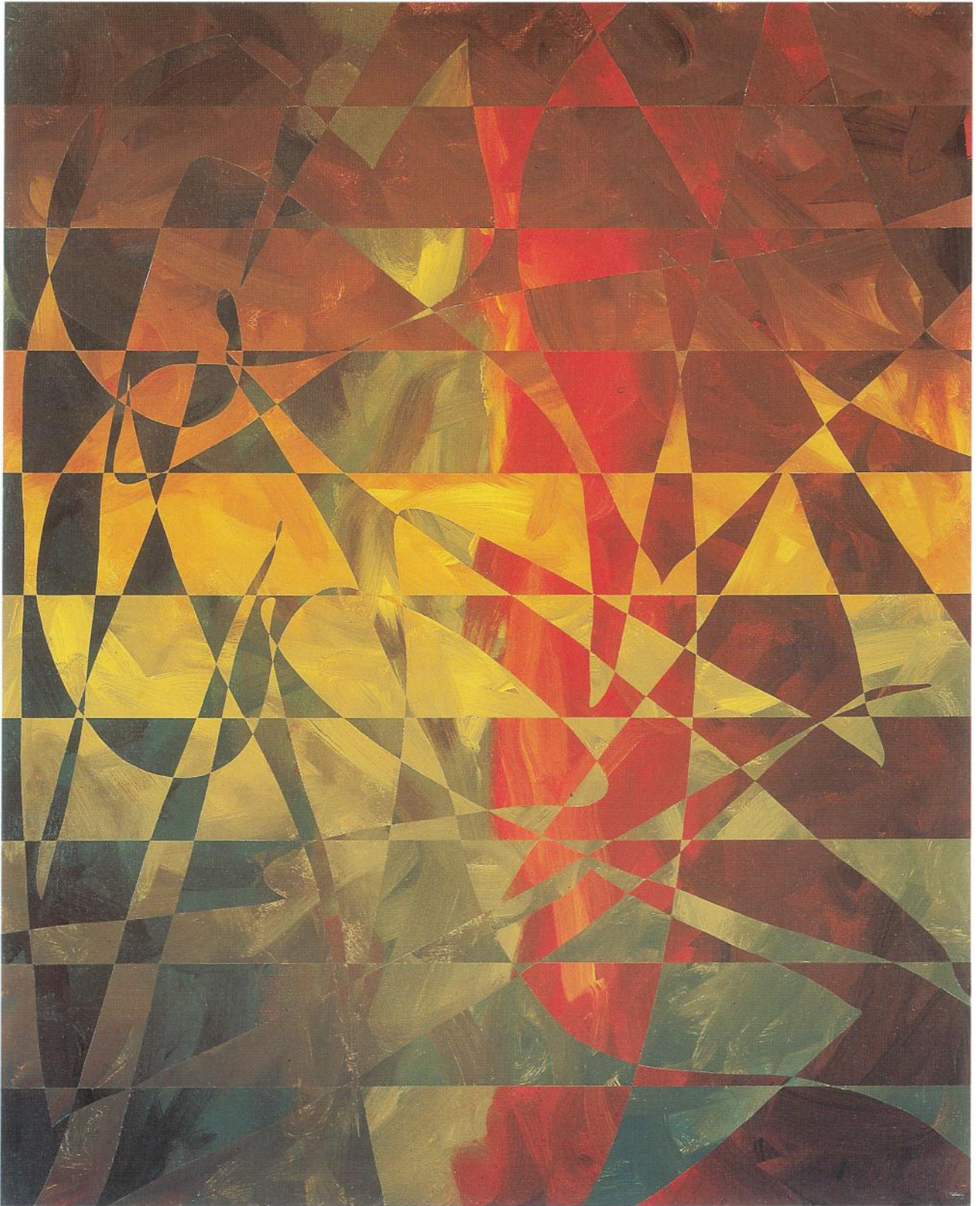
En la forma en que Valentiner sigue trabajando con estos dos factores visuales, se observa una tendencia creciente a igualar los dos planos, de modo que a mediados de los años ochenta existe una amplia equivalencia en las cuotas de superficie. Esta equivalencia conduce a una reversibilidad visual de los dos planos: mientras que hasta ahora la capa superior me parecía principalmente el fondo de la composición, este papel es ahora también relevante para la capa inferior, como muestra claramente el cuadro "Positivo-Negativo" (1983). El número original de pequeñas aberturas en la capa superior de pintura -las "ventanitas"- se ha reducido a siete aberturas mayores, distribuidas de forma clara y ordenada por la superficie del cuadro. Ya no son elementos de una estructura, porque su forma y tamaño son tan diferentes que ya no aparecen como variantes de un elemento básico y, por tanto, como componentes de una estructura. Además, ocupan tanta superficie como el "primer plano": los dos planos aparecen ahora equivalentes en la imagen. Dos de los "pasillos" de luz no forman vanos cerrados, sino que "desbordan" el marco del cuadro, lo que les da aún más continuidad y grandeza potencial. La reversibilidad de los papeles compositivos de los dos planos - claro y oscuro - se intensifica aún más por el cromatismo - ambos están modulados por cuatro colores - los tres colores primarios y el verde. En ambos planos hay pinceladas grandes y dinámicas que dan a las superficies una expresión espacial adicional. El plano luminoso contiene, en la intersección de las dos líneas que marcan las secciones doradas izquierda e inferior, un centro luminoso de valor a partir del cual la gama de colores se desplaza gradualmente hacia arriba, hacia el azul, y hacia abajo, hacia el rojo. En el nivel superior predomina el amarillo y en el inferior el azul. Dependiendo de si percibimos las zonas claras como aberturas en la capa oscura o como superficies que flotan sobre un fondo oscuro, el espacio pictórico se nos presenta abierto de forma ilimitada como el cielo o cerrado de forma misteriosa como la tierra. La posibilidad, e incluso la necesidad, de percibir las dos capas tanto positiva como negativamente se ve reforzada por la ambigüedad reversible del colorido, las pinceladas y la distribución de los valores cromáticos.

La reversibilidad de la apariencia de las capas de color con las que Valentiner trabaja en sus composiciones, es decir, la posibilidad de asignarles distintos papeles en el espacio ilusorio de la imagen, crea en el espectador una irritación que el artista busca deliberadamente: "A través de la composición y la interacción de colores y formas simples, invito al espectador a reflexionar sobre su relación emocional con el espacio y el color. Cada cuadro es una representación en la que el color se convierte en luz y la forma en espacio. La relación entre el espacio y la luz crea una obra en la que se expresa un mundo de equilibrio, tensión y profundidad, sin que sepamos exactamente qué provoca esta sensación: el color o la forma. De esta ambivalencia, que sitúa al espectador en un estado de confusión, surge su curiosidad, que inicia el proceso de confrontación. "



