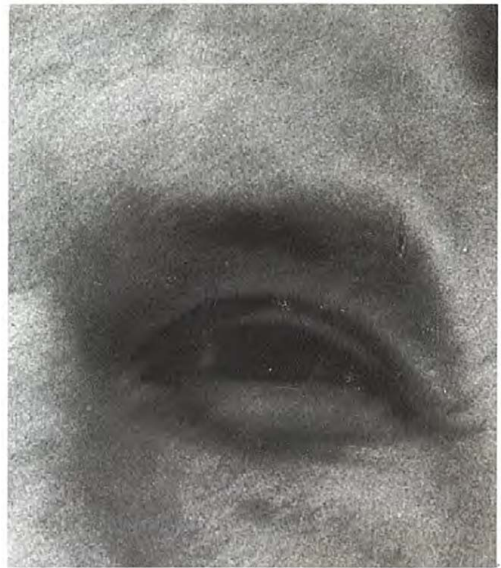


Ceci n'est pas une rétrospective



Peter Valentiner Walter Wolf

Ceci n'est pas une rétrospective

Peter Valentiner Walter Wolf

Stadtmuseum Siegburg
2001



Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition : Ceci n'est pas une rétrospective
27 octobre - 2 décembre 2001 - Peter Valentiner - Walter Wolf

Éditeur : Dr. Gerd Fischer
Rheinlandia Verlag, Klaus Walterscheid, Siegburg
ISBN n° 3-935005-22-9

Musée de la ville de Siegburg
Markt 46
D-53721 Siegburg Tél. 02241
9698510 Fax. 02241 9698525
www.siegburg.de/museum





Peter Valentiner, Hiltensweiler
près de Lindau, 1955



Walter Wolf, Atelier Koln 1999

RENCONTRES DANS L'HUMAIN

**Les plus grands événements ne sont pas nos heures les plus bruyantes,
mais nos heures les plus silencieuses.
(Friedrich Nietzsche)**

Au milieu des années 80, ils se sont rencontrés à Trèves : Peter Valentiner et Walter Wolf. Le premier travaillait alors comme professeur dans une académie à laquelle le second participait. Ce fut une brève rencontre, comme toujours lorsque des artistes de différentes régions se réunissent pour quelques semaines, remplie d'échanges et de discussions, dont la plupart s'évaporent rapidement. Wolf étudiait alors à la Städelschule de Francfort, Valentiner vivait à Trèves, Paris et Berlin. Et pourtant, tous deux ne se sont pas perdus de vue depuis.

Ce n'est pas le point commun d'une approche artistique qui les a rapprochés, mais l'intérêt personnel qu'ils se portaient l'un à l'autre, une sympathie fondamentale qui marquait le début de toute amitié et qui touchait également l'œuvre de l'autre, justement parce qu'elle était différente. En fait, ils n'ont jamais essayé de travailler ensemble. Au lieu de cela, ils ont fait des voyages ensemble, à Prague, à Berlin, à Paris. Depuis des années, ils se retrouvent à l'atelier pour le petit-déjeuner, pour parler de Dieu, du monde et de l'art. On pourrait penser que ce n'était qu'une question de temps avant que l'idée d'une exposition commune ne surgisse.

Ils n'ont hésité qu'un tout petit moment lorsque l'occasion s'est présentée. Ils se sont demandé quel était le point commun de leur art. Et ils ont vite compris que la question contenait déjà une partie de la réponse. Sauf que dans le cadre de présentations générales d'histoire de l'art, on évite de réunir des positions picturales extrêmement opposées dans une exposition. En règle générale, les artistes s'efforcent davantage de se distinguer les uns des autres que de

jeter des ponts vers une autre approche artistique qu'ils ne cultiveraient jamais eux-mêmes. Ainsi, l'expression figurative et l'abstraction structurelle planifiée sont souvent considérées comme des mondes totalement séparés, qui n'ont apparemment rien à voir l'un avec l'autre. D'ailleurs, dans notre culture, les choses sont trop souvent séparées les unes des autres.

Une juxtaposition incohérente de possibilités, de visions (du monde) et d'activités détermine le contexte de vie actuel. Partout, les fonctions et les regards se spécialisent, y compris dans l'art. Le cross-over tant vanté n'y change rien. Il y a pour chacun l'offre correspondante, alors que la rencontre égalitaire de la diversité en un même lieu est trop rapidement et de plus en plus souvent vécue comme une charge, une irritation et un effort superflus. Pour la plupart des gens, il est manifestement plus facile d'exprimer un point de vue sur des phénomènes isolés que de comparer différents phénomènes entre eux et de les mettre en perspective. Ils préfèrent faire d'une chose la mesure de toutes les autres et rejeter tout ce qu'ils ne savent pas comment gérer. Mais pourquoi considère-t-on toujours les différentes approches en concurrence les unes avec les autres plutôt que dans une relation de complémentarité ? Et pourquoi se distingue-t-on au lieu de chercher des possibilités dans le rapprochement ? Cela vaut pour la peinture comme pour tout le reste de la culture. Ce n'est pas l'ignorance dans le "anything goes" qui est demandée, mais l'effort de mettre en relation les différentes perspectives.



Peter Valentiner, Siegburg 2001

Jürgen Kisters

**Au fond, furieux d'être un être humain,
d'avoir été impliqué dans cette affaire de l'existence -
sans l'avoir voulu.
(Paul Valéry)**

La clarté de la pensée semble être l'un des traits caractéristiques de l'art de Peter Valentiner. Chez lui, il n'y a pas de sauvagerie effrénée, pas d'espièglerie rêveuse. Au début, le concept est là. Le travail avec le pinceau et la peinture n'est pas une exploration dans l'inconnu, mais la réalisation d'un projet ciblé. Même les coïncidences qui apparaissent finalement sont déjà prévues dans le concept. Valentiner se laisse surprendre, mais il sait d'avance où la surprise l'attend. En fait, il veut seulement attirer l'attention sur le fait que le hasard fait lui aussi partie d'une structure générale qui, au-delà de notre connaissance consciente, détermine nos sensations, nos pensées et nos comportements.

De telles réflexions ne sont pas (plus) à la mode aujourd'hui. Les intellectuels Michel Foucault et Roland Barthes sont morts, et le structuralisme en tant que courant de pensée ne vaut même plus la peine d'être mentionné par les chroniqueurs d'aujourd'hui. Mais rappelons qu'il y a quatre décennies, lorsque Peter Valentiner a commencé à s'intéresser à l'art, la culture n'était pas encore en grande partie un champ d'expériences de jeux d'esprit sans engagement, d'effets rapides, d'éphémères amusants et d'intérêts individuels. L'intensification du progrès technologique, jusqu'alors inimaginable, le malaise croissant dans la culture de consommation de plus en plus efficace, la recherche de formes de vie plus libres et, surtout, l'horreur de la guerre du Vietnam avaient engendré, outre la critique de l'ordre social capitaliste, une analyse impitoyable de la conscience moderne.

Qu'est-ce qui caractérise l'individu moderne ? En quoi consiste sa liberté ? Et dans quelles structures générales est-il irrémédiablement pris ? À quelles contraintes obéit-il ? Et quelles sont ses possibilités ?

Ici, il y avait la théorie existentialiste de Jean-Paul Sartre, selon laquelle l'homme est condamné à la liberté et ne peut échapper à cette responsabilité, même sous le signe de l'exploitation, de l'aliénation et des conditions sociales les plus difficiles. Il y avait la théorie critique de l'École de Francfort, qui misait sur le sujet conscient de lui-même et capable de critiquer, qui devait continuellement remettre en question les intérêts idéologiques de l'ordre social existant grâce à sa raison et à sa maturité. Et enfin, il y avait les soi-disant structuralistes, qui reconnaissaient l'individu comme un lieu de tromperie. Au lieu de cela, ils expliquaient la marge de manœuvre du sujet conscient dans le contexte global des lois structurelles culturelles, où la liberté de la raison humaine disparaît comme au bord de la mer un visage dans le sable.

"Le monde a commencé sans l'homme, et il finira sans lui", disait l'ethnologue Claude Lévi-Strauss. Et le philosophe Michel Foucault constatait : "A notre époque, on ne peut plus penser que dans le vide de l'homme disparu. Ce vide ne représente pas un manque, il ne prescrit pas une lacune à combler : il n'est rien de plus ni de moins que le déploiement d'un espace dans lequel il est finalement possible de penser". La structure comme centre du réel. Même dans l'imagination, dans la révolte et dans l'art, on ne peut pas sortir de la structure.

On peut voir dans cette connaissance de la vie une perspective à la fois désenchantée et libératrice. Une telle perspective désenchantée le mythe de la liberté, sans pour autant dispenser l'homme de faire quelque chose de son existence, chaque jour, tout au long de sa vie. Les tableaux de Peter Valentiner ne "disent" rien d'autre.

Les structures. Des structures colorées. Structures simples, structures multiples imbriquées. Des structures anonymes. Des structures composées de nombreuses petites facettes. On n'y voit pas l'homme, et on devine qu'il n'est qu'une petite chose insignifiante dans le tissu structurel compliqué du grand tout. Pas plus important qu'une fourmi, aussi banal qu'un grain de poussière et pas un peu plus libre que la course des gouttes d'eau dans un fleuve. Cela semble pessimiste. Mais l'artiste n'est pas du tout quelqu'un qui a pour mission de répandre l'optimisme dans le monde.

Pourtant, et toujours, c'est l'individu qui doit se mettre en relation avec ces structures. Un observateur solitaire, un analyste perspicace, un fantaisiste qui s'aventure habilement dans cet espace aux multiples ramifications. "Notre société est organisée comme un tableau. Nous sommes tissés dans des structures et marqués par des principes plus puissants que nous", dit Valentiner. La tâche est donc la suivante : Comment parvient-on à se trouver et à se dessiner dans la structure de ses images, représentatives de la structure de la société ? La question centrale est la suivante : de quelle liberté disposons-nous au milieu des structures-relations culturelles existantes ? Quelles sont les structures irrévocables et celles qui sont arbitraires ?

Le tissu structurel qui traverse l'ensemble du corps social et culturel est un réseau productif. Aussi contraignantes que soient les lois structurelles de base, elles constituent un système de mouvement et de transformation. Et c'est là que réside au moins une certaine chance humaine. Malgré leur imbrication inextricable dans les structures existantes, les hommes sont bien plus libres qu'ils ne le pensent. Il ne s'agit nullement d'une contradiction, simplement d'un paradoxe qui fait indissociablement partie de la structure elle-même. Autres mots-clés : la liberté au sein de la règle. La répétition et la variation. La différence entre la contrainte de la répétition et la possibilité de la répétition.

Est-il important de savoir que Valentiner s'intéressait autrefois aux filets de camouflage militaires et aux techniques de camouflage ? C'était au début des années soixante-dix.

À l'époque, il avait d'abord placé l'interprétation culturelle de l'objet au centre de son art, confrontant le filet de camouflage aux murs du quotidien et à la nature. L'indication selon laquelle les filets de camouflage militaires avaient été développés par un artiste de la marine l'a fasciné. Sans le développement de la peinture abstraite, n'y aurait-il peut-être pas de filets de camouflage militaires, s'est-il demandé ? Et que se passe-t-il lorsque l'on combine le concept de la peinture de Mondrian avec la structure des filets de camouflage militaires ?

En s'intéressant aux motifs en nid d'abeille et aux surfaces industrielles tramées, il a progressivement développé, à partir de "l'idée du filet de camouflage comme système de formes", une structure sans nom, au-delà des significations établies. Ses compositions ont la particularité d'évoquer d'abord toujours un sentiment de désordre, pour aboutir finalement à la certitude d'un ordre strict. Les imbrications de formes apparemment quelconques (qui semblent interchangeables) se révèlent finalement être des éléments d'une grille structurelle stricte. De nombreuses irrégularités ne font que confirmer la régularité de la structure. Parfois, les formes et les surfaces colorées dansent devant les yeux. D'autres fois, elles sont figées dans un statisme semblable à un gabarit.

Comment la rigidité et la dynamique marquent-elles la structure ? De quoi a besoin une structure pour tenir ensemble ? Quel est le degré d'ouverture aux variations possible, voire nécessaire ? Quand une structure se désagrège-t-elle pour se reformer ? Comment se produit une transformation au sein d'une structure ? Et comment saisit-on l'homogénéité d'une structure dans des apparences différentes ? Valentiner donne un motif explicite à ses derniers travaux. Il appelle "Hurricane" les formes en noir et blanc qui se condensent en un vortex vers le centre de l'image.

Réduites au noir et au blanc, elles semblent plus précises que les champs de structures colorées de Valentiner. Si, dans les tableaux précédents, l'œil se perdait toujours dans la confusion des couleurs et l'anonymat abstrait, il est désormais inévitablement attiré par la profondeur et la signification.

Valentiner montre ce qui se passe lorsque la structure est dynamisée et que la diversité des formes devient un mouvement aigu. Alors qu'il s'occupait jusqu'à présent de l'impénétrabilité de tissus structurels complexes, il dirige désormais son intérêt artistique vers des processus individuels au sein de l'événement structurel.

L'élément de ces images n'est pas l'irritation, mais la focalisation du regard sur une seule figure de base. Si Valentiner utilise l'informatique pour composer ces variations, cela ne fait que confirmer sa conviction que la structure est plus puissante que l'homme individuel. Ce qui lui importe, ce n'est pas le parcours unique d'une trace de pinceau, mais la clarté d'une image qui dépasse les efforts mesquins des tressaillements individuels. Le moi humain est aussi impuissant et insignifiant que la culture humaine dans son ensemble, dans la mesure où elle n'est qu'un cas antérieur insignifiant dans l'univers. Pourtant, ou justement pour cette raison, les hommes renouvellent obstinément l'affirmation de leur pouvoir et de leur spécificité. En dépit de toutes les connaissances en psychologie, le moi se célèbre sans se laisser impressionner par tous les défauts humains et par les imprévisibilités.

La nature continue à être "maîtresse" de sa propre maison. Et même les perturbations de l'équilibre du cycle de la nature n'ont jusqu'à présent rien changé au fait que la culture occidentale poursuit le cours audacieux et destructeur de sa domination sur elle.

Mais quels sont les acquis de la culture hautement technologique sous le signe d'un ouragan ou d'un typhon ? Il suffit d'une heure pour que la vitesse vertigineuse des forces naturelles déchaînées fasse sortir la culture de ses gonds et la réduise en cendres. Les structures de la nature sont plus puissantes que les structures créées par l'homme. C'est la vérité simple et implacable qui remet l'homme (moderne) à sa place. Il ne veut pas l'admettre, mais cela ne change rien. Que sont les foudres de la raison dans le sillage d'une folie qui transforme soudain le quotidien bien ordonné en un abîme.