55

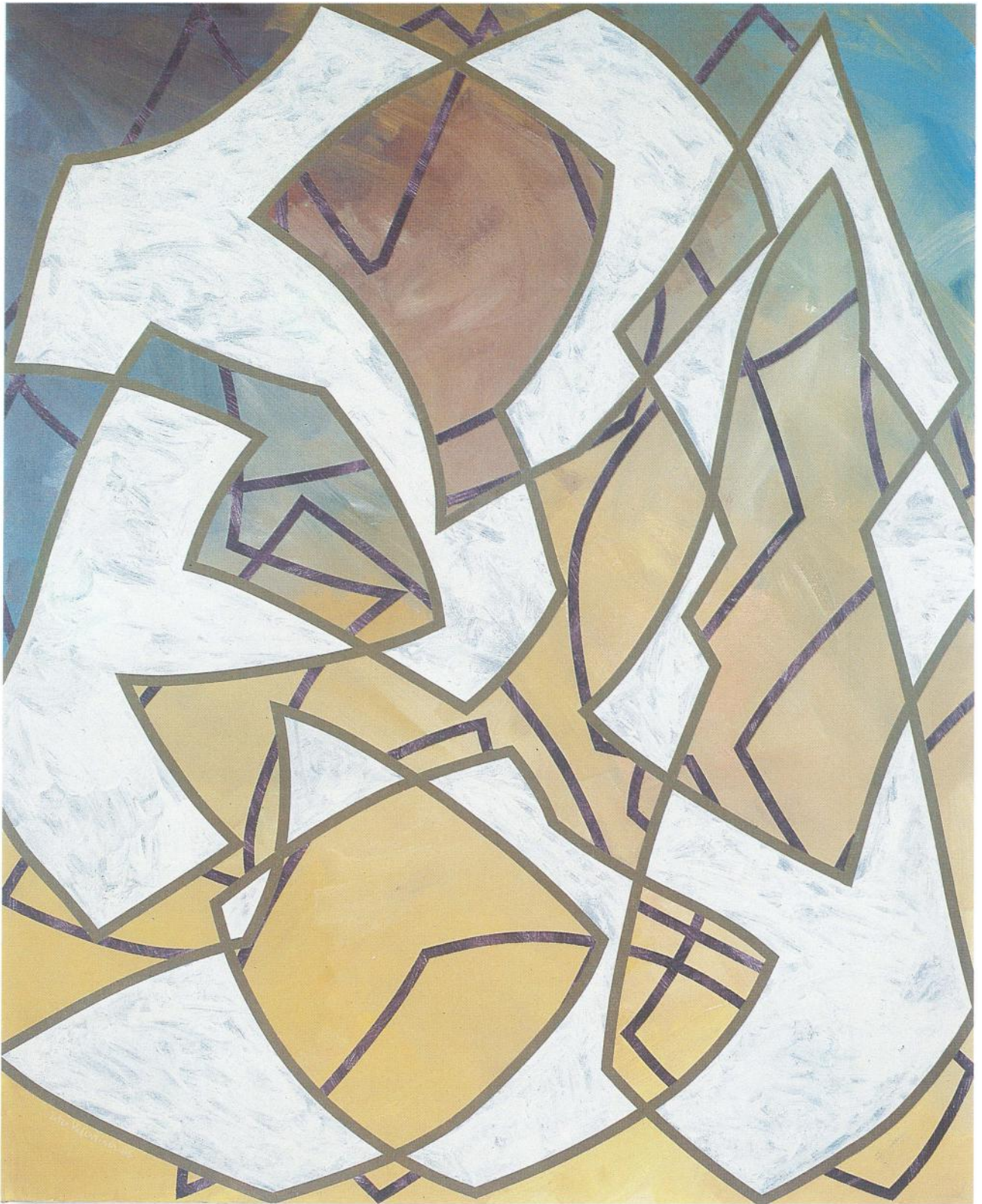
36

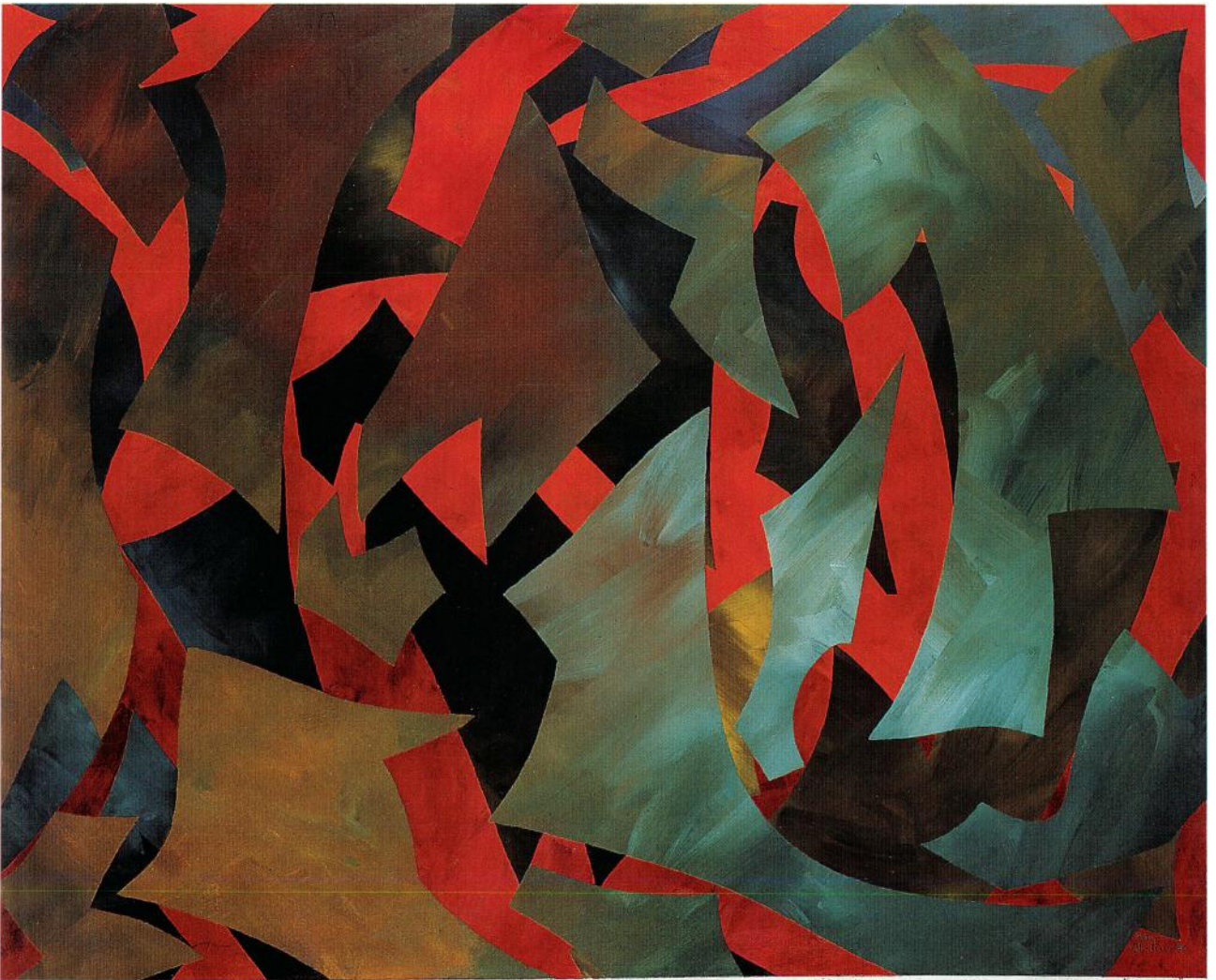


El juego visual con la reversibilidad implica caminar por la cuerda floja entre varias interpretaciones formales: una superficie coloreada puede aparecer como fondo o primer plano de la imagen, dos superficies que se cruzan pueden verse como una división coloreada de un plano o como dos capas superpuestas, las formas cerradas pueden percibirse como "ventanas" a través de las cuales se tiene una visión sobre el espacio de la imagen o como partículas que flotan en el espacio frontal de la imagen: los descubrimientos del cubismo son aquí claramente retomados y reutilizados por Valentiner para alcanzar sus objetivos. Esto nunca da lugar a un efecto surrealista, que normalmente es inherente a cualquier reversibilidad pictórica.

A diferencia del op-art, el juego con la reversibilidad en la obra de Valentiner no se detiene en la geometría pura: combinando la reversibilidad del efecto óptico de las superficies coloreadas con una irregularidad casi orgánica de las formas y un dramatismo dinámico de la aplicación del color, Valentiner consigue una irradiación cercana a una atmósfera futurista de ciencia ficción con un alto grado de imaginación. Esta atmósfera imaginaria se intensifica aún más en las obras de Valentiner por el hecho de que el espectador percibe en estos cuadros un equilibrio entre orden y caos, entre regla y azar, sin que, no obstante, pueda identificar este "orden" como un sistema.

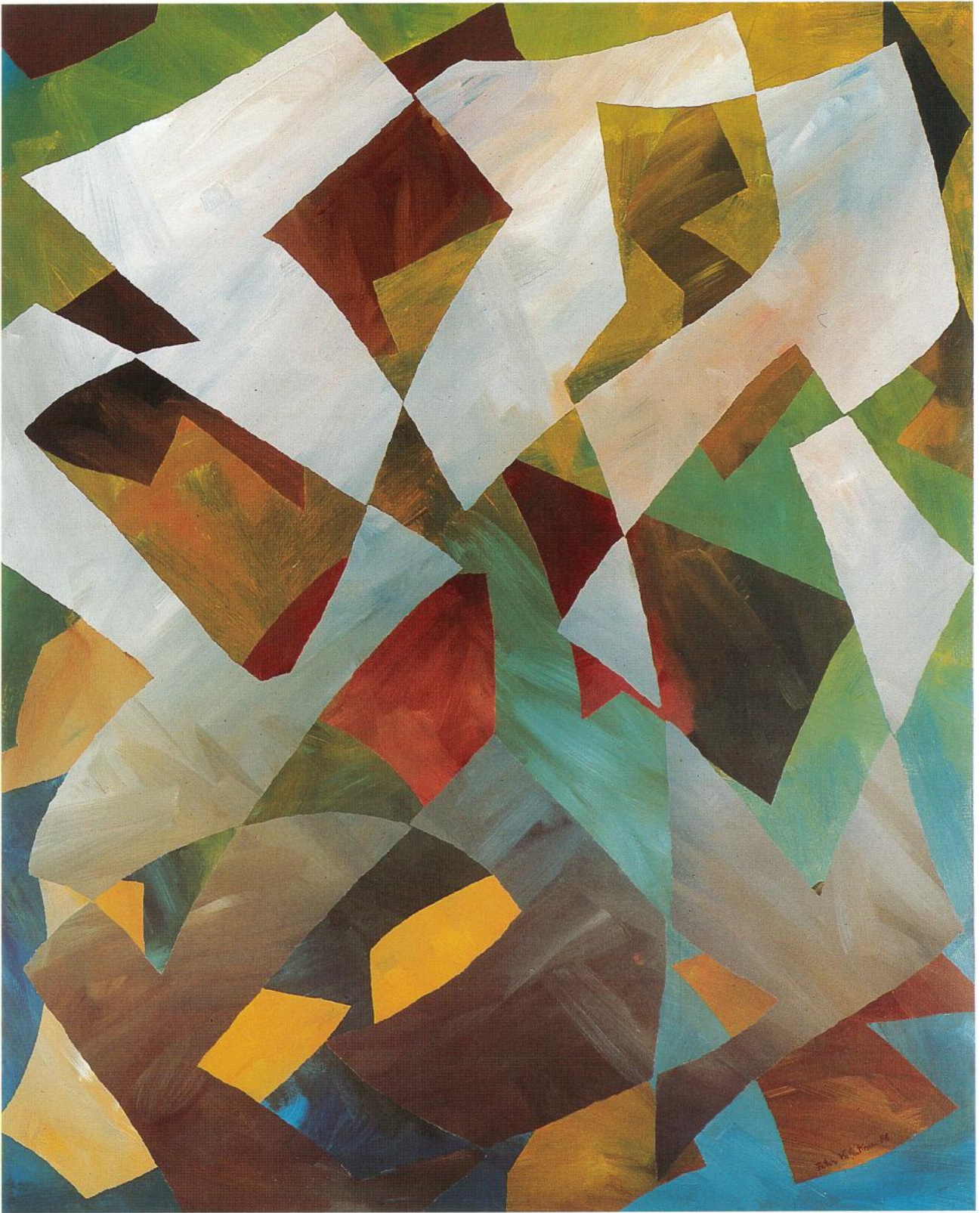
De hecho, Valentiner integra la adhesión a las reglas preestablecidas del sistema en todo un conjunto de contingencias anticipadas y decisiones espontáneas, lo que impide reconocer el sistema subyacente a la construcción de la imagen. Aunque el sistema varía de una imagen a otra, existe un patrón básico que sirve de base sistemática al artista. En sus primeros bocetos para un cuadro, el artista divide la superficie del mismo en varios campos mediante ejes, diagonales o líneas de corte. A continuación, determina las cualidades formales que deben cumplir las figuras geométricas que dibuja en estos campos: si deben/pueden tocar el límite de los campos una, dos o varias veces y si deben/pueden ser al menos triangulares o cuadrangulares. A esto le sigue un segundo paso, en el que se realiza un segundo boceto de composición, que es similar al primero, pero la distribución de las áreas de la imagen es diferente. En un tercer paso, los dos bocetos de composición se superponen en una orientación determinada por el artista. Las figuras de los campos de los dos bocetos se cruzan en puntos de intersección "aleatorios" y, en su interacción, dan lugar a toda una serie de nuevos "sistemas" posibles, de entre los cuales el pintor elige uno sólo mediante la modulación de los colores, es decir, mediante la calidad y la intensidad de los colores. Como Valentiner repite a menudo los pasos dos y tres, tiene un número casi infinito de posibilidades de variación. Las repetidas interacciones entre los resultados creativos de las reglas libremente determinadas, por un lado, constituyen el verdadero sistema creativo de Peter Valentiner.





58

40



Los años 1984 a 1987 están marcados por variantes de esta "interacción equilibrada entre las normas formales establecidas y el azar programado". Cuando Valentiner repite el primer paso y opta por superponer varias veces las formas irregulares iniciales, consigue pequeños complejos de superficie casi filigranados, y cuando se ciñe a una sola interacción, logra composiciones de color a gran escala. Los contornos en forma de tira de los "recortes de superficie", introducidos en 1987, son un factor innovador a la hora de marcar el espacio, que está en parte vacío y en parte lleno de colores que crean bolas abstractas que recuerdan la obra de De Buffet de los años setenta. Valentiner actualizó el modelo cubista de este diseño en su obra de 1988, en la que incorporó el principal resultado de los experimentos cubistas -el "papel encolado"- a su andamiaje abstracto. Recortes de periódicos, fotografías, imágenes publicitarias y carteles aparecen descompuestos en el prisma del andamiaje espacial abstracto, en parte como parte integrante del mismo, en parte como su "relleno", y forman con su aparente materialidad un contraste más con la abstracción de la composición. Pero también aquí Valentiner desarrolla el collage original en una variante refinada: no pega sobre el lienzo imágenes encontradas originales, sino que primero las fotografía, en las que su materialidad real -como papel- aparece de nuevo de forma ilusionista: pues se fotografian de modo que proyecten sombras -como hojas de papel-. Sólo estas fotografías, con la ilusión de espacialidad fijada por la fotografía, se utilizan como "collage de papel", como una imagen dentro de la imagen.

La obra de Valentiner tiene varias fases creativas, pero están lógicamente relacionadas. A partir de 1984, el principio de la ambigüedad reversible de la forma, el color, la luz y la sombra domina su obra.

Con estos cuatro factores creativos, Valentiner crea mundos abstractos en los que -dependiendo de la disposición perceptiva del espectador- las superficies, los espacios, las líneas y los colores pueden cambiar de función, creando una tensión imaginaria que nunca cesa. El espectador se ve obligado a exponerse a esta tensión y a buscar el campo de fuerza ordenador en la imagen, sin poder encontrarlo nunca.

Pavel Liska, Colonia 1992

Notas a pie de página :

Número 1: Miembros del Grupo 37, Aimelet, Collandre, Le Bouil, Lemerre, Valentiner, fundado en 1969

Número 2: Soportes-Superficies, asociación de artistas: A.P. Arnal, Bioules, Devade, Louis Cane, Pincemin, Valensi, Viallat, fundada en Francia en 1971

Número 3 : ver catálogo, Peter Valentiner, pintura texto : Martin Hildebrand, 1985