Cologne-Höhenhaus
en avril 2001

Peter Valentiner

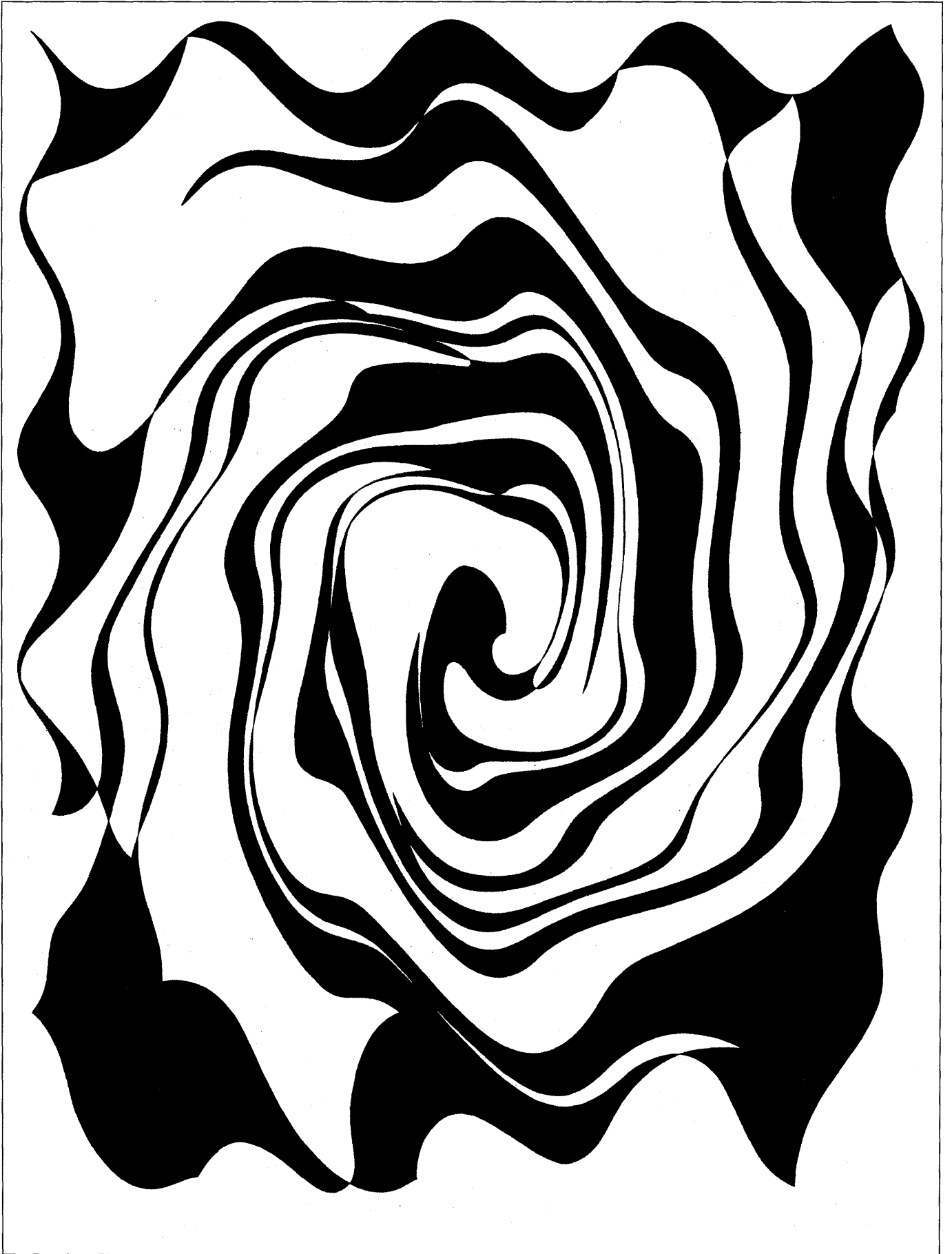
"Hurricane" travaux 1-30
1998-2001

Peinture à dispersion/encre de Chine sur papier aquarelle
Arches grainFin 640 g/m²
152,4 cm x 101,6 cm





