61

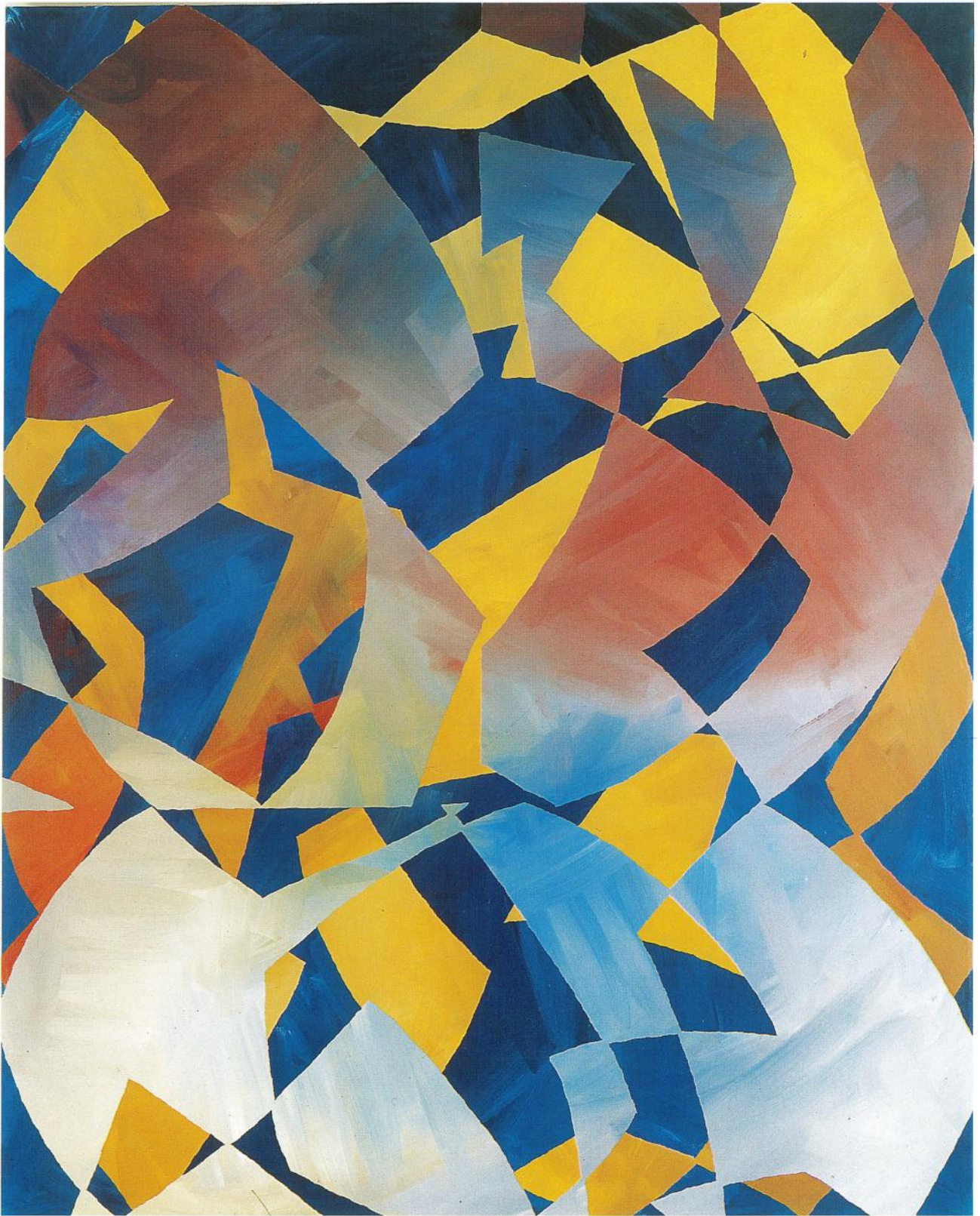
44





63

46





65

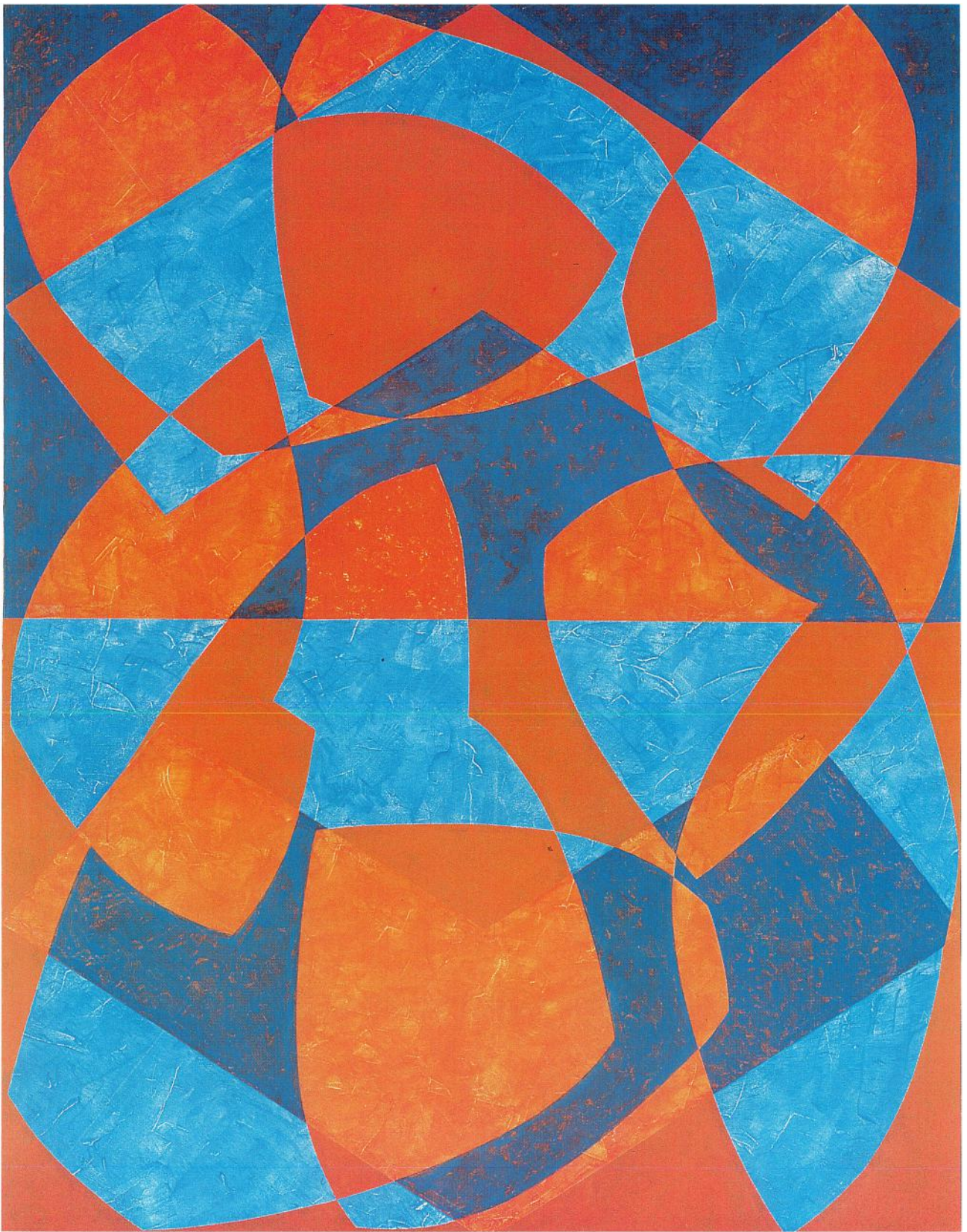




67

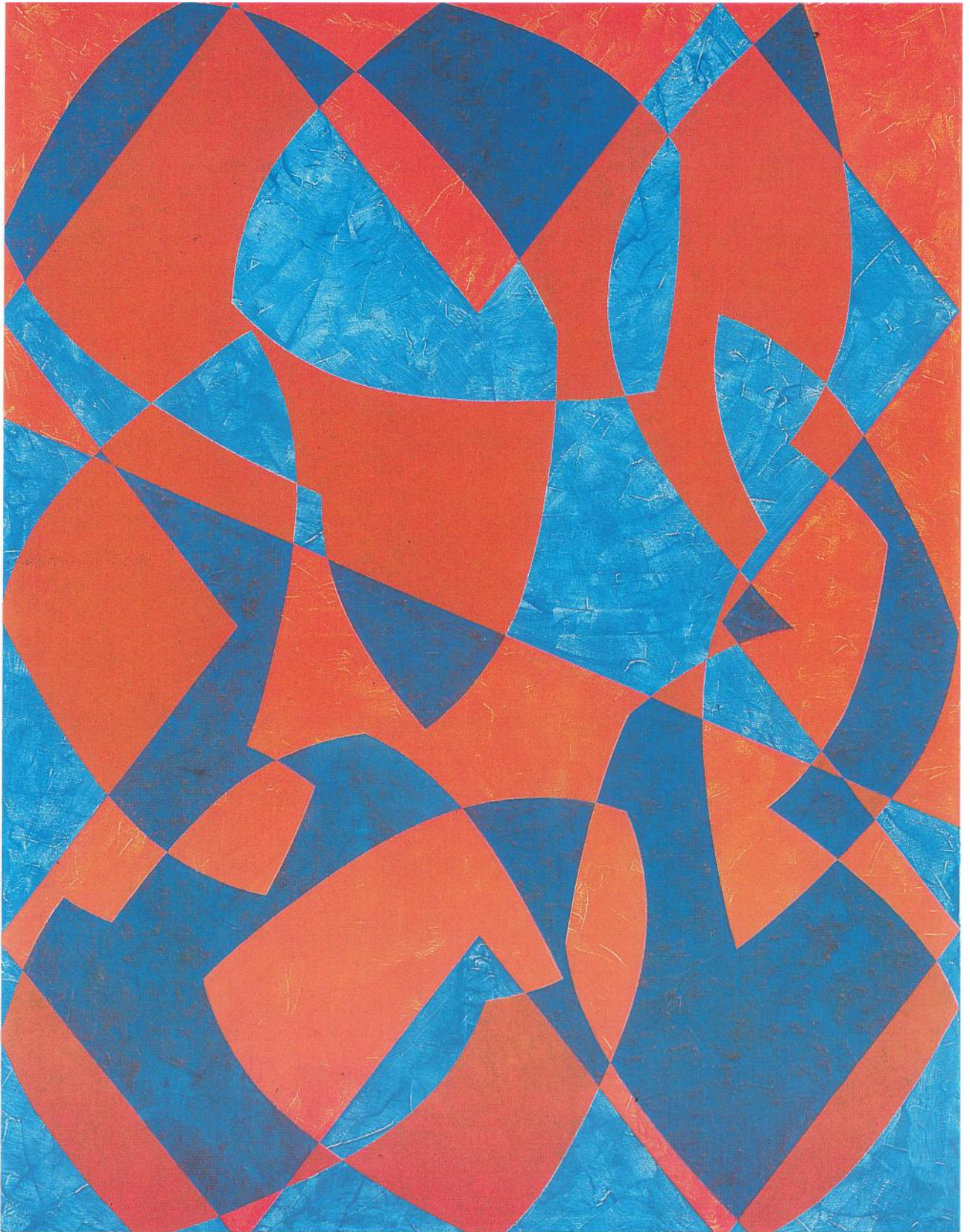
50



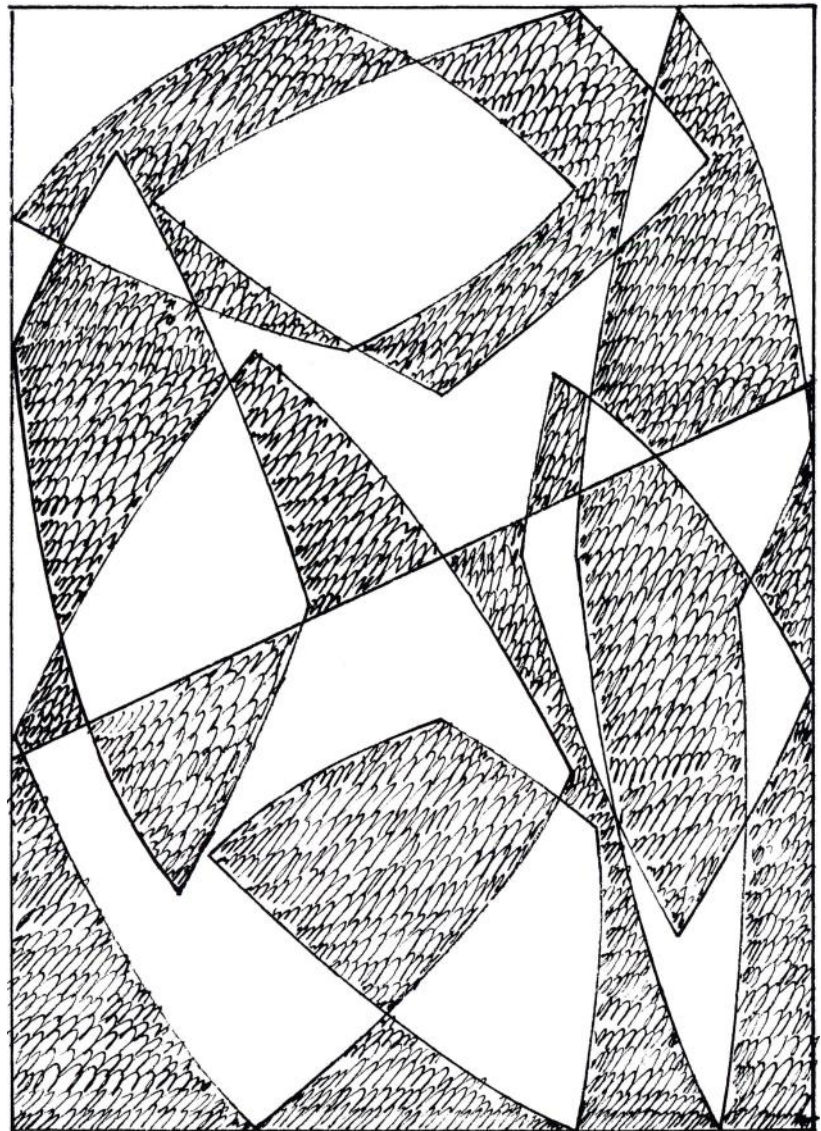


69

52



El Dr. Pavel Lis ka, nacido en 1941 en la República Federal Socialista Checa, estudió Historia del Arte, Filosofía e Historia en Hamburgo, Berlín (FU) y Osnabrück. Realizó su tesis doctoral en 1977 sobre "La pintura de la nueva objetividad en Alemania". Desde 1976 activo en la docencia y la investigación (Universidad de Bielefeld, Universidad de Osnabrück, FHS Dortmund, Münster, Düsseldorf). 1986 - 1989 Preparó las exposiciones "Arthur Segal Retrospektive 1875 - 1944" y "Hans Salentin Retrospektive" en el Kölnischer Kunstverein y publicó los catálogos de las exposiciones. En 1990 - 1991 colaboró en la preparación de la exposición "1909 - 1925 Cubismo en Praga" en el Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen de Düsseldorf y fue responsable del catálogo. Numerosas publicaciones sobre arte moderno y contemporáneo en catálogos de exposiciones y revistas especializadas. Vive en Colonia como comisario y periodista independiente.