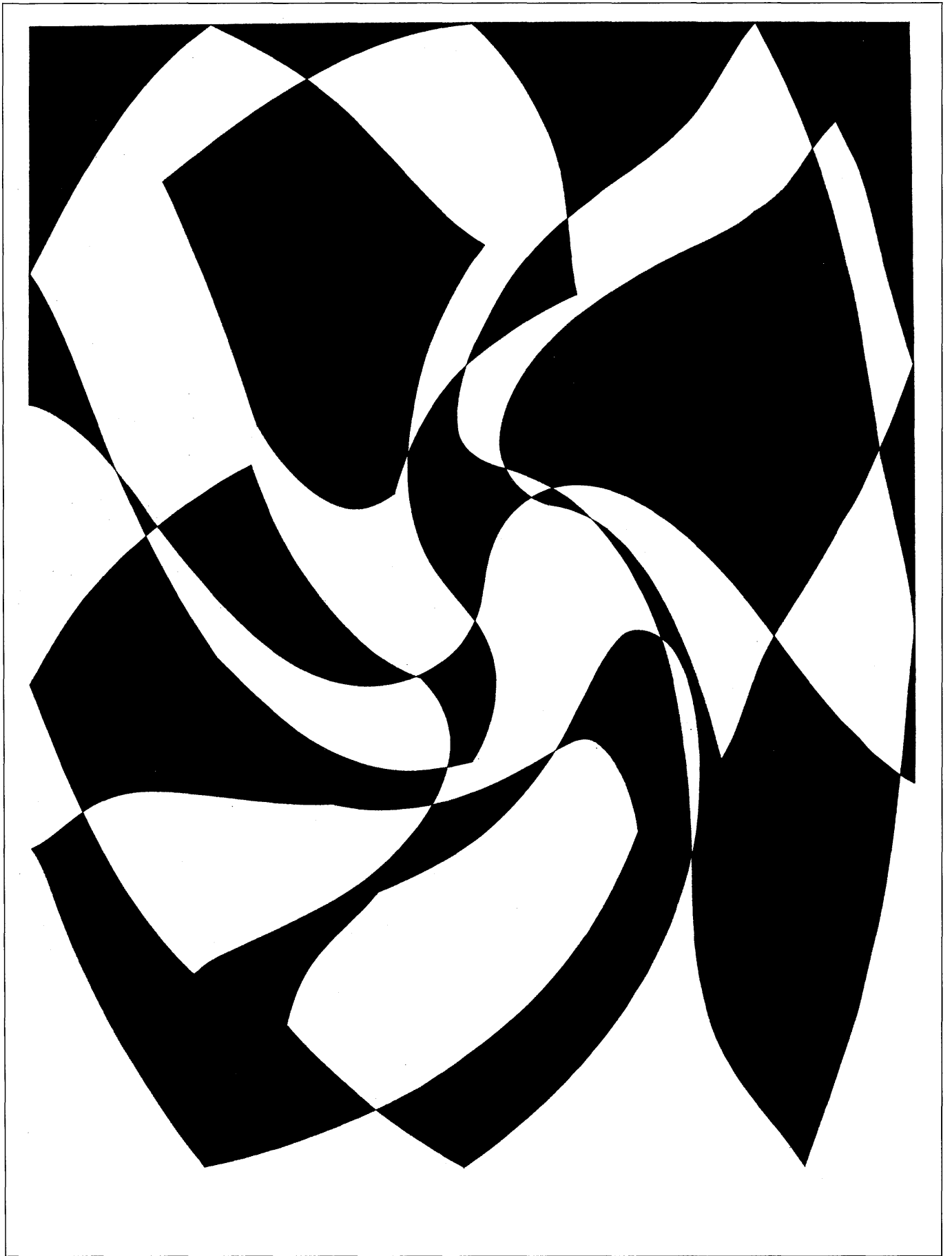










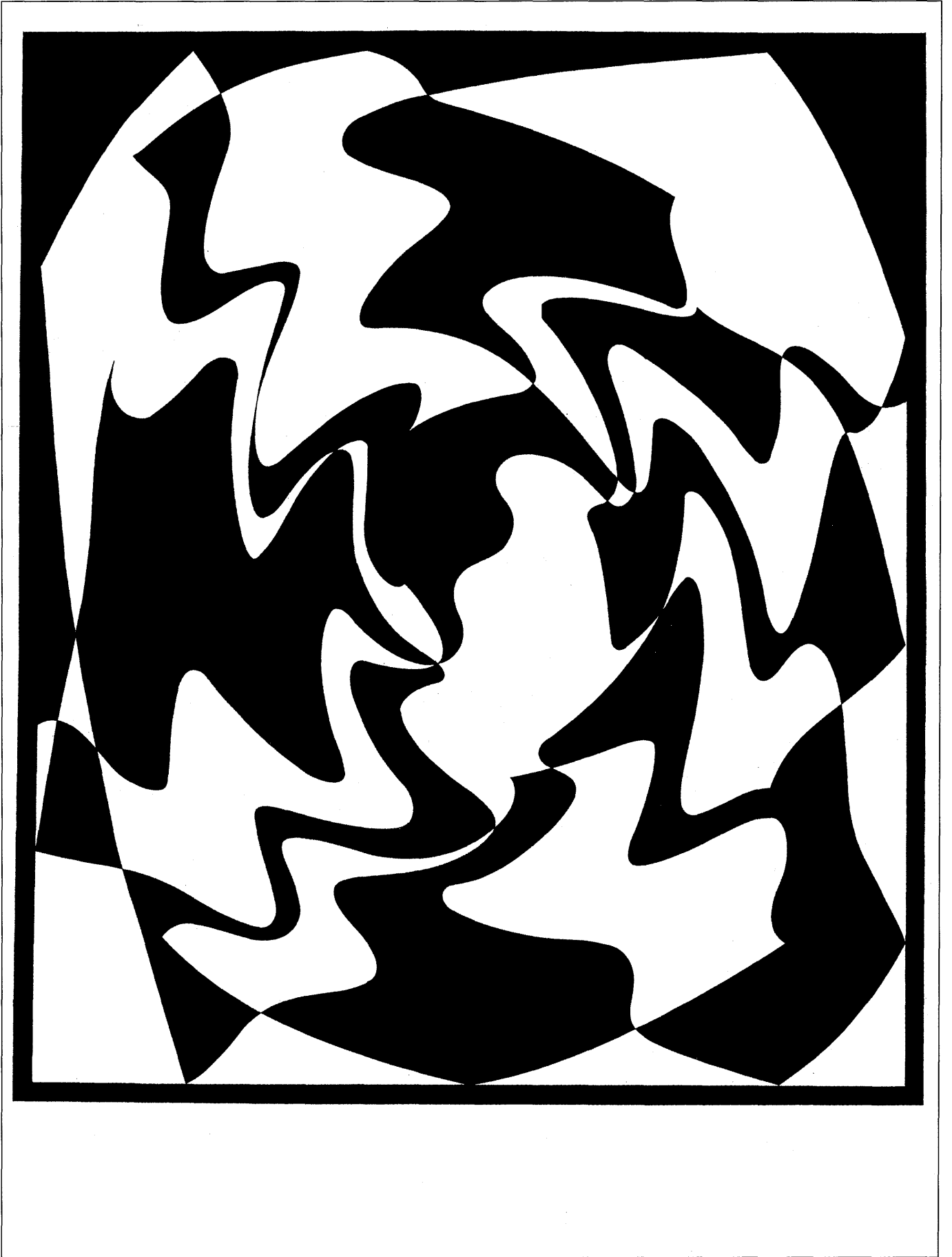


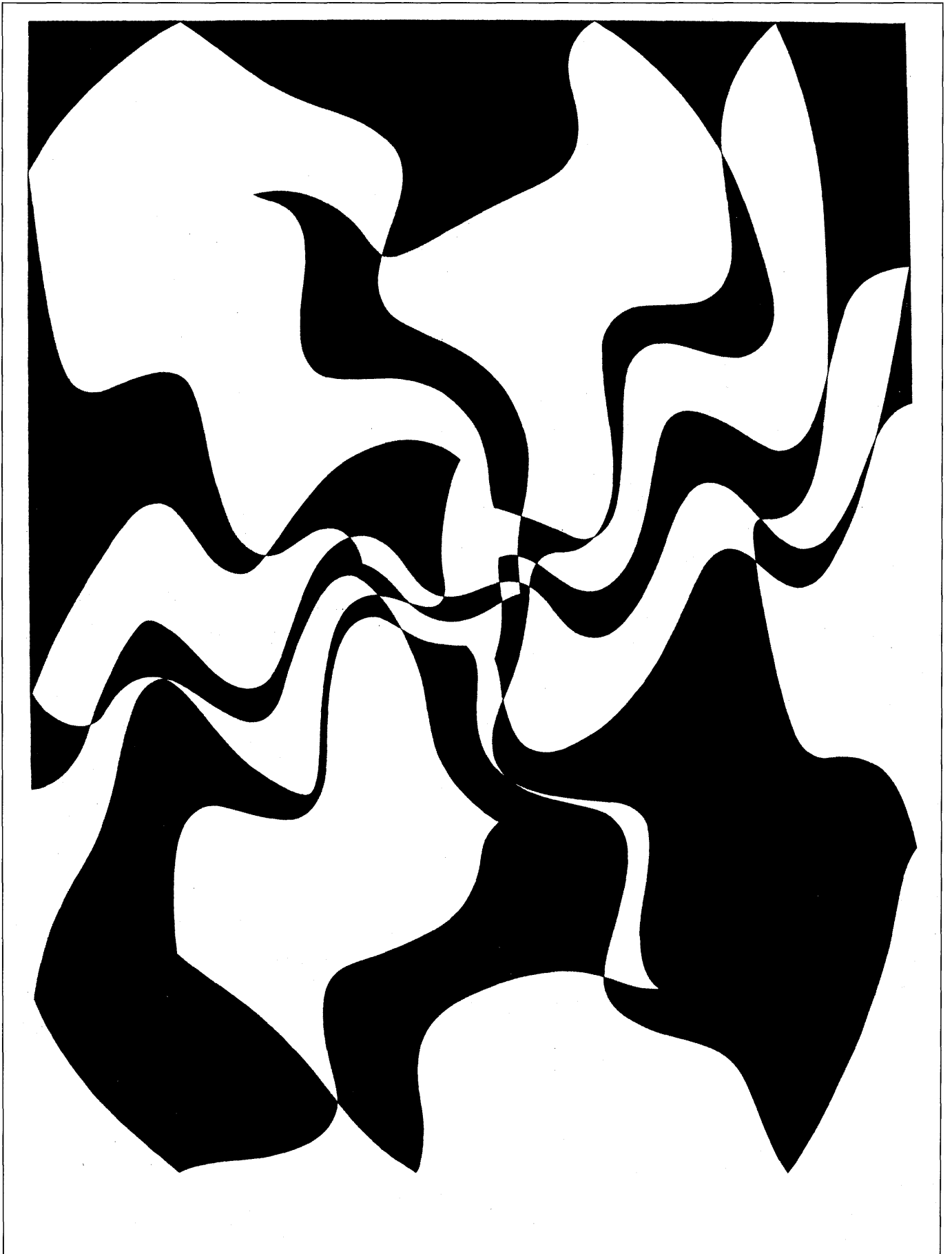














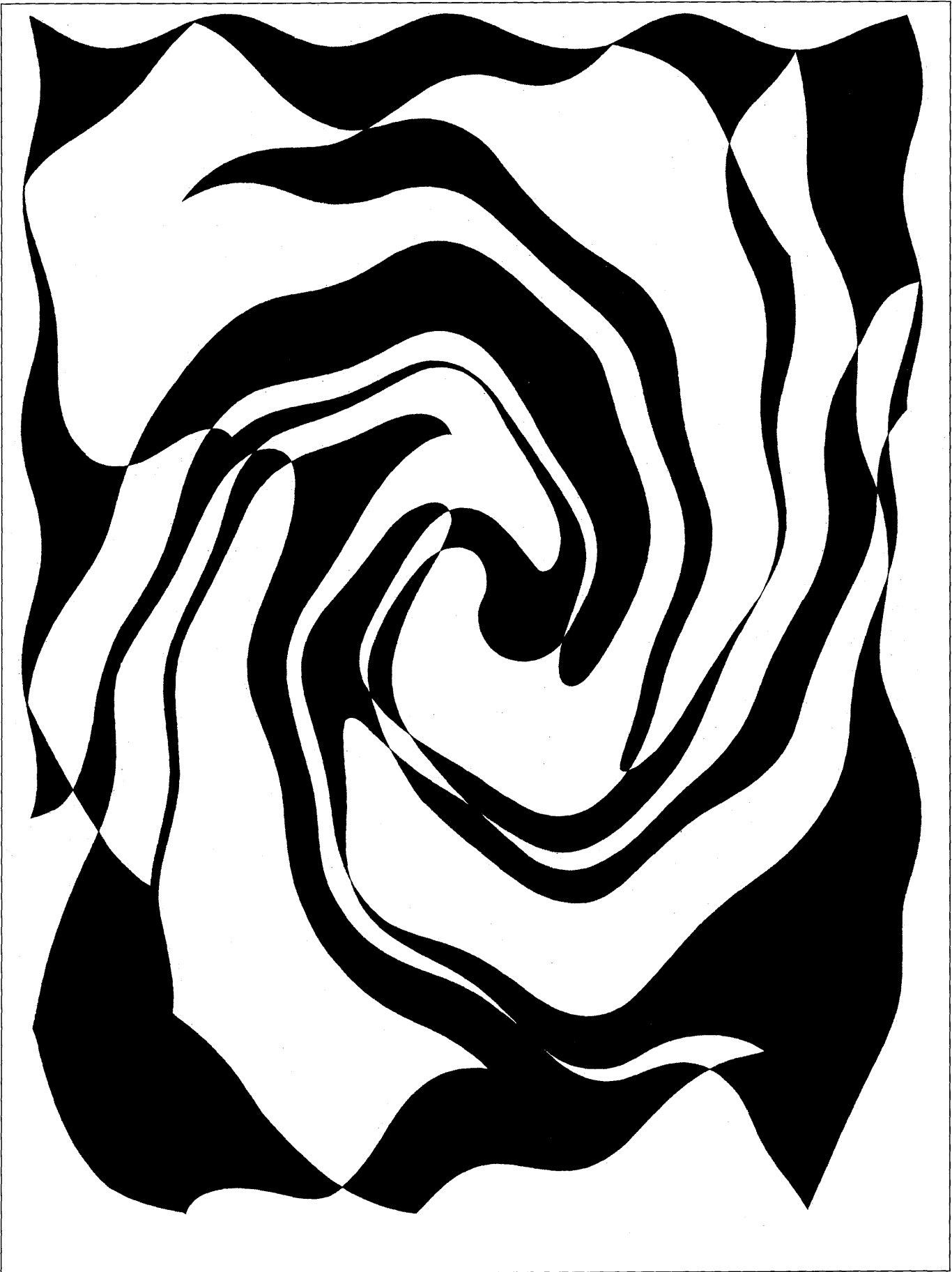














Peter Valentiner



Atelier Kain 1999

né le 07.07.1941 à Copenhague,
de nationalité française
vit à Cologne, Tübingen et Paris

Formation

1959 École professionnelle de création publicitaire Tours, France
1960-63 École d'art de Tours, France
1964 Séjour d'études chez Alberto Greco, peintre argentin, à Madrid

Berufspraxis

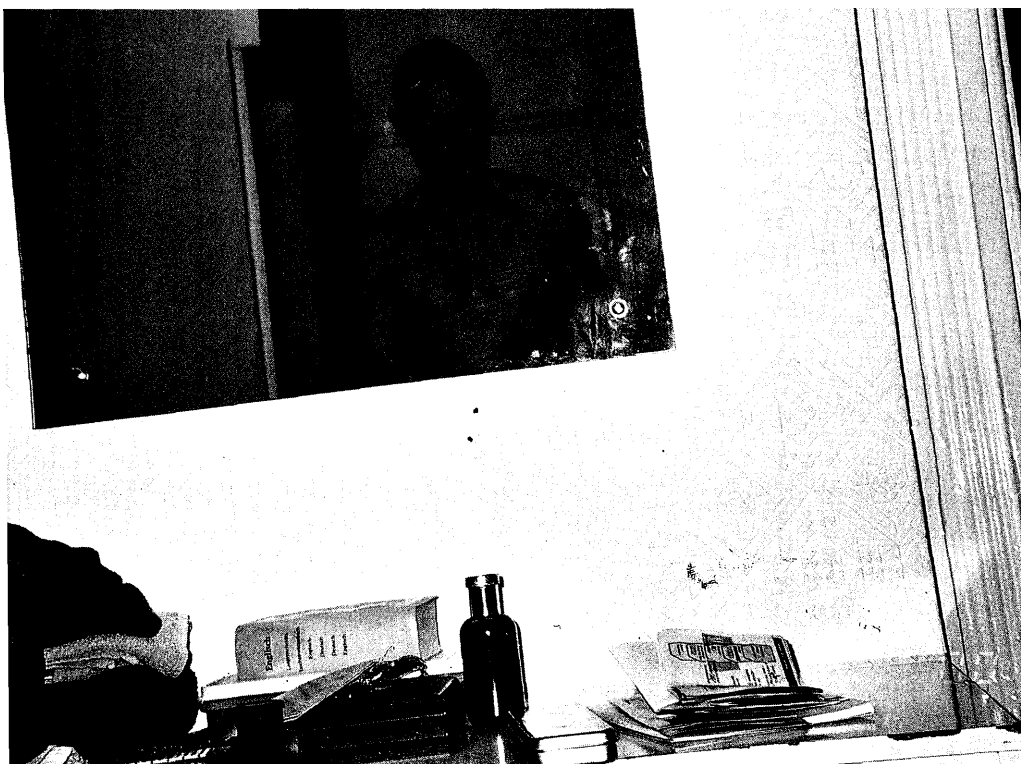
seit 1965 artiste indépendant et organisateur d'expositions
en France, en Allemagne et en Espagne
1971 Lauréat de la Biennale d'art de la jeunesse, Paris
1971-1980 Création de galeries d'art et d'associations d'artistes, Paris
1984 Organisation de l'exposition
"Traces et signes - Peinture européenne contemporaine", Trèves
1979-1987 Chargé de cours et organisateur
à l'Académie européenne des beaux-arts, Trèves Organisateur et
seit 1987 conférencier
Nombreux stages et voyages artistiques en Europe.
1989 Académie d'art d'été de Mettingen
1990 Académie d'art d'été de Gerolstein
1990-1996 Académie d'art d'été du château de Lissingen, Eifel volcanique
seit 1997 Académie d'art d'été Hohenbusch, Erkelenz
seit 1991 conférencier et formateur indépendant
Thèmes: Créativité, publicité créative
Conception et motivation

Expositions

seit 1965 nombreuses expositions collectives en France, Allemagne Luxembourg,
Espagne, Suisse, Portugal, Italie, Corée nombreuses expositions
seit 1967 personnelles à Paris, Madrid, Hambourg, Berlin Marbug, Cologne,
Trèves, Sarrebruck, Bayreuth, Munich

Représenté dans les collections, musées et galeries suivants (sélection)

Mnam, Centre Georges Pompidou, Paris
Collection de la ville de Mayence
Bayer Collection, Pittsburg, États-Unis
Gemeente Museum, Hellmond, Pays-Bas
Francoise Palluel, Paris
von Westernhagen, Cologne
art d'œuvre, Cologne
Marianne Meyer, Bayreuth
Atelier 2000, Recklinghausen



Walter Wolf, London 2000

**"J'ai rencontré un homme qui était blessé par l'amour,
et j'ai rencontré un autre homme qui était blessé par la haine."
(Bob Dylan)**

Pas de doute : les personnes que Walter Wolf montre dans ses tableaux sont des figures maladroites et vulnérables, d'une certaine beauté, et d'une certaine tristesse. Perdus, ils se tiennent là, comme des enfants qui s'arrêtent soudain dans leur mouvement pour s'apercevoir qu'ils sont seuls. Soudain, la peur les a envahis, une peur sourde qui s'empare de tout. Ils ne savent plus quoi faire, créatures impuissantes dans une aventure solitaire dont ils ne voient pas le bout.

Les hommes veulent être contrôlés et sûrs d'eux, ne pas avoir de faiblesses et surtout ne pas en montrer. Qui peut admettre qu'il n'est pas celui qu'il prétend être ? Plus que tout, les gens essaient de se cacher à eux-mêmes et aux autres qu'ils ont peur et que la vie est une affaire extrêmement lourde. C'est tout au plus dans de brefs moments de bonheur et de réussite que la vie réussie brille, alors que l'on se heurte presque chaque heure à une douzaine de fois à ses contradictions et à ses insuffisances. La vie est ainsi faite : plus proche de l'échec que de la souveraineté qui hante l'imagination depuis les premiers jours de l'enfance.

"L'homme est si mal équipé pour la vie qu'on en ferait presque un surhomme si on voyait en lui un coupable - plutôt qu'une victime", écrivait l'écrivain Georges Simenon. Cette vision est également présente dans les tableaux de Walter Wolf. Les gens s'y tiennent sur des pieds chancelants. Au premier coup d'œil, on voit qu'ils ne rêvent que d'être un jour des héros. Ils regardent avec de grands yeux un monde qu'ils ne comprennent pas, et d'un pas trébuchant, ils courent après un amour qui restera à jamais un secret. Sans un mot, l'attitude d'un corps révèle ce qui se passe.

Une silhouette qui s'affirme. Une silhouette tremblante qui tient une bougie en équilibre à travers la journée comme une pensée salvatrice.

Quelles existences perdues sont les hommes sur les tableaux de Wolf ! L'homme comme un roi triste avec un grand sexe qui pendouille. Le "soi" en tant que visage confus, effrayant et déchiré, avec des yeux fixes et une langue tirée. Qui ne connaît pas le regard dans le miroir, alors qu'une étrangeté presque insupportable se dégage du visage familier et que seules quelques grimaces rapides parviennent à se reconnaître ? Qui suis-je ? Combien de fois a-t-on dû s'avouer que l'on ne se connaît pas soi-même. Wolf peint pour rendre visible quelqu'un qui n'est pas reconnaissable sur son visage. La réalité qu'il touche avec son pinceau n'est pas celle de la surface lisse et harmonieuse, mais celle des pressions et des tiraillements flous qui se trouvent en dessous. Il s'attaque à la figure connue de l'homme pour en montrer l'étrangeté.

Wolf ne sait pas lui-même quelle image va finalement apparaître sur la toile. Il s'agit toujours d'une expérience qui mène à l'inconnu. Tout commence par une idée diffuse, une couleur, un vague schéma. Ce n'est que peu à peu que l'image se rapproche, à chaque touche, avec des coups nerveux et des touches tendres, un morceau de papier collé, des traces de peinture, des traces de griffes ou un mot ajouté à la hâte. L'un donne l'autre, dans une entreprise aux multiples méandres, où le peintre s'obstine à cerner ce qui se dérobe s'il est trop direct, ce qui se perd s'il ne persiste pas. Malgré tout le savoir-faire pictural qu'il a acquis au fil des ans, il se surprend lui-même à chaque tableau. Il ne savait pas auparavant qu'il y avait quelque chose en lui.

Il l'a fait ressortir des recoins de son expérience, presque imperceptiblement, avec beaucoup de patience. En s'appuyant sur le processus pictural comme un psychanalyste sur la remémoration des rêves. L'âme a tendance à se dissimuler. De la même manière, il cherche à s'exprimer. Le triomphe silencieux de la peinture consiste à mettre de côté les intentions et les arrière-pensées aussi longtemps que possible et à créer un espace ouvert dans lequel quelque chose devient possible et visible. Ce dont on ne peut pas parler : cela se montre.

L'homme se résigne-t-il trop facilement au destin de la médiocrité ? Se fie-t-il volontiers à la sensation d'un confort tiède ? Ne se souvient-il plus de l'époque où il croyait être un ange ? Et a-t-il vraiment oublié les moments où il marchait main dans la main avec un monstre ? Les images de Wolf sont toujours des images souvenirs. Un soupçon d'enfance leur colle à la peau, et avant même de s'en rendre compte, on s'est déjà engagé sur le terrain impraticable de ce qui a été fait auparavant. Comme dans un rêve, les proportions et les perspectives habituelles se déplacent. Le corps d'une femme s'allonge démesurément, sa tête est minuscule et la moitié supérieure de son corps est séparée de la moitié inférieure par une fenêtre grillagée. A quelle blessure fait référence la jambe rouge et dégoulinante du "fumeur de magie noire" ?

Ce n'est qu'un corps tremblant, au bord de la dissolution, que l'homme dans lequel la tentation a fait irruption comme la foudre dans un arbre. Ses mains fuckées s'emparent d'un sexe excité qui, telle une étrange excroissance rose, surgit du chaos. La tendresse peut-elle être gagnée sur un champ de bataille ? Les explications et les incantations habituelles ne sont d'aucun secours face à ces images. L'homme n'est pas une affaire simple : il est déchiré et contradictoire, ange doux et monstre surnois. Nos rêves montrent chaque nuit l'inséparabilité de l'un et de l'autre.

De même que les rêves nocturnes relient toujours les événements actuels du quotidien aux événements passés de notre vie, les images de Wolf créent un lien avec les expériences de l'enfance.

Elles rappellent une vision du monde où les choses possédaient encore de nombreuses significations à la fois et se rapprochaient à chaque instant au maximum : avec l'éclat euphorique d'un miracle, avec la violence impitoyable d'un obstacle insurmontable. Avec un désir insatiable et sans le sobre contrôle de la raison, l'enfant suit l'idée fixe de pouvoir vivre tout à la fois. "Je suis corps et âme - ainsi parle l'enfant. Et pourquoi ne pas parler comme les enfants", écrivait Friedrich Nietzsche.

La peinture de Walter Wolf est un plaidoyer pour ne pas se laisser complètement couper de son enfance. En effet, il fait davantage confiance au geste spontané qu'à la précision académique.

Toutefois, il en sait depuis longtemps trop sur les techniques picturales, les mélanges de couleurs et la construction des tableaux pour être vraiment enfantin. En réussissant néanmoins à attirer l'homme sur le terrain de la directivité enfantine, de l'ambiguïté et de la maladresse, il montre la maladresse et la contradiction fondamentales de l'homme et son implication dans un désir infini, qui est le lieu de toutes les peurs, de tous les enthousiasmes et de tous les abattages. Avec une avidité impétueuse, le corps suit le désir et, confusément, les mains se jettent dans le vide. Sur les ailes d'une envolée, on plane, oublieux de soi, au-delà de toutes les limites du quotidien. Et quelques secondes plus tard, la tête se heurte au mur impénétrable du désespoir. Tout est possible. Le regard sur le monde est comme la promesse d'un continent inexploré, tandis que la confrontation avec un seul être humain fait passer toute l'impuissance de sa propre existence à travers toutes les fibres de son corps.

Avant tout, l'homme souffre de sa propre déchirure intérieure. Wolf revient sans cesse sur le thème de la crucifixion, représentation traditionnelle de la souffrance humaine par excellence. Même dans la société sans Dieu de la société de consommation, la crucifixion reflète encore toute l'étendue du tourment humain. Ce n'est pas la souffrance de la société, la tragédie de l'injustice sociale et de l'injustice sociale, mais la souffrance de l'homme oppression culturelle qui s'exprime dans les crucifixions de Wolf.

Il s'agit de la souffrance en tant que dimension incontournable de l'existence humaine. Nous souffrons tous, les uns moins, les autres plus. Nous ne pouvons pas plus échapper à la souffrance qu'à la naissance ou à la mort. La vie est souffrance, l'homme est souffrance. Le phénomène culturel actuel qui consiste à ne plus y penser et à ne plus vouloir en parler n'y change rien. C'est la souffrance d'une âme qui ressent un "malaise dans la culture" et qui est tiraillée par des désirs, des exigences et des pulsions insondables qui la tiraillent dans toutes les directions.

Alors que la souffrance et le désir de bonheur sont inextricablement liés, l'homme trouve continuellement son échec : le quotidien. Le quotidien invisible et banal fait inévitablement trébucher chaque moi. Les images de Wolf découlent directement de ce quotidien, bien que ou justement parce qu'il n'y a que peu de points de repère concrets. De petites allusions suffisent. Chaque figure ne renvoie-t-elle pas inévitablement à une autre ? Et ne comparons-nous pas inévitablement les images peintes avec les images vécues ? Si Wolf s'en tient obstinément à la figure humaine dans sa peinture, c'est parce que la figure humaine est le point de référence incontournable de notre expérience. Après tout, nous ne percevons pas les choses de manière abstraite, mais dans des figures qui se distinguent des autres et qui ont une signification.

Nous nous définissons par opposition aux autres choses qui nous semblent aussi profondes que nous-mêmes. Nous nous voyons dans l'enveloppe de notre corps et dans notre reflet, qui est devenu depuis la petite enfance le modèle de notre identité. Le psychanalyste Jacques Lacan a attiré l'attention sur le stade du miroir en tant que formateur de la fonction du moi dans le passage de l'expérience d'un corps non coordonné et morcelé au projet (s) d'une unité. Un homme perçoit l'autre comme un corps, l'un plus beau, l'autre plus laid, celui-ci séduisant, celui-là repoussant, mais toujours comme un corps.

Les perspectives du corps et les schémas de la forme déterminent notre regard sur l'être humain. Nous ne voyons pas ses expériences, mais l'apparence d'un corps. Nous pouvons déclarer tel ou tel corps sans importance en faveur d'autres caractéristiques, mais cela présuppose tout de même son existence.

Nos souvenirs sont déterminés par des schémas corporels, et les schémas corporels peuplent nos fantasmes. Même dans les situations extrêmes où nous risquons de perdre notre forme, dans la folie ou dans l'altération physique, le corps-gestalt reste la mesure qui indique le degré de confusion et d'ébranlement. Les images de Wolf traitent de l'unité de l'homme en montrant que celle-ci est toujours menacée. L'humour, la cruauté et la bizarrerie sont souvent indistinctement liés dans ce processus. Même dans le corps le plus tordu et le plus ridicule, la vie s'exprime. En revanche, la perte de la forme du corps est le néant, le spectre de la mort. Les images de Wolf montrent l'inséparabilité de l'âme et du corps. Les soi-disant états intérieurs ont toujours une expression visible : un corps et ses attitudes.

Se contenter de fouiller dans des domaines abstraits serait trop peu pour Wolf. Il aurait l'impression de s'éloigner de l'essentiel : l'homme et son quotidien vécu. La peinture figurative a toujours eu la perception du quotidien de son côté. Elle en sort et y retourne. La liberté que d'autres peintres voient dans des éclats de couleur sans objet n'a jamais intéressé Wolf. La liberté de sa peinture n'est pas une fête sans contrainte ni une ivresse de l'absence de limites. Elle n'est pas le triomphe du ventre sur la tête, et elle n'est pas une rébellion contre les modèles de l'histoire de l'art. Au lieu de cela, Wolf déploie la liberté de l'homme dans le corps d'une solitude mélancolique, triste et belle. Ses couleurs réconcilient la vie avec la saleté du quotidien. Et sous le signe de la moderne et hautement technologique de la culture de consommation,

sa peinture conserve le poids existentiel d'une tradition picturale dans laquelle les peintures de malades mentaux et d'enfants, Max Beckmann, Ronald B. Kitaj et Willem de Kooning s'enlacent.

La perspective de Wolf, qui met en lumière le "drame" de certaines personnes, reflète-t-elle en même temps la tendance infaillible d'une individualisation croissante des personnes dans la société de consommation moderne ? Ce n'est plus l'expérience d'un système social ou d'un contexte culturel qui impose aux hommes leurs conditions et exigences spécifiques qui les préoccupe, mais principalement leurs faiblesses, blessures, perplexités et désirs impalpables hautement individuels. C'est précisément en ces temps où, au nom de la liberté les hommes deviennent plus vulnérables, que les images de Wolf révèlent toute la vulnérabilité et l'idiotie du moi humain face à la liberté.

Elles montrent les excès d'un désir perfide, qui trébuche bien plus facilement qu'il ne s'envole vers les hauteurs.

L'homme est une figure maladroite et ridicule ; toutes les autres hypothèses sont un leurre. "Mais le pire ennemi que tu puisses rencontrer, tu seras toujours toi-même ; tu te guettes toi-même dans les grottes et les forêts", expliquait Friedrich Nietzsche. L'unité de l'homme n'est qu'une fiction, constamment menacée et qu'il faut affirmer péniblement à chaque souffle. Ce n'est pas du tout tragique, juste la vérité non spectaculaire. Wolf sait que l'essentiel est sans cesse menacé par l'insignifiant. Parce qu'il est peintre, il aime l'incertitude de l'homme. Ou peut-être est-ce uniquement pour cela qu'il est devenu peintre ?

Cologne-Höhenhaus
en avril 2001



Line • 1999 Kaltnadelradierung 76x100 cm



Kain 2000

Walter Wolf

Table des figures :

1 Hechzeit Ô auf Leinwand 1999 152 cm x 120 cm	11 Hitler ais Maler Ô auf Leinwand 2000 92 cm x 70 cm	21 BIRTH Ô auf Leinwand 2001 180 cm x 250 cm
2 Geburt Ô auf Leinwand 1999 120 cm x 150 cm	12 Deux par Deux QI/Papier auf LW 2000 150 cm x 120 cm	22 ohne Titel Ô auf Leinwand 2001 180 cm x 250 cm
3 Black Twins Ô auf Leinwand 1999 125 cm x 100 cm	13 Deux par Deux QI/Papier auf LW 2000 150 cm x 120 cm	23 BIRTH (II) Ô auf Leinwand 2001 180 cm x 250 cm
4 ehne Titel Ô auf Leinwand 1999 130 cm x 160 cm	14 ehne Titel QI/Papier auf LW 2000 150 cm x 120 cm	24 COCO Ô auf Leinwand 2001 160 cm x 120 cm
5 Black Magic Smoker Ô auf Leinwand 1999 180 cm x 130 cm	15 FUNERAL QI/Papier auf LW 2000 180 cm x 285 cm	25 CABANA Mischtechnik auf Papier 1999 ca 50 cm x 70 cm
6 Paver necturnus (I) Ô auf Leinwand 1999 200 cm x 130 cm	16 HEADS QI/Papier auf LW 2000 180 cm x 285 cm	26 ohne Titel Mischtechnik auf Papier 2000 ca 50 cm x 70 cm
7 Paver necturnus (II) Ô auf Leinwand 1999 200 cm x 130 cm	17 Black Magic Smeker Q auf Leinwand 2000 50 cm x 40 cm (18 tlg.)	27 ohne Titel Aquarell/Mt auf Papier 2000 ca 30 cm x 40 cm
8 Paver necturnus (III) Ô auf Leinwand 1999 200 cm x 130 cm	18 Deux par Deux QI/Papier auf LW 2001 160 cm x 130 cm	28 ohne Titel Mischtechnik auf Papier 1999 ca 50 cm x 70 cm
9 Heu se Ô auf Leinwand 2000 150 cm x 125 cm	19 Deux par Deux QI/Papier auf LW 2001 160 cm x 130 cm	29 ohne Titel Mischtechnik auf Papier 2000 ca 30 cm x 40 cm
10 Funeral Q auf Leinwand 1999 160 cm x 140 cm	20 LINE Q auf Leinwand 2001 180 cm x 250 cm	30 ohne Titel Mischtechnik auf Papier 2000 ca 14 cm x 11 cm (9 tlg.)