PETER VALENTINER

Geboren am 7. Juli 1941 in Kopenhagen (Danemark)
1949 Umzug nach Frankreich
französisches Nationalität

1960 - 1963 Studium an der Ecole des Beaux-Arts von TOURS (Frankreich)
1964 Studienaufenthalt bei Alberto Greco, MADRID
1969- 1971 Gründer und Präsident von Salon „ENVIRONS“, Städt. Bücherei, TOURS
1970 - 1971 Gründer und Mitglied der „Groupe 37“, TOURS
1971 - 1972 Gründer und Mitglied der Collectif d'intervention „POLYPTYQUE“, PARIS. Sept. 1971 Preisträger der 7. Biennale der Jugend, PARIS. Stipendium des Musée RODIN
1973 - 1975 Mitglied des Komitee des „Salon de la Jeune Peinture“, PARIS
1973 - 1975 Mitbegründer zusammen mit Françoise Palluel der Galerie de l'AARP, PARIS
1977 - 1978 Mitarbeiter der Galerie Michelle Lechaux, PARIS
1979 - 1987 Dozent an der Europäischen Akademie für bildende Kunst, TRIER : Malerei und freie Gestaltung mit Erich Kraemer Konzeption und Organisation der Ausstellung „Spuren und Zeichen“, Europäische Malerei der Gegenwart, TRIER, im Rahmen der 2000 Jahrfeier
seit 1971 lebt und arbeitet in PARIS
seit 1980 lebt und arbeitet in BERLIN, KÖLN und PARIS

EXPOSITIONS DE GROUPE

1961-1965 Galerie Paule Wahl, TOURS
1967 Petit Salon d'Art Contemporain, Galerie Sainte Croix, TOURS
1968 Art et Paix, Foyer du Cinéma l'Olympia, TOURS
1969 „ENVIRONS“ Bibliothèque Municipale de TOURS
„Pour une Ecole de TOURS“, Salon d'Automne, Palais de Bondy, LYON
„Police et Culture“, Salon de la Jeune Peinture, Musée d'Art Moderne de la Ville de PARIS
1970 „Groupe 37“, Environs 2, Bibliothèque Municipale de TOURS
„Groupe 37“, Rencontres, Salle Blanqui, LIMOGES
„Groupe 37“, Maison de la Culture, ORLEANS
„Groupe 37“, Vision 70, Palais des Congrès et de la Jeunesse, PERPIGNAN
Salon de Mai, Centre Culturel de SAINT GERMAIN EN LAYE
„Aspects du Racisme“, 12, rue de Thorigny, PARIS
1971 „Groupe 37“, Environs 3, Bibliothèque Municipale de TOURS
„Groupe 37“ University Standford in France, TOURS
„Polyptyque“, Maison des Jeunes et de la Culture, VILLEJUIF
Salon de Mai, Musée d'Art Moderne de la Ville de PARIS
1972 Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Grand Palais, PARIS
„70 Peintres“, ENSEIHT, TOULOUSE
„Impact 2“, Musée d'Art Moderne de CERET
„Polyptyque“, Salon d'Automne, Palais de Bondy, LYON
Salon de la Jeune Peinture Musée d'Art Moderne de la Ville de PARIS
1973 „Rencontres 73“, Centre Culturel et Social de LIMOGES
Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Grand Palais PARIS
„Signal“, Maison des Jeunes et de la Culture, GRASSE
Galerie de l'AARP, PARIS
Galerie Rencontres, PARIS
(avec ARNAL, LAKSINE, PERICAUD, PINCEMIN, REIGL)
Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, PARIS
Salon de la Jeune Peinture, Musée d'Art Moderne de la de Ville PARIS
1975 „Aspects de l'Avant-Garde“, METZ
„Collectif d'Exposition“, Galerie de l'AARP, PARIS,
„Couleurs, Matières, Couleurs“, Galerie Fenetral, DEAUVILLE
Salon de la Jeune Peinture, Musée d'Art Moderne de la Ville de PARIS
1976 Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Grand Palais, PARIS
1977 ARNAL/BIOULES/LAKSINE/
PINCIJ./MIN/VALENTINER, Galerie Parallèle, GENEVE
Galerie Vandrès, Madrid
Caja de Ahorros de Navarra
PAMPELONA, Espagne
Galerie Temps, VALENCIA,
Galerie Eupalinos, CLERMONT-FERRAND
Galerie Stevenson et Palluel, PARIS
„Regards 77“, Foyer du Théâtre Municipal de CAEN
„Accrochage d'inauguration“, Galerie Michelle Lechaux, PARIS
1978 Sélection du Prix Kereroudan, FIAP, PARIS
Rétrospective FIAP 1968 - 1978, PARIS
Galerie Michelle Lechaux, PARIS
1979 „Petits Formats“, 26 Peintres, Galerie Eupalinos, CLERMONT-FERRAND
„Support à l'imaginaire“, Galerie Noire, PARIS
Sélection du Prix Kereroudan, FIAP, PARIS
„Untere SAAR e.v.“, DILLINGEN, SAARLAND
„Portfolio“, Galerie Jung, TRIER
1980 Artistes du Kunstzentrum de TRÈVES,
Galerie Paul Bruck LUXEMBOURG
Grand Duché du Luxembourg.
Librairie-Galerie Berens, TRIER
„Deutsche und Französische Künstler“,
Librairie-Galerie Berens, TRIER
„Portfolio“, Galerie Françoise Palluel, PARIS
Galerie Paul Bruck, LUXEMBOURG
Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui,
Grand Palais, PARIS.
Landeskunstaussstellung Rheinland-Pfalz,
Kurfürstliches Palais, TRIER
FIAC, Galerie Françoise Palluel,
Grand Palais, PARIS

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

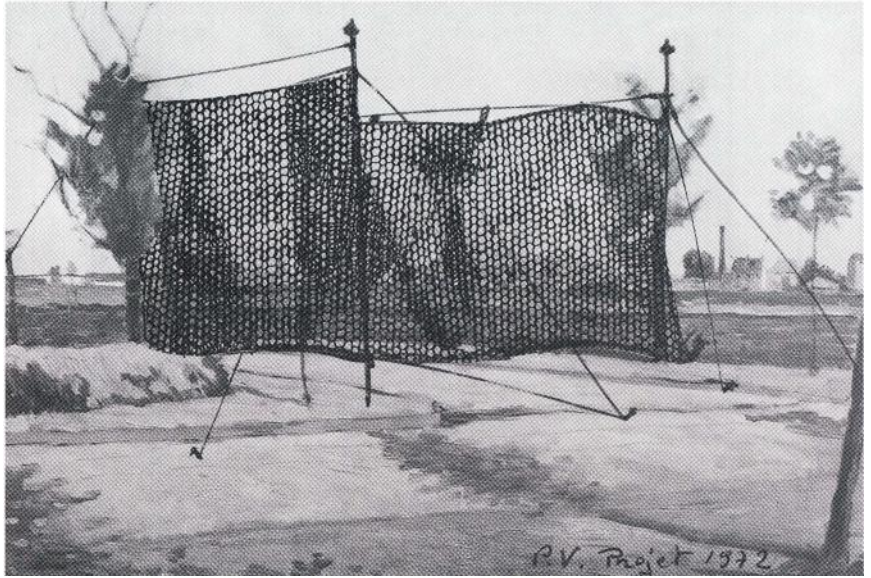
1967 LEMERRE/VALENTINER
Centre Culturel de Saint Pierre des Corps
1971 „Camouflage“, Salle des Métiers d'Arts
Saint-Roch, CERET
1973 „Du Camouflage et du Mimétisme Animal“, dans
le cadre de „Huit Expositions Individuelles“, Ancienne
Ecole Sainte Ursule, DION
1974 „Découpages/Reports“, Galerie Entre, PARIS
1976 DA ROCHA/LIMERAT/VALENTINER,
Galerie Quadrum, LISBOA
„Souvenirs de Camouflage“,
Galerie Stevenson-Palluel, PARIS
1980 „Sculpture, Peinture“, TUAL/VALENTINER,
91, rue Quincampoix, PARIS
1981 „Sculpture, Peinture“, TUAL/VALENTINER,
Atelier Wroblewski, PARIS
1982 „Compléments/Contrastes“, ESTEBAN/VALENTINER
Galerie Françoise Palluel, PARIS
1983 „Peintures récentes“, Magasin Richey, SAARBRÜCKEN,
Galerie Françoise Palluel, PARIS
„Sculpture, Peinture“, VALENTINER/WEBER,
Palais Walderdorff, TRIER
1984 Institut Français, KÖLN
Tina Resch, RATINGEN (DÜSSELDORF)
1985 Rathaus Büttgen, Stadt KAARST
Cusanushaus, BERNKASTEL-KUES
Galerie Westernhagen, KÖLN
Foyer der Deutschen Bank, GUMMERSBACH
1986 Kunstverein MARBURG
1987 Galerie Westernhagen, KÖLN
Galerie Françoise Palluel, PARIS
1988 Galerie Sisyphos, BERLIN
Kunstverein SCHMALLEMBERG
Galerie Westernhagen, KÖLN
1989 Galerie Françoise Palluel, PARIS
Galerie Angelika Bernutz, DÜSSELDORF
Stadt Museum, BAD HERSFELD
1991 Galerie Westernhagen, KÖLN
Galerie Marianne Meyer, BAYREUTH
1992 Galerie Westernhagen, KÖLN