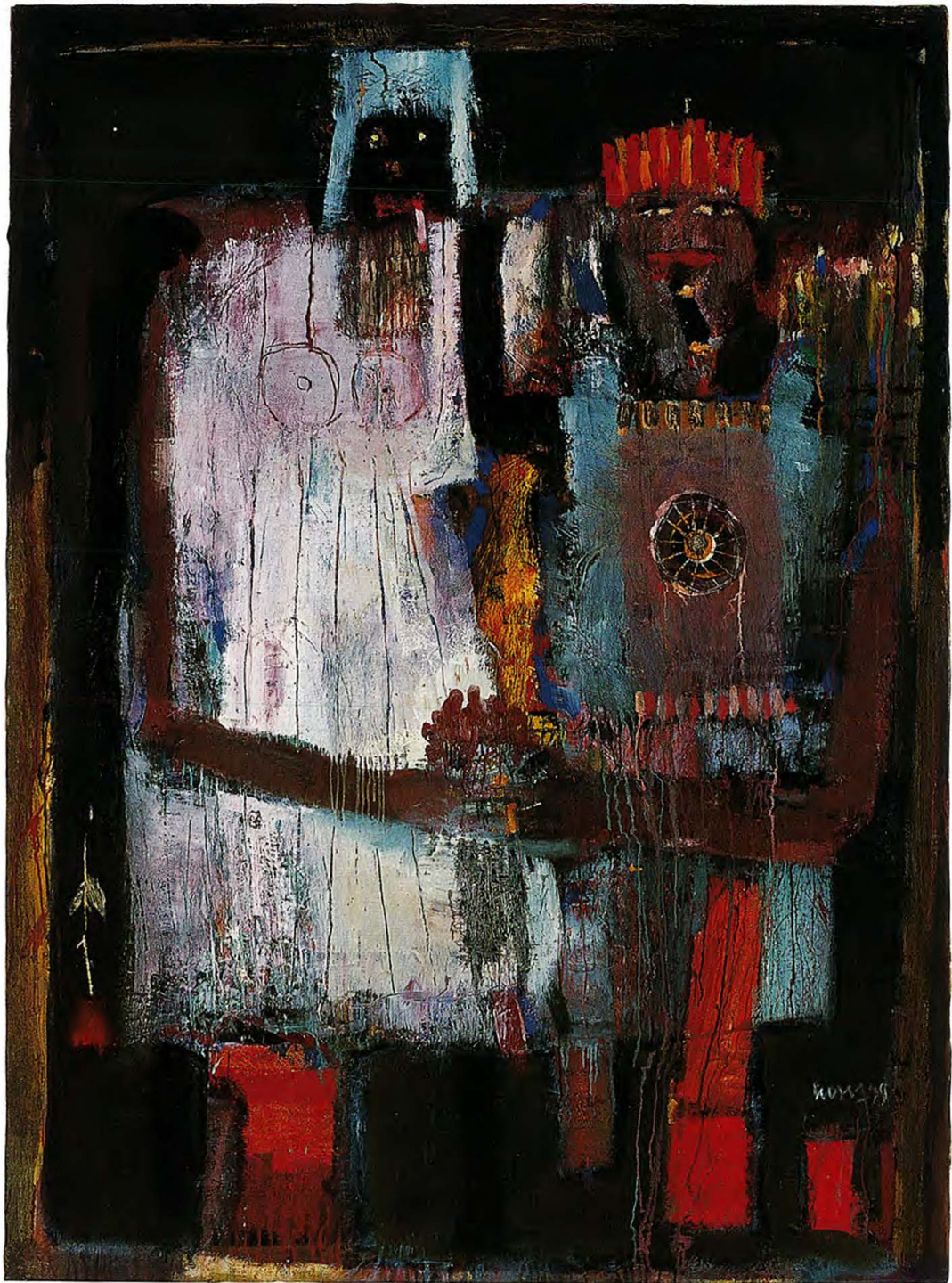


Abb. 1: Hochzeit



Abb. 2: Geburt

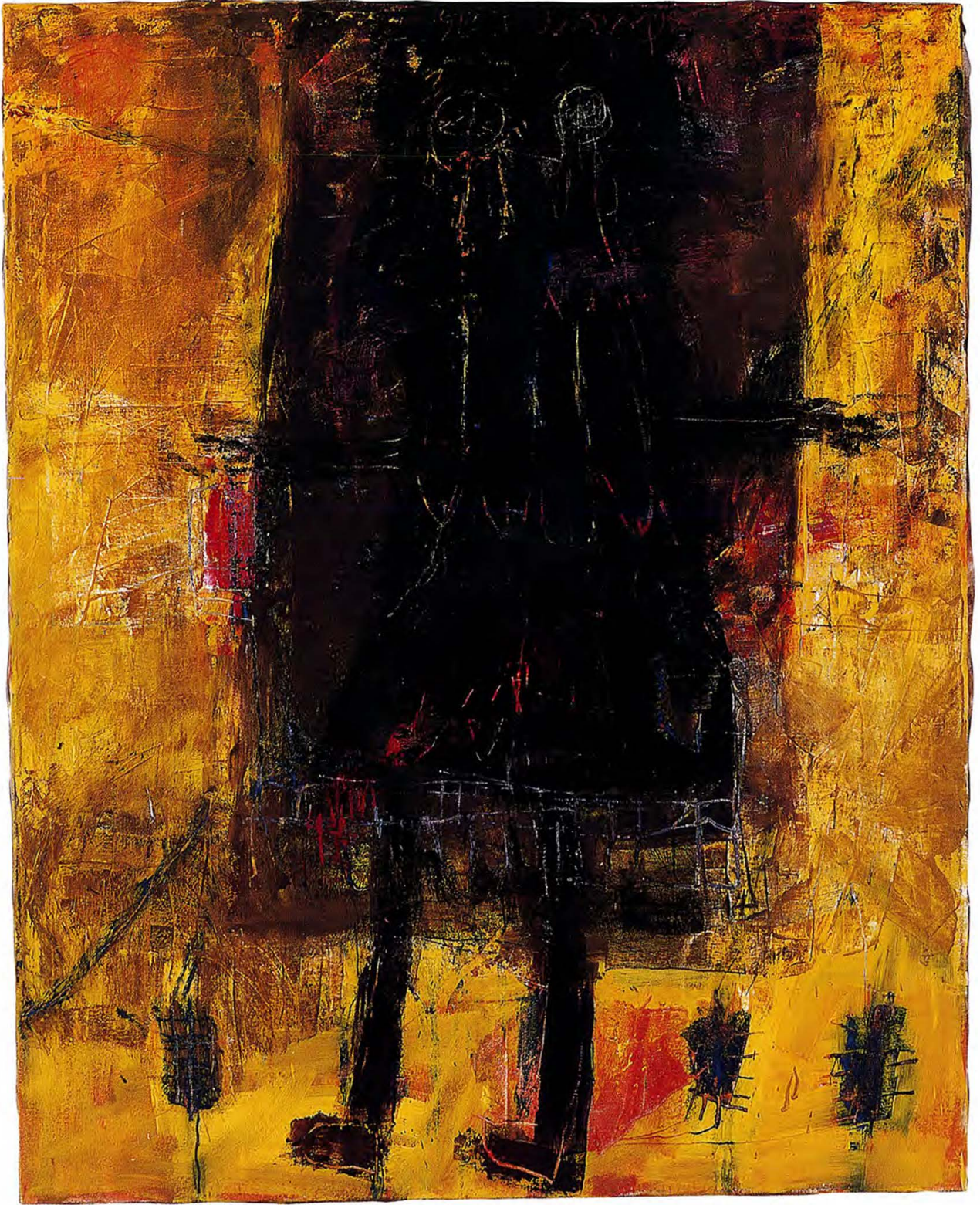


Abb. 3: Black Twins



Abb. 4: ohne Titel



Abb. 5: Black Magic Smoker



Abb. 6: Pavor nocturnus (1)



Abb. 7: Pavor nocturnus (II)

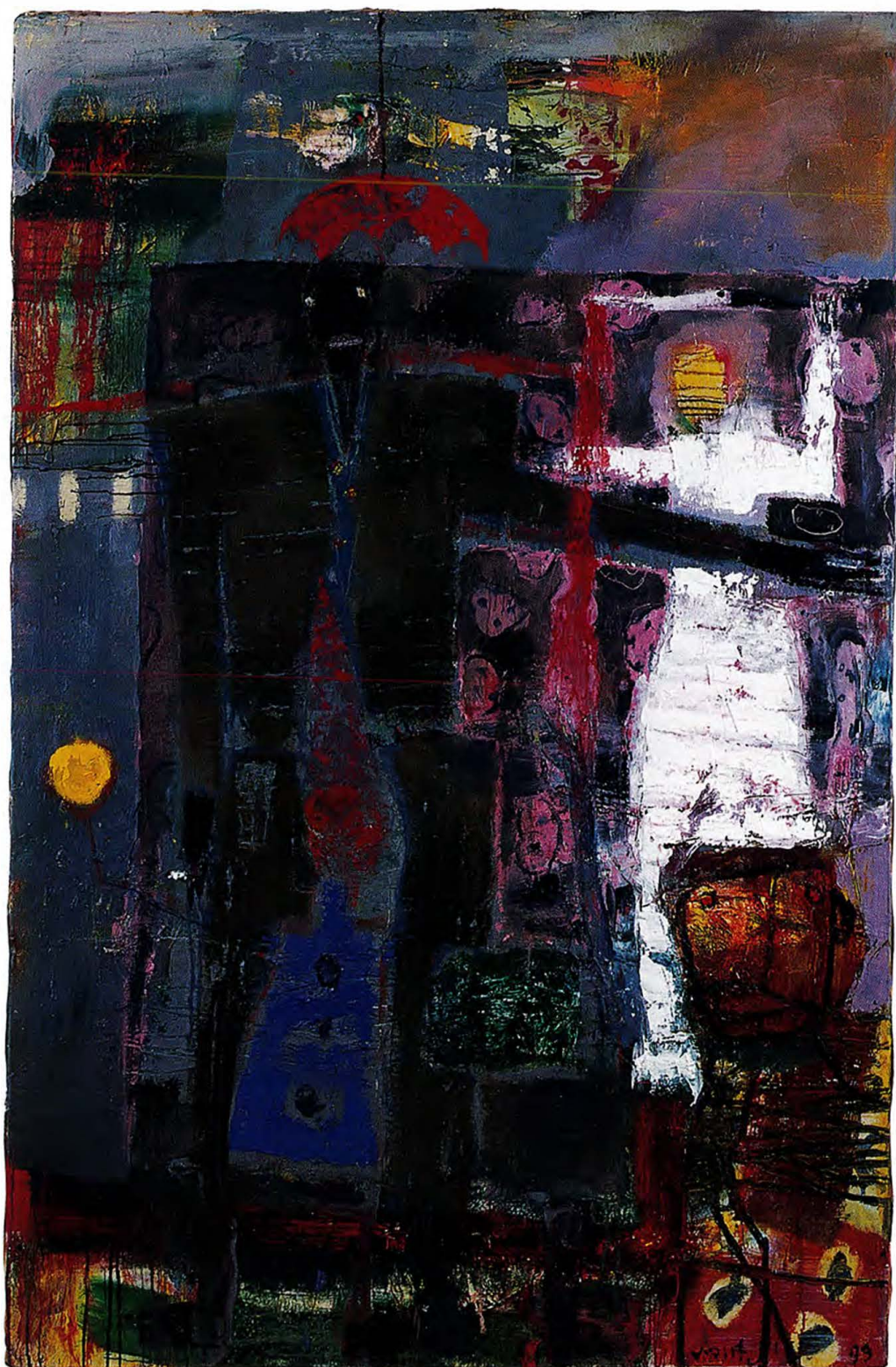


Abb. 8: Pavor nocturnus (III)

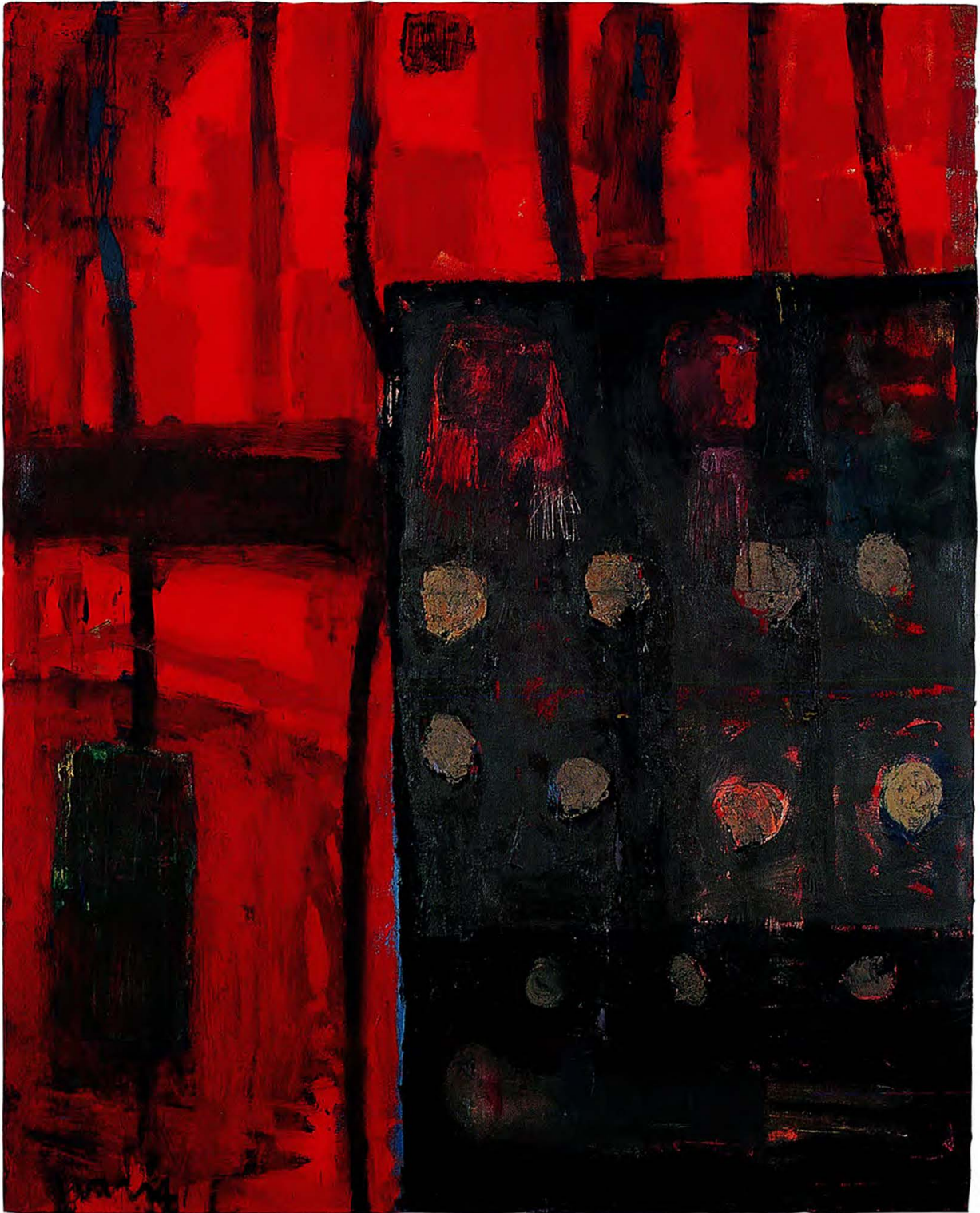


Abb. 9: House

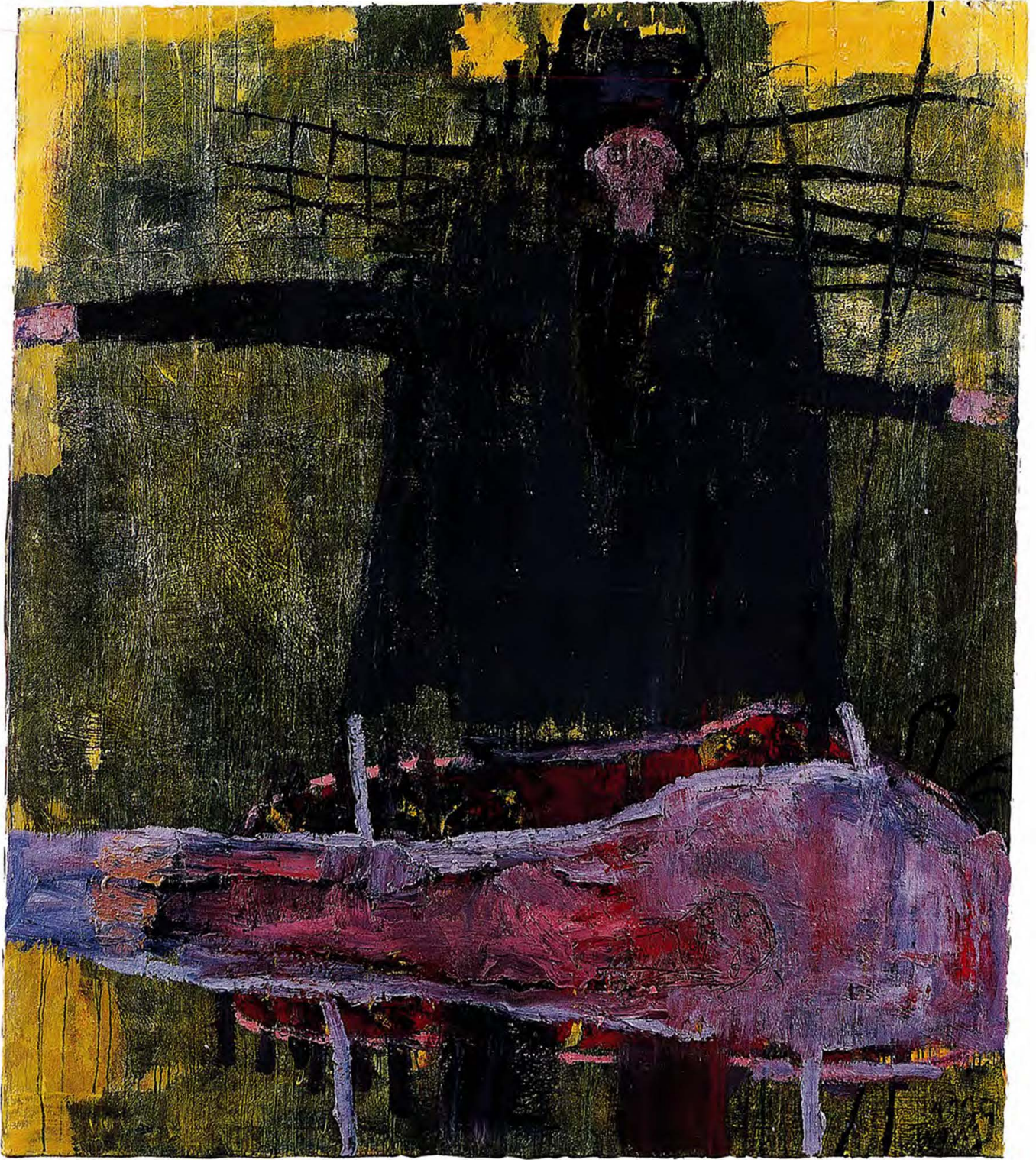


Abb. 10: Funeral

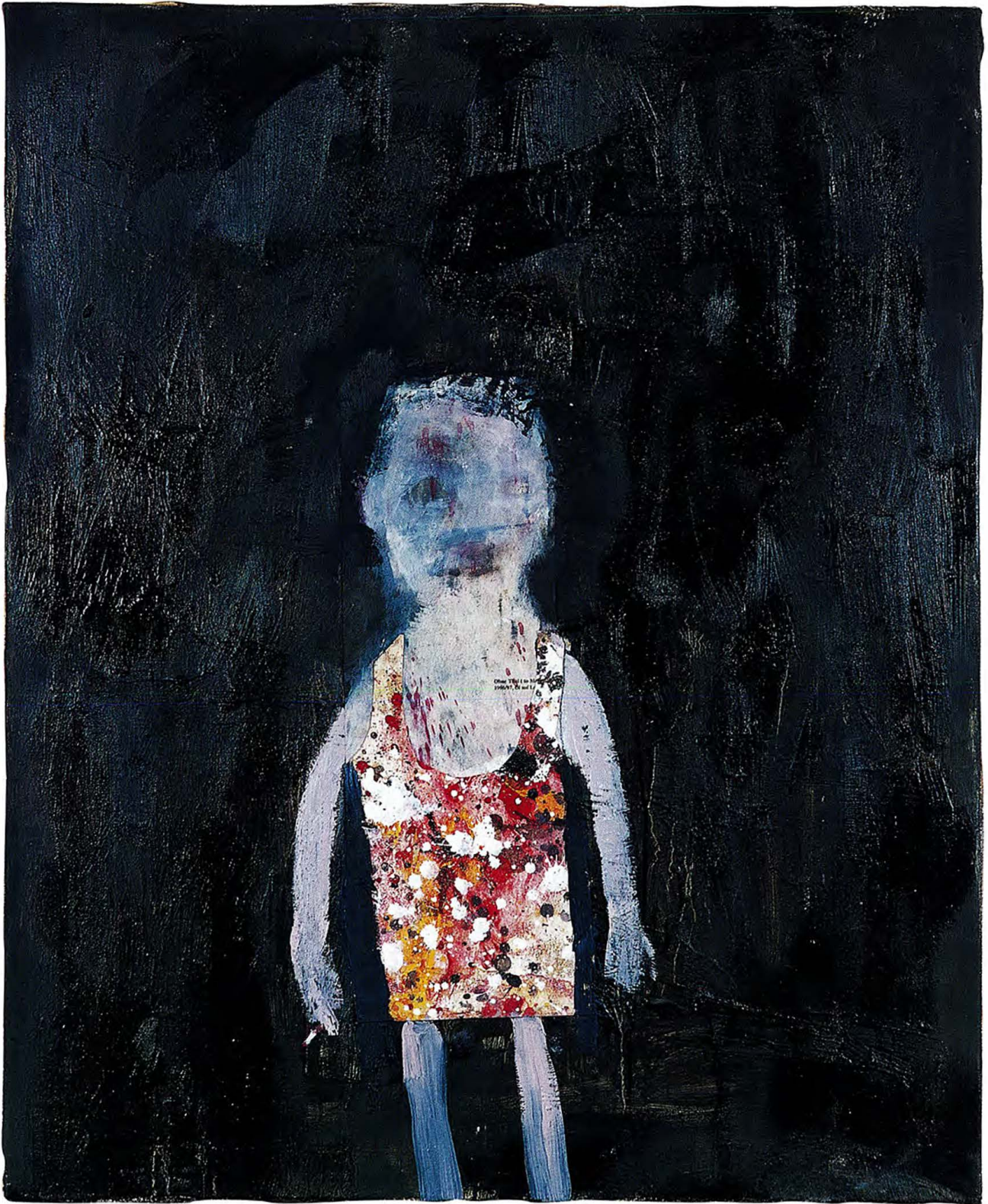


Abb. 11: Hitler als Måler

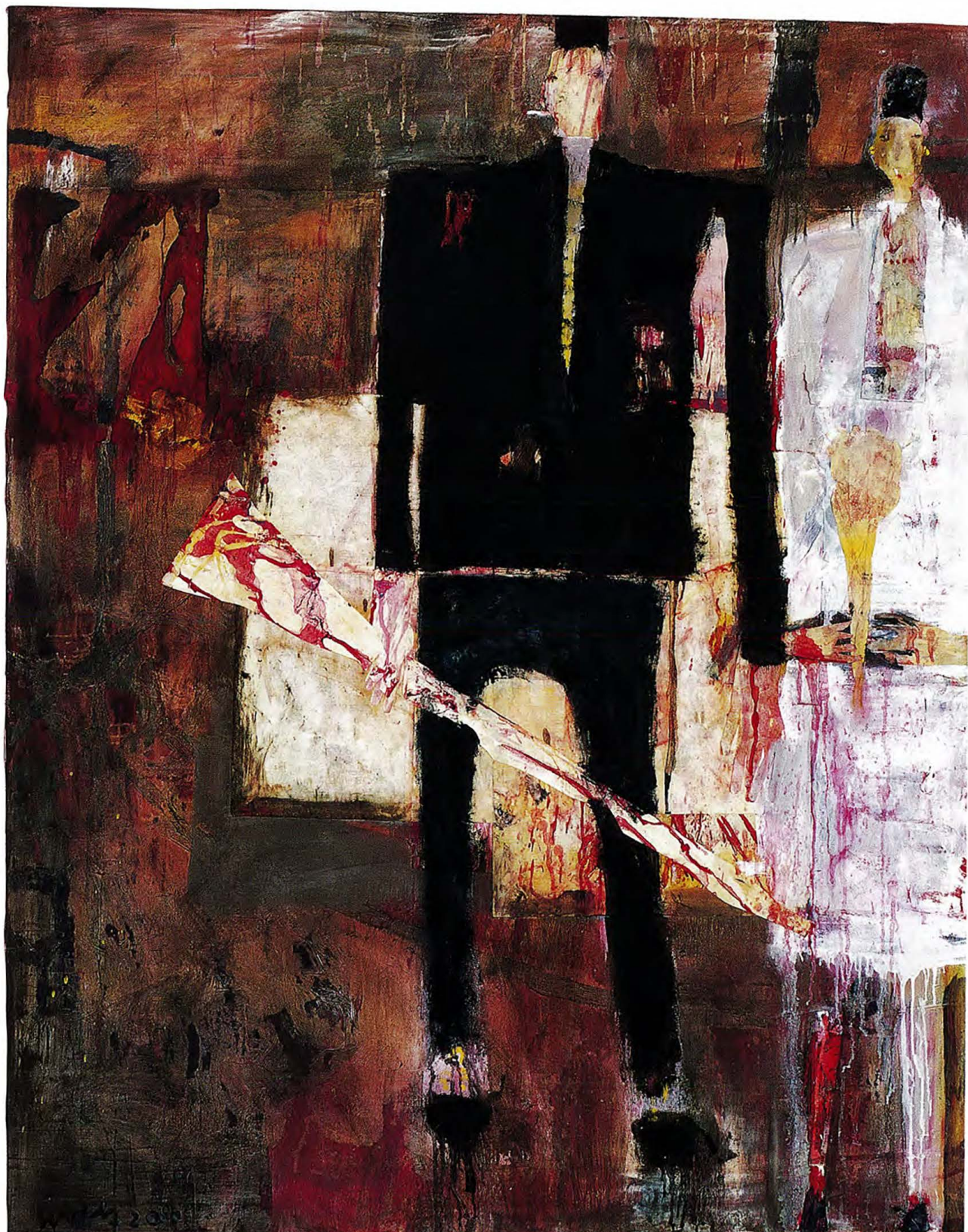


Abb. 12: Deux par Deux

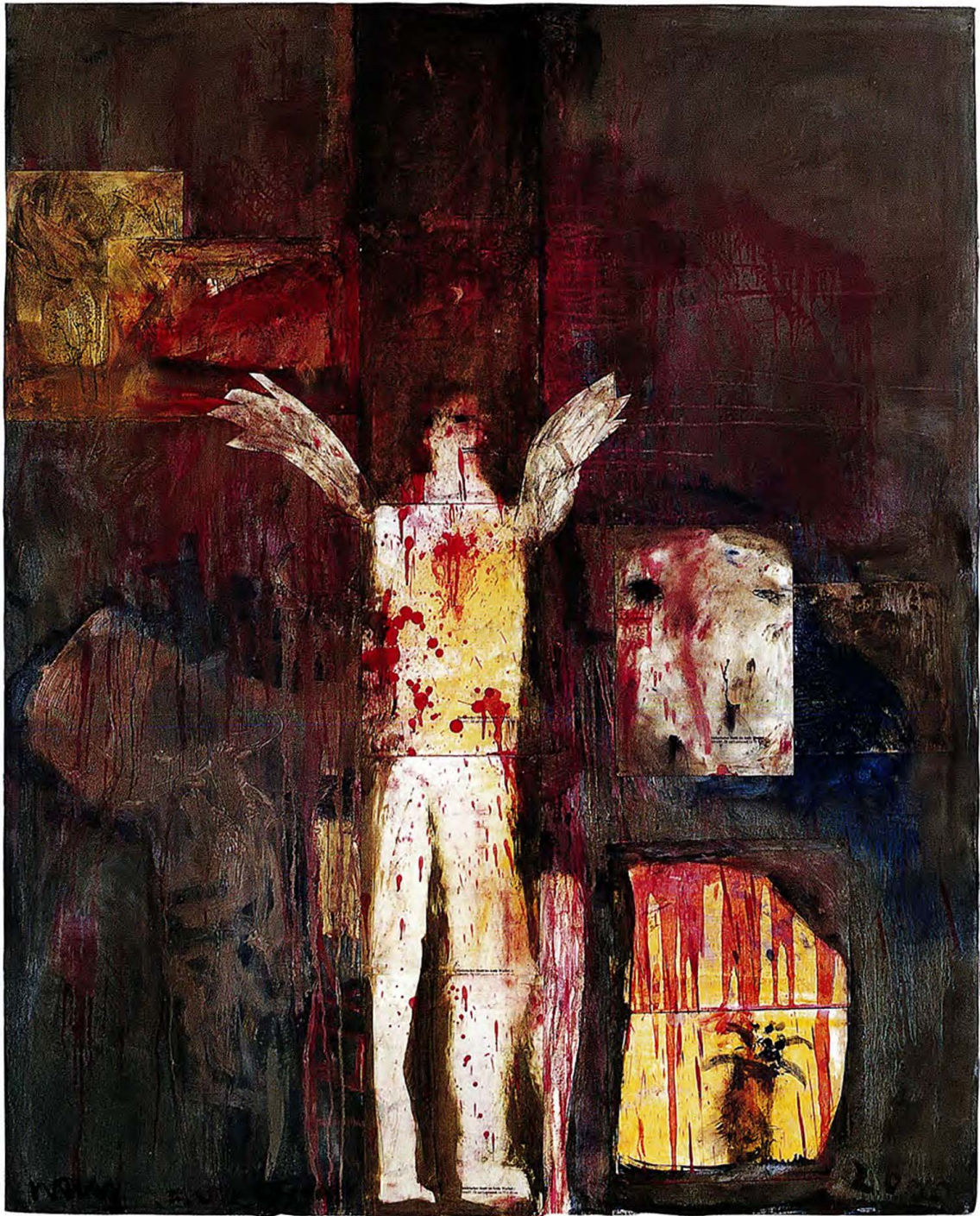
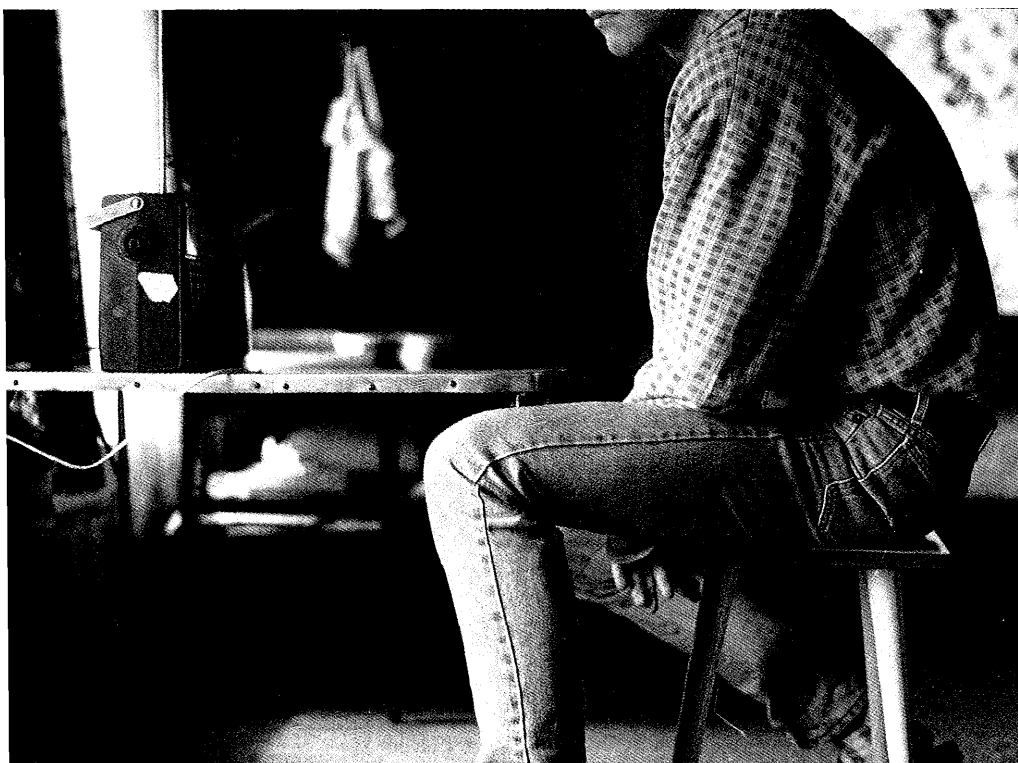


Abb. 13: Deux par Deux



Abb. 14: ohne Titel



Russland 1997

Jürgen Kisters

**"Explorez les structures du monde par vous-même. Ce sera bâclé. Ce sera juste".
(Peter Handke)**

Il n'y a pas de ligne droite ou de mots clairs qui mènent à la peinture. Les images peintes ne libèrent pas de la réflexion, c'est même là que réside la différence avec la télévision ou le cinéma. D'ailleurs, la peinture devrait être un plaidoyer pour la prise en compte des différences subtiles. Peut-être même un mode d'emploi. Et pour l'audace de la pensée. Et savoir attendre, c'est également important. Garder l'équilibre entre le désir et la patience. Certains jours, le monde se raconte et d'autres

jours, des images peuvent aider à se souvenir. Il ne faut pas trop espérer, et moins on en fait, mieux c'est. Partout, on trouve un peu de soi-même, dans un motif abstrait comme dans une silhouette figurative. Bref, tout est riche.