- | | | | |
|---|---|---|---|
| <p>1981</p> <p>1982</p> <p>1983</p> <p>1984</p> <p>1985</p> | <p>Galerie Anne Roger, NICE
(avec CASTEX, GODART).
Galerie François Palluel
(CASTEX, JULLIEN-MINGUEZ, LE
GLOANNEC).
Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Grand Palais,
PARIS</p> <p>Rétrospective du Salon ENVIRONS de 1969,
Musée des Beaux-Arts de TOURS,
dans le cadre des Manifestations organisées par
l'Association TOURS-MULTIPLE au mois de Mai.
Camouflage du Stand de la revue ARTISTES,
FIAC, Grand Palais, PARIS</p> <p>„Les Lettres sont des Choses”,
Espace Alternatif Créatis, PARIS
ART COLOGNE '83,
Galerie Françoise Palluel</p> <p>„Jeune Abstraction”, Maison des Jeunes et de
la Culture des Hauts de Belleville, PARIS
„Spuren und Zeichen”, Europäische Malerei
der Gegenwart, Tuchfabrik, TRIER
ART COLOGNE '84, Galerie Françoise Palluel
ART COLOGNE '85, Galerie Françoise Palluel
Galerie Françoise Friedrich, KÖLN
Syntaxe '85, Tuchfabrik, TRIER
FIAC, Grand Palais, Galerie Françoise Palluel, PARIS
Seoul • Paris, Exposition de Manière,
Seoul Art Center, SEOUL, KOREA</p> | <p>1986</p> <p>1987</p> <p>1988</p> <p>1989</p> <p>1990</p> <p>1990</p> <p>1990</p> <p>1991</p> | <p>FIAC, Galerie Françoise Palluel, PARIS
„Tendenzen”, Trier, Saarbrücken,
„Nancy”, Tuchfabrik, TRIER
NOVARINA, COUSINIER, VALENTINER,
Galerie Françoise Palluel, PARIS</p> <p>„Offenbarung” Tuchfabrik, TRIER
FIAC, Galerie Françoise Palluel, PARIS
„Papier à la une”, BOJ)RQUIN, GUERIN,
LAGOUTTE, SOULIE, VALENTINER,
Galerie Françoise Palluel, PARIS</p> <p>FIAC, Galerie Françoise Palluel, PARIS
FIAC, Galerie Françoise Palluel, PARIS
Galerie Duras, PARIS
„Un Français à Berlin”
Galerie Westernhagen, KÖLN
„La Grandeur du Petit Format”,
Galerie Françoise Palluel, PARIS
DÉCOUVERTES,
Galerie Françoise Palluel, Grand Palais, PARIS
„Gemeinsame Unterschiede”, Gewandhaus, LEIPZIG</p> |
|---|---|---|---|