Cologne-Höhenhaus
en avril 2001

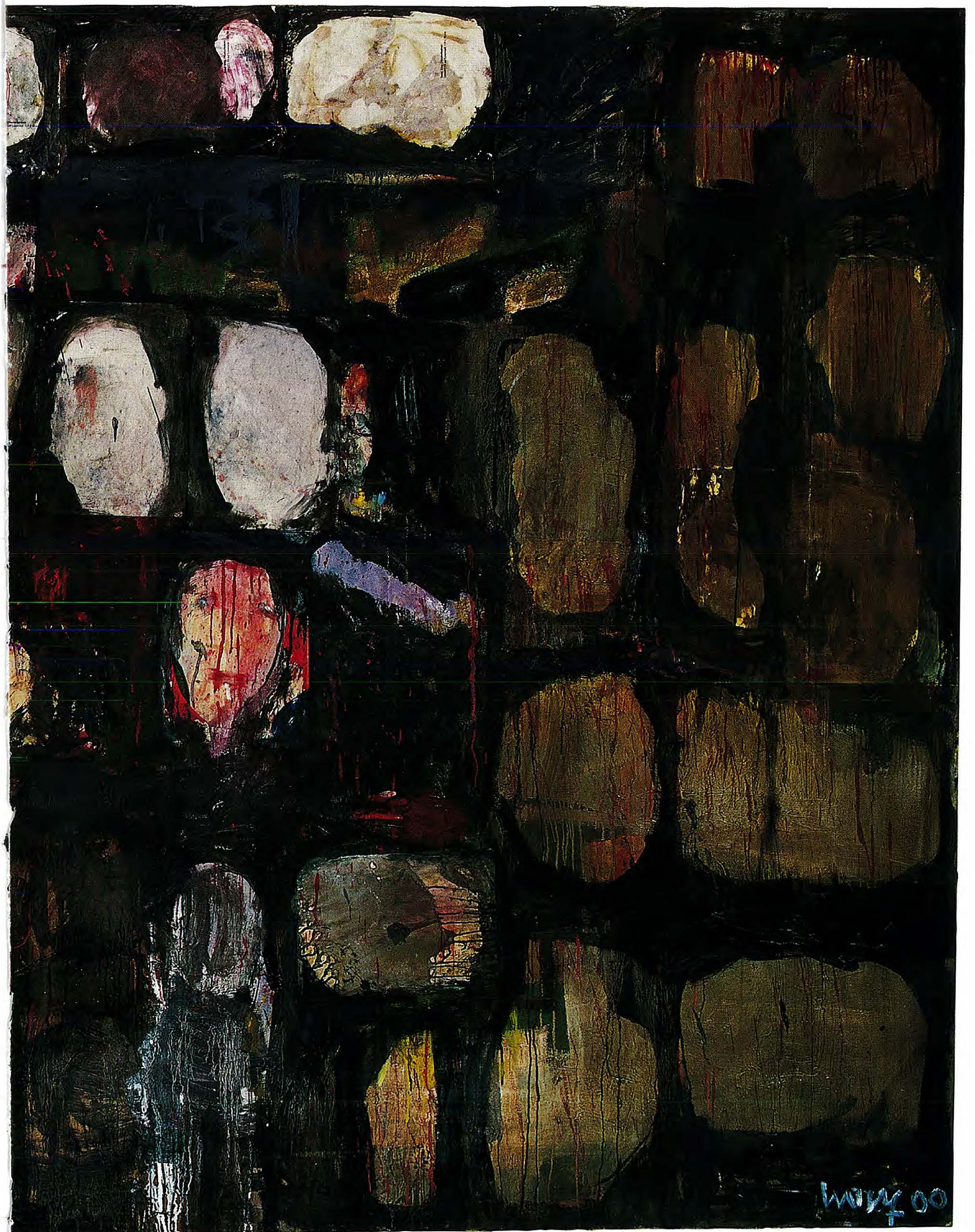


Abb. 15: FUNERAL





Abb. 16: HEADS



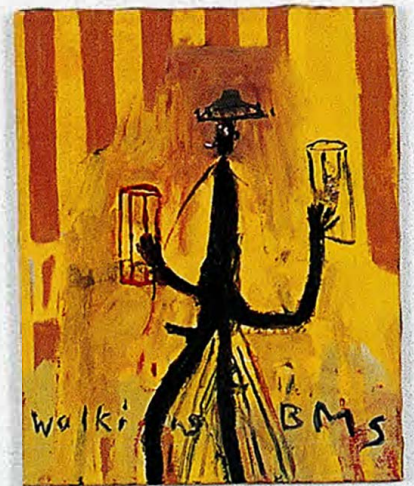
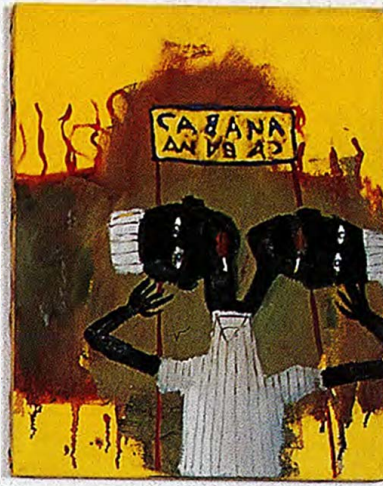


Abb. 17: Black Magic Smoker



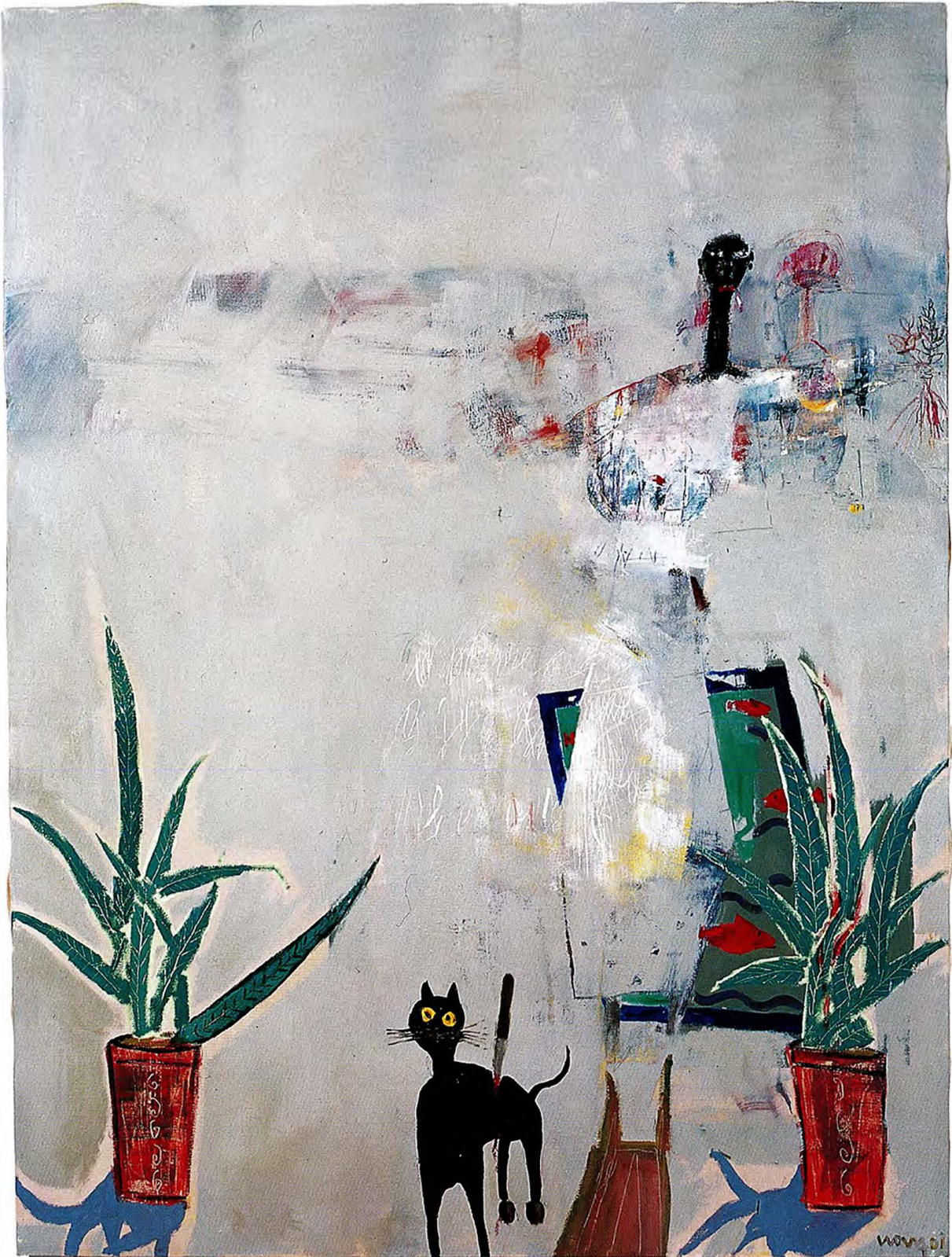


Abb. 18: Deux par Deux

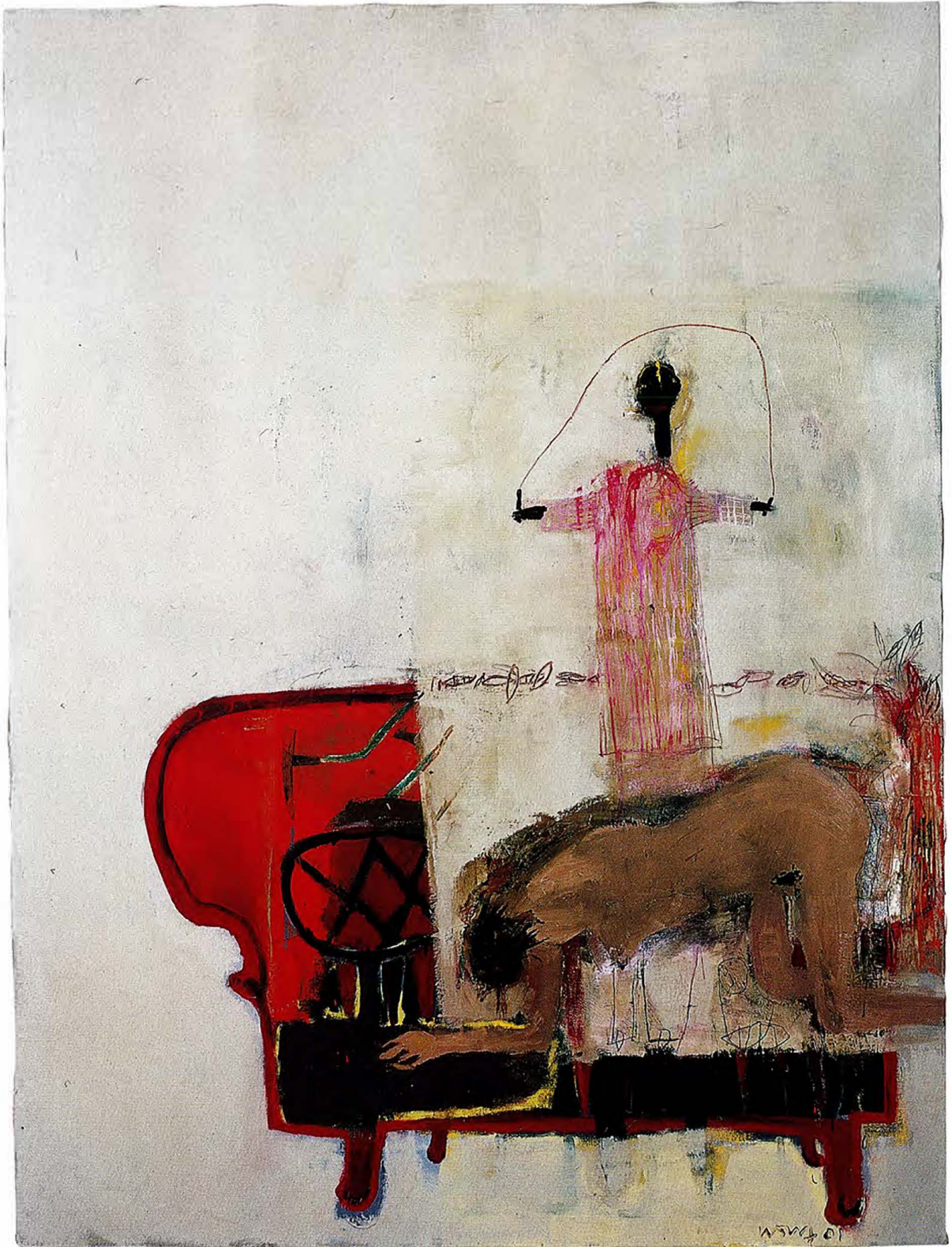


Abb. 19:Deux par Deux



Abb. 20: UNE

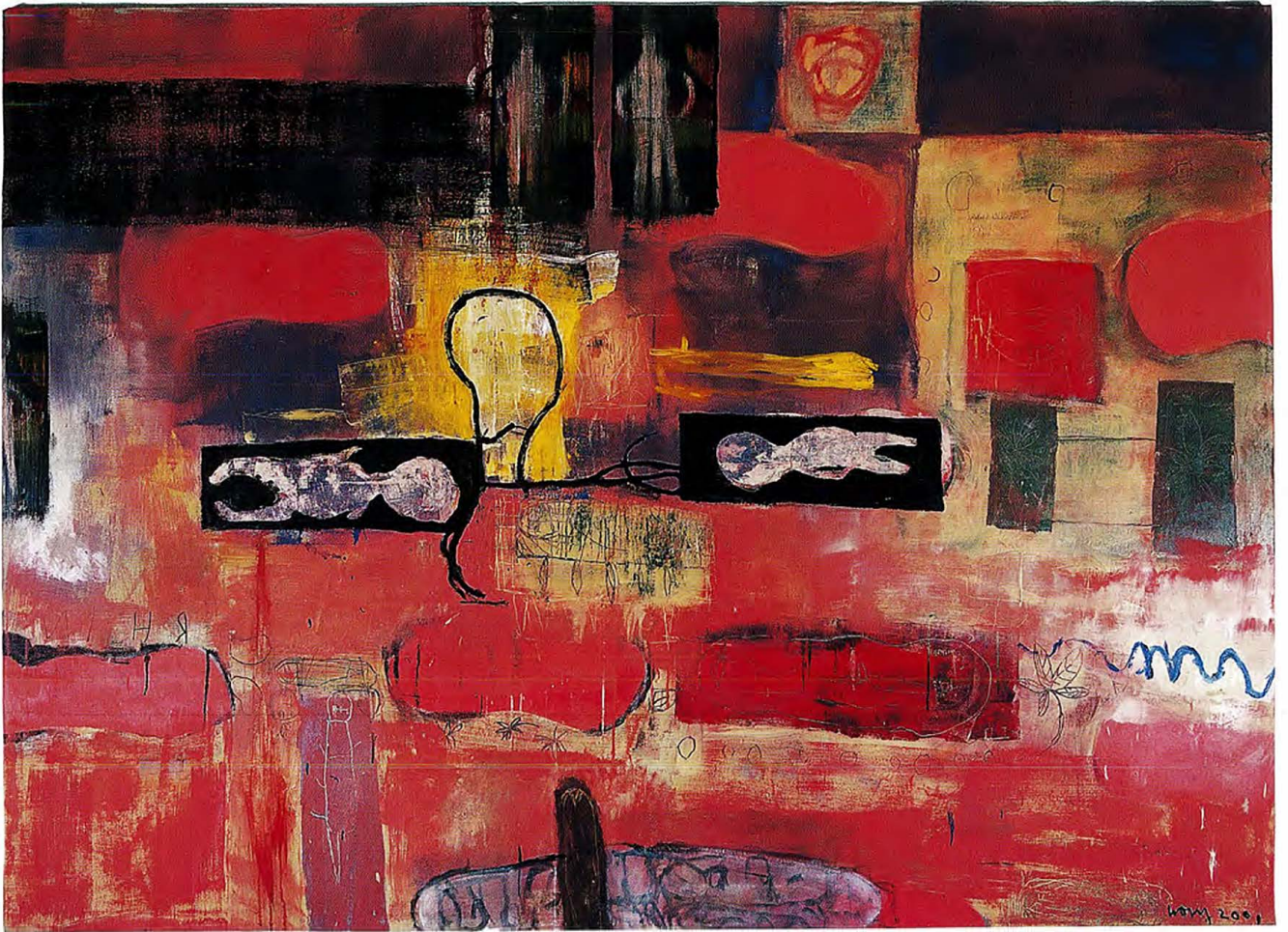


Abb. 21 : BIRTH

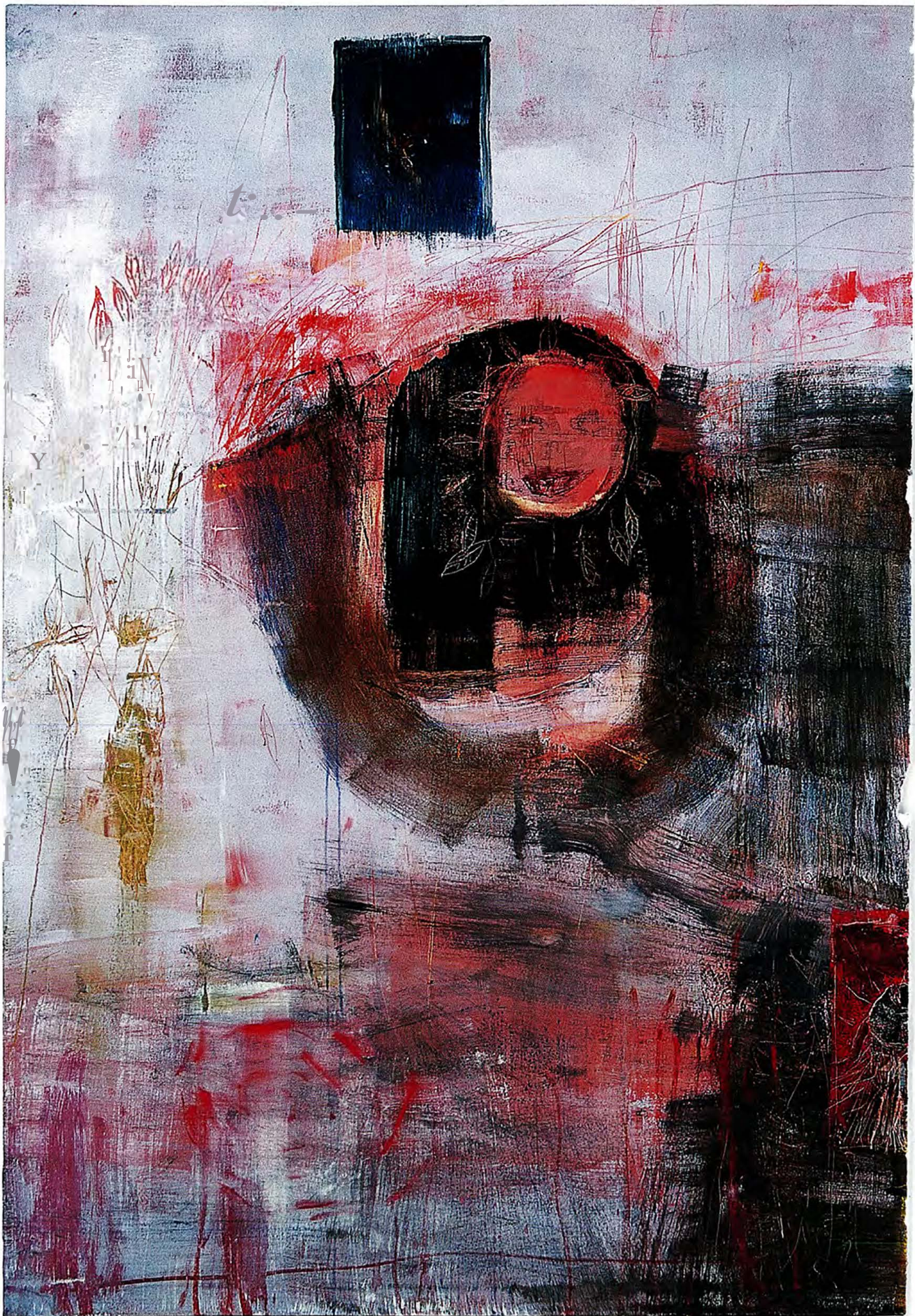


Abb. 22· ohne Titel





Abb. 23: BIRTH (II)



Abb. 24: COCO

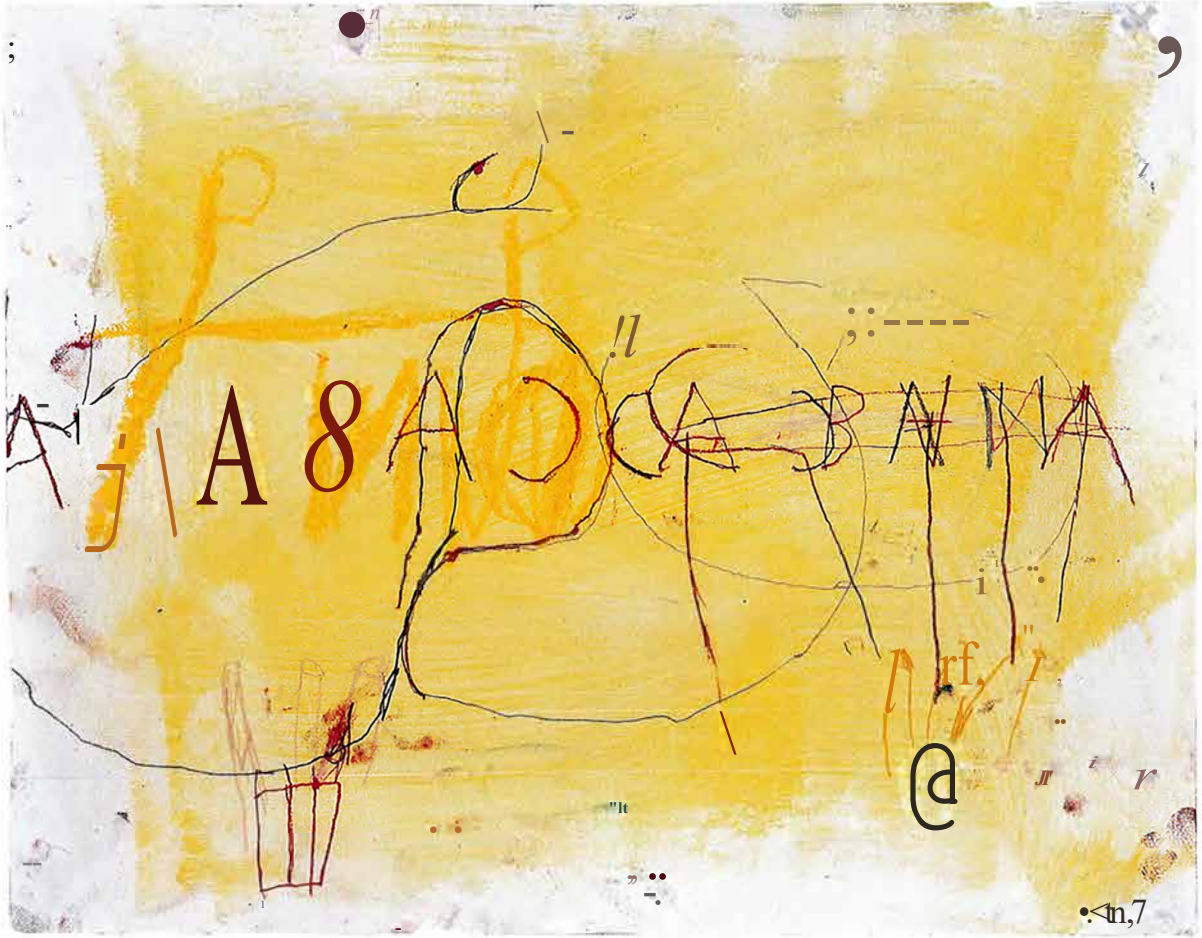


Abb. 25: CABANA



Abb. 26: ohne Titel



Abb. 27: ohne Titel



Abb. 28: ohne Titel

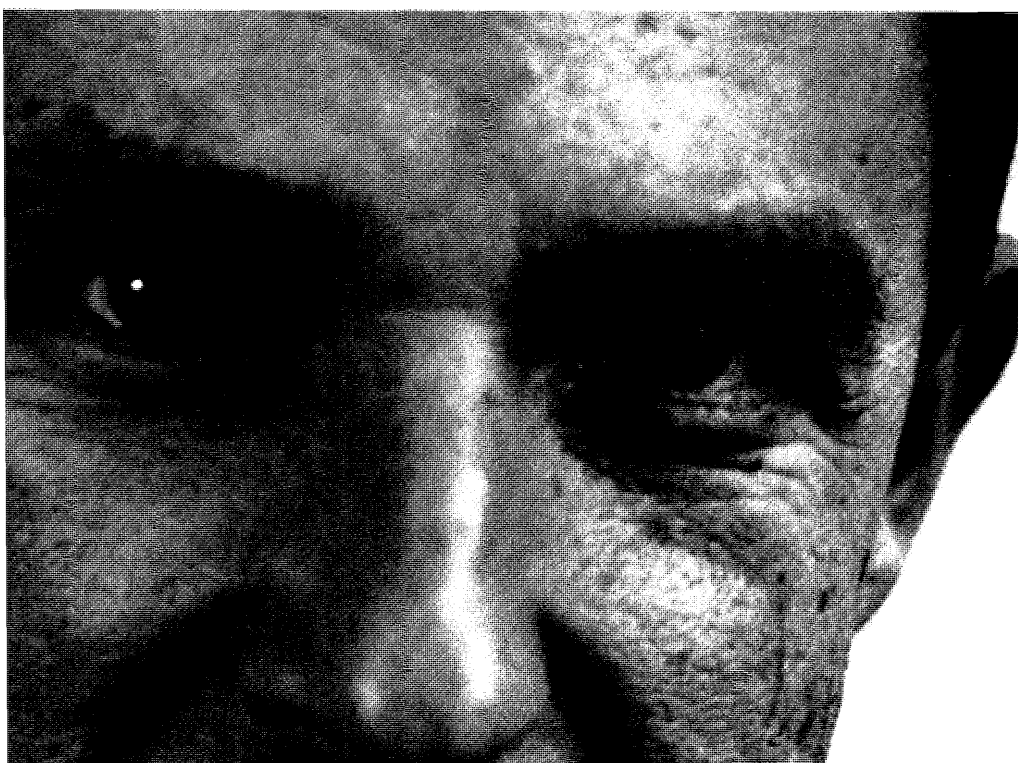


Abb. 29: ohne Titel



Abb. 30: ohne Titel

Walter Wolf



Koln 2000

Biographie:

1963 né à Trèves
1973-1992 à Mayence
1982-90 nombreuses spécialisations - Université Gutenberg de Mayence
1985-1990 Städelschule-Francfort chez Per Kirkeby
1988-1 995 séjours d'études en Espagne, à New-York, en Inde
seit 1992 travaille à Cologne

Expositions individuelles :

2001 Galerie Pabst-Frankfurt (P)
2001 Lichthof Köln / Office de la culture de Cologne
2001 Galerie Berners-Köln (P)
2001 Ceci n'est pas une rétrospective (avec PeterValentiner)
Stadtmuseum Siegburg
2001 "L'Europe à l'honneur" - Parlement du Land de Mayence
2001 DEUX PAR DEUX-Galerie Schuster & Scheuermann-Berlin
2000 PAVOR NOCTURNUS - (projet : Eight days a week-Liverpool- Cologne) Unity-
Theatre Liverpool
2000 Zusammenspiel II- (avec Regina Gimenez/Barcelone)-
Galerie Pabst Francfort
1999 Stadtgarten Köln en collaboration avec la Galerie Berners ; novembre Galerie
1999 Berners Köln (P)
1999 Galerie Schuster & Scheuermann Berlin (P)
1999 Galerie Schuster Francfort/Main (P)
1998 Büsing Palais Offenbach
1998 Galerie Berners Cologne (P)
1998 Galerie Schamretta Francfort/Main (P)
1997 Loft Köln (pour la Triennale de Cologne 97 pour les concerts de Tim Berne New
York) Galerie Berners Köln
1996 Stadtgarten Cologne
1995 Galerie im Belgischen Viertel Cologne
1994 Pariser Hoftheater Wiesbaden
1993 Galerie Schamretta Francfort/Main
1993 Galerie Westphal Berlin
1992 Exposition à l'atelier de Wiesbaden
1992 Galerie Simulakrum Mayence
1991 Tattersall Wiesbaden (pour le concert de l'ensemble d'avant-garde de Cologne
ugly cultur, en collaboration avec le Forum zeitgenössischer
Künste-Wiesbaden
1991 Mainzer Kammerspiele : Monuments aux héros
(pour la production de Thomas Barsch -Traeu, Krieg, Lustspiel)
1991 Galerie Scheier Mayence

Catalogue K

Participation à des expositions de groupe en Allemagne et à l'étranger.
De nombreux travaux se trouvent dans des collections privées et publiques en
Allemagne et à l'étranger.

mentions légales

Conception du catalogue : Alistair Overbruck, Cologne - Walter Wolf

Texte : Jürgen Kisters, Cologne

Photos : Alistair Overbruck, Cologne - Walter Wolf - Peter Valentiner

Impression : Druckhaus Süd, Cologne

Tirage : 500

2001 chez les artistes et les auteurs

Ce catalogue a été soutenu par Tutti Paletti Köln - Kremer Pigmente