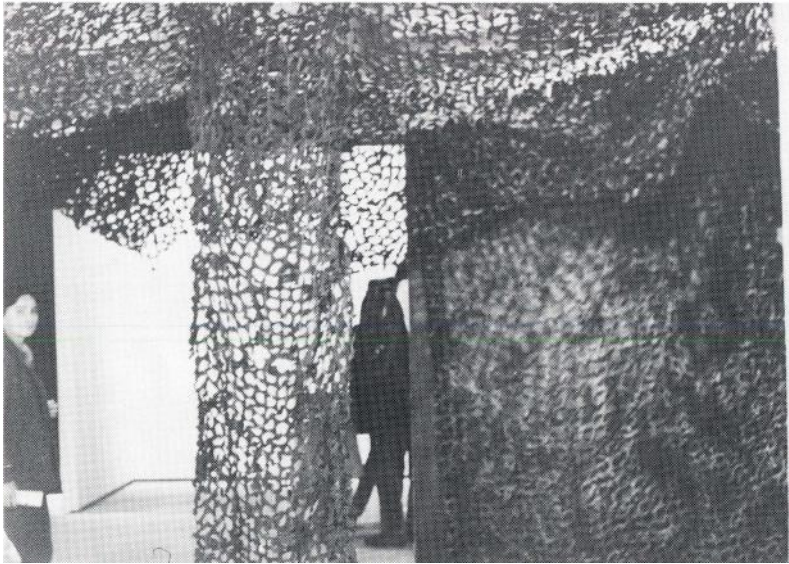


LISTE DES NUMÉROS DE CATALOGUE

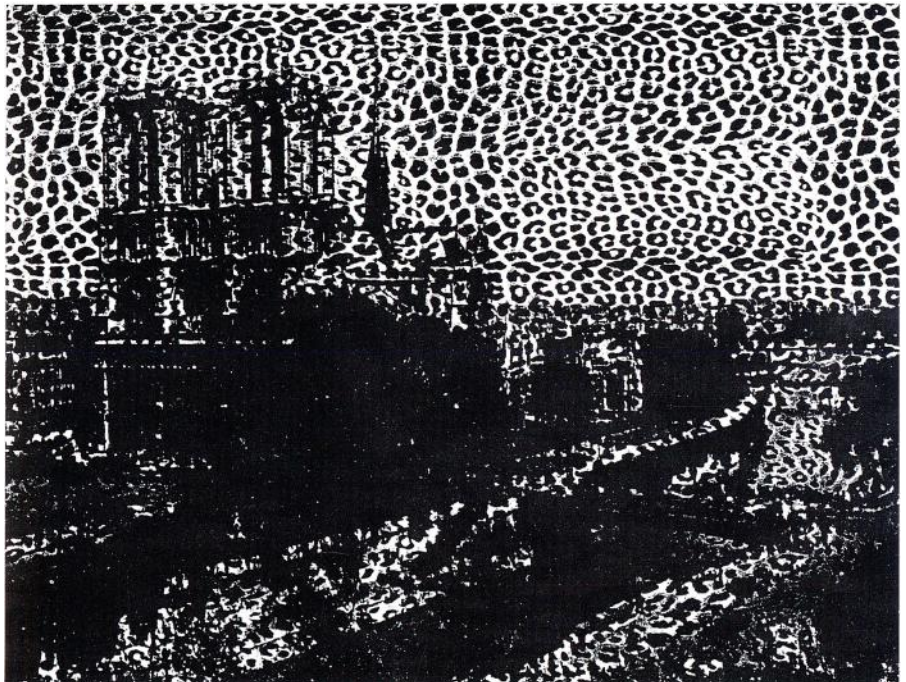
1. Peter Valentiner in seinem Atelier, Kain 1990. Im Hintergrund „Marlène“ (1990) Mischtechnik auf Leinwand 180 x 140 cm
2. Composition non déterminée (Unbestimmte Komposition), 1976, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm
3. „Détective, 1969 (The Saw Man at the Taj Mahal)“ Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Im Besitz des Künstlers
4. „Jean Marais“, 1964 Collage auf Papier, 114 x 160 cm Im Besitz des Künstlers
5. „Porträt eines jungen Fachmanns. Alles in der Krawatte“, (1967) Öl auf Leinwand, 70 x 54 cm
6. „Monsieur X, 18 Jahre alt, 1 Meler 65“, 1967 Öl auf Leinwand 73 x 60 cm
7. „Schiellübung, Sonnenaufgang“ 1968. Öl auf Leinwand 195x97cm Privatbesitz, Tours
8. „Touristes à Moscou“, 1969 Öl auf Leinwand, 116 x 73 cm Privatbesitz
9. Ausstellungsausschnitt, Salon d'Automne Lyon, 1969 links: „I'm a lonesome Cowboy 1“ 1969, Öl auf Leinwand. 89 x 130 cm rechts: „I'm a lonesome Cowboy 2“ 1969, Öl auf Leinwand 130x97 cm
- 10., 11., 12. „Trotsky-Camouflage“, Fotoaktion am Ufer des Plusses La Loire, Tours 1970 mit Claude Gilles Boutillon (links) Peter Valentiner (mille), Gérard „Gus“ Martineau (ais Trotsky, rechts)
13. „Mondrian Camouflage“, 1970. Öl auf Leinwand, 100 x 73 cm. Im Besitz des Künstlers Jose Luis da Rocha, Paris/Vevey.
14. „Zielscheibe. Auf der Schmetterlingsjagd“, 1968 Öl auf Leinwand, 100 x 73 cm Im Besitz Michel Fisson Nizza.
15. „Rideaux Camouflage“ bei Marc Landau, Paris 1971.
16. Tarnaktion Rideaux Camouflage Salon de la Jeune Peinture, Grand Palais, Paris, 1971
17. „Rideaux Camouflage“ bei Alain de Marotte, Paris 1971
18. „Krieg und Frieden“, 1969 Öl auf Leinwand, 116 x 89 cm Im Besitz des Künstlers.
19. „Camouflage Camouflé“, 1971. Tarnnetz und Tarnstoff auf Keilrahmen. 100 x 100 cm Im Besitz des Künstlers.
20. „Intervention Camouflage“ 1972. Siebdruck auf rohes und buntes Nessel. 130 x 89 cm. Im Besitz des Künstlers.
21. Zwei dreieckige Tarnzeltstücke. Ausstellungsausschnitt „Gruppe 37“ in der Tourser Standfor9 University in France, 1971
22. Italienische Tarnzeltstück auf einen Baum genagelt. Tours 1971
23. Tarnnetz auf römisches Denkmal. Cérèt 1971
24. „Gitter“ 1971. Aste circa 150 x 150 cm.
25. Tarnaktion in der rue Juan Gris, Cérèt 1971
26. „Zivil, Militair“, 1971. Hemd, Nylon Krawatte. Deutsche Tarnjacke aus dem 2. Weltkrieg. Im Besitz des Künstlers.
27. „Tarnanzüge“, 1971, Ausstellungsausschnitt „Camouflage“, Salle des Métiers d'Art Saint Roch, Cérèt 1971
28. „Die getarnte Ausstellung“, getarnte Werke im Wald, Bois de Boulogne, Paris. Mai 1972. Aufnahme Patrick Poirier.
29. „Léopard“ 1972, Pelzkunststoffe auf Keilrahmen, 100 x 100 cm.
30. Fiche signalétique du Léopard 1972 Foto Abzug auf Silberpapier auf Holz gezogen. 35 x 35 cm. Im Besitz des Künstlers.
31. Peter Valentiner bei der Hiingung seines grossen Tarnnetzes 17 x 25 m 7 Biennale der Jugend, Parc de Vincennes, Paris, September 1971
32. Flugblatt „Camouflage Opérationnel 1971“, zur Tarnaktion der Biennale der Jugend, Paris, September 1971 Mit diesem Werk „Camouflage Opérationnel“ 17 Meler hoch x 25,50 Meler lang wurde Peter Valentiner Preisträger 7 Biennale von Paris, Stipendiai des Musée Rodin.
33. Peter Valentiner bei der Arbeit eines 5 x 5 m grossen Holzgitters. Schloll Chadebec (Lot, Frankreich) Sommer 1972
34. „Camouflage Test“, 1971 Tarnzeltstück, Tours.
35. „Tarnnetz“, 1971. 850 x 850 cm Tours
36. „Découpage Report“, 1974 Ölkreide auf Karton. 108 x 77,5 cm
37. Peter Valentiner beim Fotografieren Gérard Martron, Paris Februar 1974
38. „Découpage Report“, 1974 Ölkreide auf Karton 108 x 77,5 cm
39. „Composition non déterminée“, 1976. (Unbestimmte Komposition) Öl auf Leinwand. 150 x 150 cm. Im Besitz des Künstlers.
40. „Composition non déterminée“, 1976. (Unbestimmte Komposition) Öl auf Leinwand. 150 x 150 cm. Im Besitz des Künstlers.
41. „Composition non déterminée“, 1976. (Unbestimmte Komposition) Öl auf Leinwand. 150 x 150 cm. Im Besitz des Künstlers.
42. „Composition non déterminée“, 1976. (Unbestimmte Komposition) Öl auf Leinwand. 150 x 150 cm. Im Besitz des Künstlers.
43. „Louisana 2“, 1978. Acryl auf Leinwand 200 x 200 cm. Im Besitz des Künstlers.
44. „Abalvina“, 1978. Acryl auf Leinwand, 162 x 130 cm Privatbesitz, Paris.
45. „Kallima“, 1978. Öl auf Rупfen 162 x 200 cm. Im Besitz des Künstlers.
46. „Louisana 1“, 1978. Acryl auf Leinwand 200 x 200 cm. Im Besitz des Künstlers.
47. „Ohne Titel“, 1978. Acryl auf Leinwand 195 x 130 cm. Im Besitz des Künstlers.
48. „Ohne Titel“, 1978. Acryl auf Leinwand 146 x 114 cm. Im Besitz des Künstlers.
49. „Ohne Titel“, 1978. Acryl auf Leinwand 146 x 97 cm. Im Besitz des Künstlers.
50. „Einladungskarte der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Westernhagen, Kain, vom 10. Juni bis 7. Juli 1990
51. „Ohne Titel“, 1983. Acryl auf Nessel, 120 x 120 cm. Privatbesitz.
52. „Ohne Titel“, 1980. Acryl auf Nessel, 100 x 80 cm. Im Besitz des Künstlers.
53. „Giverny“, 1982. Hommage à Claude Monet „Ohne Titel“, 1983. Acryl auf Nessel, 120 x 120 cm. Im Besitz des Künstlers.
54. „Positiv-Negativ“, 1983. Acryl auf Nessel, 120 x 120 cm. Im Besitz des Künstlers.
55. „Hommage à Mortensen“, 1985. Acryl auf Nessel, 120 x 100 cm. Privatbesitz, München
56. „Ohne Titel“, 1981. Acryl auf Nessel, 100 x 80 cm. Privatbesitz, Düsseldorf.
57. „Vallauris“, 1985. Acryl auf Nessel 160 x 130 cm. Im Besitz des Künstlers.
58. „Et Satan conduit le Bal“, 1985 Acryl auf Nessel, 140 x 180 cm Im Besitz des Künstlers
59. „Eos“, 1986. Acryl auf Nessel 182 x 140 cm. Privatbesitz, Kain
60. „Skagen, Hommage à Krøyer“, 1987 160 x 130 cm. Privatbesitz.
61. „Hommage à Lewis Carroll“, 1989 160 x 130 cm. Im Besitz des Künstlers.
62. „Hommage à Wolfgang Mattheuer“, 1987, Mischtechnik, 182 x 140 cm. Im Besitz des Künstlers.
63. „Danse Infernale“, 1990. Acryl auf Nessel. 180 x 145 cm. Im Besitz des Künstlers.
64. „Hommage à Johann Straull“, 1989. Acryl auf Nessel. 180 x 145 cm. Im Besitz des Künstlers.
65. „Ohne Titel“, 1990. Acryl auf Nessel 155 x 140 cm. Privatbesitz, Siegen.
66. „Ohne Titel“, 1990. Acryl auf Nessel 180 x 145 cm. Im Besitz des Künstlers.
67. „Ohne Titel“, 1991. Tempera auf Nessel 180 x 145 cm. Im Besitz des Künstlers.
68. „Ohne Titel“, 1991. Tempera auf Nessel 180 x 145 cm. Im Besitz des Künstlers.
69. „Ohne Titel“, 1992. Tempera auf Nessel 180 x 145 cm. Im Besitz des Künstlers.
70. „Ohne Titel“, 1990. Tempera auf Nessel 180 x 145 cm. Im Besitz des Künstlers.
71. Ohne Titel, 1992 Tusche auf Papier, 15 x 10,5 cm
72. Computer Fotografie, Zigarette L & M im Rahmen der Pop Art Ausstellung, Museum Ludwig, Kain.
73. Projekt auf Kunstpostkarte, 1971
74. Blick auf die Ausstellung „L'oreille oubliée“ Centre Georges Pompidou, November 1982.
75. Flugblatt „Léoparis“, 1972. Salon de Mai, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
76. Informationsblatt der Ausstellung „Huit expositions individuelles“, 1973. Ancienne école Sainte Ursule, Dijon.
77. Einladungskarte „Collectif d'exposition“, 1975 Galerie de l'AAAP, Paris
78. Einladungskarte „Souvenir de Camouflage“, 1976, Galerie Stevenson & Palluel, Paris
79. Einladungskarte, 1977 Galerie Palluel, Genève (Genf).
80. Ausstellungsplakate, 1973. Galerie Rencontres, Paris (Siebdruck von Jean-Pierre Pincemin)
81. Foto mit Peter Valentiner, Sonntag, den 25. März 1990, 17 Uhr vor der Berliner Mauer in der Nähe des Gropius Baus. Am nächsten Tag war dieser Mauerteil abgerissen. (Aufnahme Günther Burrichter)
82. Bestätigung 1984 der Erwerbung 1979 eines Tarnnetzes 1970 von Peter Valentiner für das Centre Pompidou.
83. Einladungskarte 1984 der Ausstellung „Europäische Malerei der Gegenwart“ im Rahmen der 2000 Jahresfeier von Trier, Tuchfabrik, Trier.
84. „Batman“ Skizze, 1969, Tusche auf Papier. Im Besitz des Künstlers.



73



74

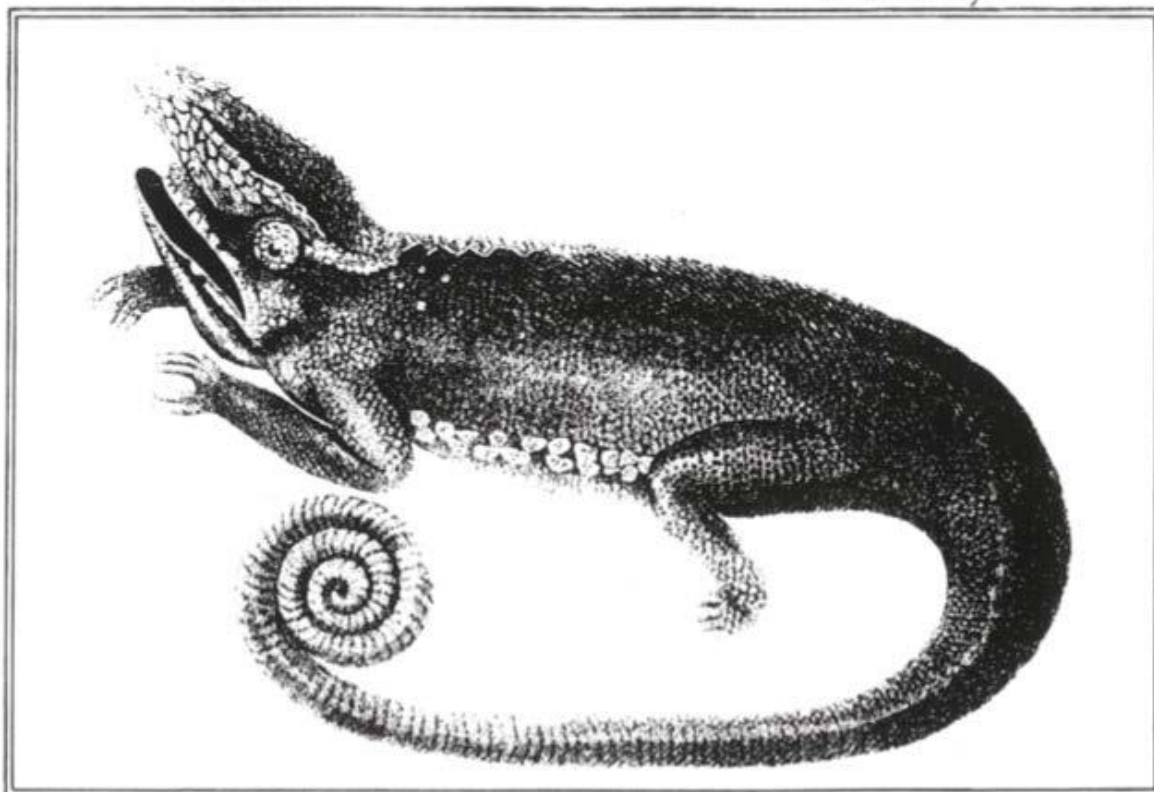


75

Peter VALENTINER

Pl. LIV.

T. 4. Pl. 217.



M. de Pons del.

CAMÉLÉON NEZ-FOURCHU de l'Inde.

Requet sculp.

Du CAMOUFLAGE et du MIMÉTISME ANIMAL

diJon ancienne école sainte ursule rue danton du 2 au 21 juillet 1973

A A R P

JANVIER · FÉVRIER

Françoise PALLUEL présente :

- **du 27 Janvier au 15 Février,**
Collectif d'exposition, Texte et présentation Ch. Le BOUIL
BIOULES · BURAGLIO · CHACALLIS · GRANDJEAN
HALDORF · LAKSINE · MAHOU · MAZEAUFROID
PINCEMIN · VALENTINER
- **du 17 au 22 Février,**
J. F. DUBREUIL : " Lecture quantitative d'un support
d'information "
- **du 24 Février au 1^{er} Mars,**
Jean ROUALDES

A A R P - 17, rue Campagne Première - 75014 PARIS
ouvert tous les jours sauf le lundi de 11 h. à 19 h.

77

PETER VALENTINER

du 24 Mai au 9 Juin 1976
Vernissage Lundi 24 Mai à 18 h.

„Souvenir de Camouflage“

STEVENSON & PALLUEL
80, rue Quincampoix 75003 Paris Tél. 887 60 81
Ouvert tous les jours sauf lundi de 11 h à 19 h

78

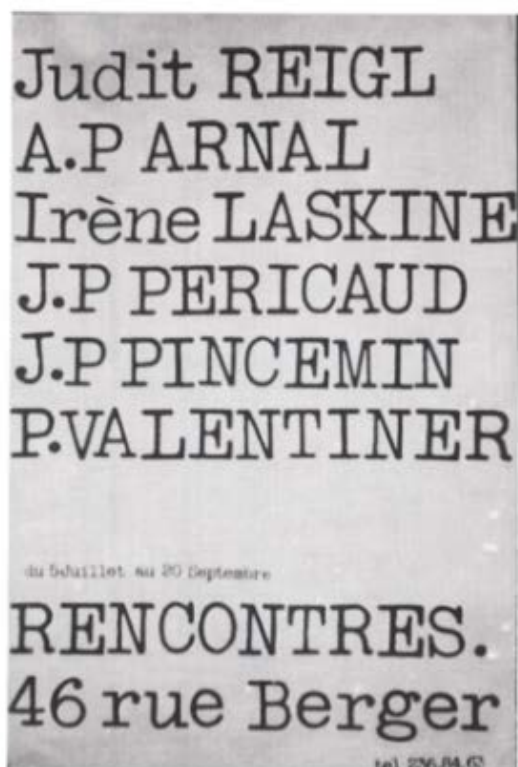
60

arnal
bioulès
laksine
pincemin
valentiner

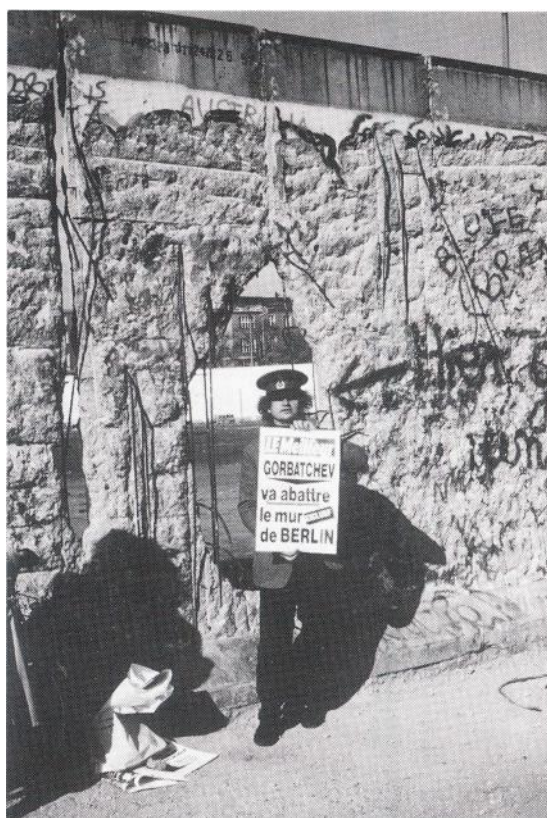
VERNISSAGE MERCREDI 27 AVRIL 1977 DE 18 A 20 HEURES

GALERIE PARALLÈLE S.A. 19, BOURG-DE-FOUR - 1204 GENÈVE (SUISSE) - TÉL 022/29 13 44

79



80



81

61

date: 21 mars 1984
Vos réf :
nos réf: Col/NP/BJ/N°
objet :

4923

Mr Peter VALENTINER
c/o Mme Gisela von Westernhagen
Rosberger Str. 18
5000 - KOLN 51
R.F.A.

Cher Peter Valentiner,

Ainsi que vous me l'avez demandé récemment, je vous confirme ici que dans la collection du Musée national d'art moderne figure bien une oeuvre de vous. Il s'agit de :

- Filet de camouflage, 1970
Fibres synthétiques et chlorure de polyvinyle
H. 850 ; L. 850 cm
Acheté par l'Etat (n° 1.540)
par arrêté du 5 mai 1974
Attribué au Musée par arrêté du 29 novembre 1979
Le numéro d'inventaire est : AM 1980-53

Malheureusement, étant donné les problèmes techniques que pose cette oeuvre en raison de ses grandes dimensions, elle n'a pas encore pu être photographiée.

En espérant vous revoir bientôt, je vous prie de croire, cher Peter Valentiner, à l'assurance des sentiments les meilleurs.



Nadine **POUILLON**
Documentaliste, adjointe au Chef
du Service de la Documentation et de la
Recherche sur les Collections

Musée
national d'art moderne

Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04 Téléphone 277 12 33 Telex CNAC GP 212 726

Pierre Alechinsky	Gudmundur Erro	Jean-Pierre Pincemin
Karel Appel	Corine Ferté	Mario Radina
Martin Assig	Lionel Godart	Gabi Schilling
Frank Auerbach	José Guerrero	Emil Schumacher
Frank Badur	Simon Hantai	Paco Simon
Basil Beattie	Peter Klasen	Jochen Stenschke
Alfonso Bonifacio	Erich Kraemer	Antoni Tàpies
John Christie	Liv Mette Larsen	Peter Valentiner
Ruth Clemens	Markus Lüpertz	Herman Westendorp
Corneille	André Nouyrit	Anthony Whishaw
Alan Davie	Mimmo Paladino	Gary Wragg
Piero Dorazio	Daniel Pandini	

Die Europäische Akademie für Bildende Kunst lädt Sie ein zur Eröffnung ihrer Ausstellung

EUROPÄISCHE MALEREI DER GEGENWART

Spuren und Zeichen

durch den Kultusminister des Landes Rheinland-Pfalz,

Dr. Georg Gölter

am Freitag, 24. August 1984, 18.00 Uhr, Tuchfabrik, Weberbach/Wechselstraße, 5500 Trier.

Felix Zimmermann
Oberbürgermeister

Erich Kraemer
Peter Valentiner

Die Ausstellung ist geöffnet vom 25. August bis 18. November, täglich 10.00 bis 20.00 Uhr - Katalog - Plakat

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Galerie Westernhagen
Bismarckstr. 33, 5 Köln 1
02 21/56 16 37

Peter Valentiner

Berrenratherstr. 177, 5 Köln 41
02 21/36 25 01

LAYOUT

Peter Valentiner

FOTONACHWEIS

Günther Burrichter
Amadéo Jalabert
André Morain
Aldin Ratti
Frank Rosbach
Lothar Schnepf
u. a.

COPYRIGHT

Pavel Liška
Peter Valentiner

BESONDEREN DANK AN

Gisela von Westernhagen
Dieter Fischer

FARBREPRODUKTIONEN

Litholennartz, Köln

DRUCK

Fischer & Bronowski, Köln

AUFLAGE

1000

ANLASS

Der Katalog erscheint
anlässlich der Ausstellung
Peter Valentiner
in der Galerie Westernhagen
vom 24. April bis 24. Juni 1992

