



...Couleur en tant que couleur
à utiliser,
est différent de
l'utilisation de la peinture,
pour peindre un tableau ...
Bien que j'
utilise des objets,
je pose
en premier lieu
la couleur.
et non le motif.

Der Maler
John Marin, USA
1870-1953



1

Peter Valentiner
dans son atelier
de Cologne en
1990
En arrière-plan
"Marlene"
180 X 140, 1990
Technique
mixte sur toile

Photo: Frank Rosbach

VALENTINERS ART DE L'ABSTRACTION REVERSIBLE



2

Galerie
Westernhagen

**PAVEL
LISKA**

3



3

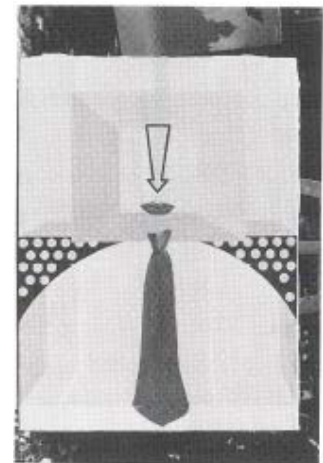
4



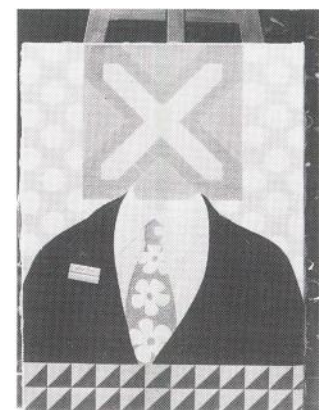
4

Le parcours artistique de Valentin commence au début des années soixante dans la ville française de Tours. A vingt-deux ans, l'étudiant de l'École Régionale des Beaux-Arts s'imprègne des effets de la géométrie abstraite du "hard edge" et les combine avec la tradition française de l'attitude absurde du surréalisme. En 1967, il réalise des tableaux qui portent des titres tels que "Portrait d'un jeune professionnel". Tout en cravate !" ou " Monsieur X, 18 ans, 1 mètre 65", rappellent l'énigme dadaïste ironique de Man Ray ou Francis Picabia. Dans les deux tableaux apparaît une combinaison d'éléments formels identiques - un carré avec une grille géométrique abstraite, une cravate, un segment de cercle et enfin un champ tramé de points - qui, même s'ils apparaissent à chaque fois dans un contexte motivique différent, donnent le caractère de variations d'un même motif. On voit déjà ici une caractéristique importante de la méthode de travail de Valentin : la création de variations et de mutations d'un motif de base ou de quelques formes de base. Cette "méthode" artistique reste par la suite l'un des facteurs les plus importants dans l'œuvre artistique de Peter Valentin.

Le mai 1968 parisien, qui représentait le sommet du mouvement étudiant en Europe, et les tentatives de libéralisation en Union soviétique et en Chine ont entraîné la scène artistique française dans le sillage de la politique. Dans le livre "L'art en France depuis 1966", Marie Louise Syring décrit ainsi la situation de l'époque : "Beaucoup d'artistes et d'intellectuels, [...] ont [...] renoué à l'époque un dialogue avec le marxisme et aussi avec celui du PCP, face à la déstabilisation et au rôle que le parti a joué dans la lutte pour l'indépendance des Algériens. Mais plus encore, la révolution culturelle de 1966 en Chine a contribué à la politisation générale de la scène ". Une grande partie des artistes plasticiens en France



5



6

5



7

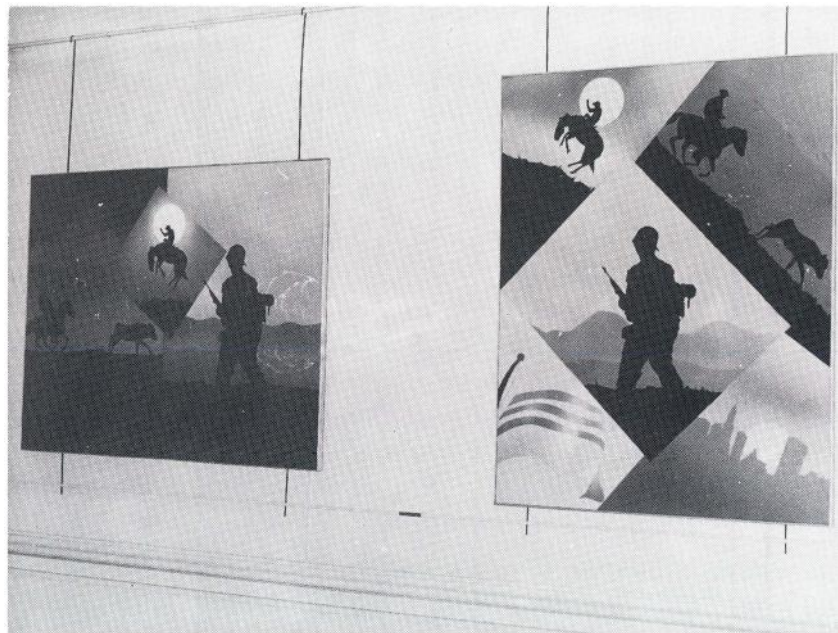


8

se sentent obligés, en correspondance avec l'attitude politisante des intellectuels français, de thématiser la politique dans ses tableaux.

Peter Valentiner délaisse lui aussi les motifs d'ironie générale et les remplace dans ses tableaux par des motifs de "lutte des classes". Bien qu'il se sente mentalement proche du groupe "Supports/Surfaces", qui s'efforce de concrétiser son attitude politique pseudo-marxiste et son aspiration à une "désidéologisation" complète de l'art dans une abstraction décorative, ses tableaux "Touristes a Moscow" (1969) et "The SaW Man, Detektiv" (1969) présentent plutôt une parenté formelle avec les "collages" peints critiques et réalistes de Gudmundur Erro.

Dans le tableau "I'm a lonesome cowboy", réalisé en 1969, Valentiner "collague" différentes images dans une surface picturale divisée selon l'ordre de la grille mondrienne. Toutefois, la grille n'est respectée que dans l'orientation et la répartition des images partielles, mais pas dans ses limites, de sorte qu'il en résulte l'impression qu'il s'agit de cartes postales collées les unes sur les autres et les unes à côté des autres. L'impression de cartes postales est encore renforcée par les motifs et leur réduction formelle, extrêmement frappante, à de simples silhouettes : la silhouette d'un cow-boy de rodéo apparaissant sur le dos d'un cheval devant le cercle lumineux d'un soleil levant, l'image de l'ombre d'un autre cow-boy conduisant une vache à la maison au crépuscule, la silhouette d'un downtown américain et l'image d'un drapeau coréen flottant au vent. En les associant à la figure centrale d'un GI en armure complète, qui se perd - "I'm a lonesome cowboy" - comme une silhouette solitaire dans un paysage d'Extrême-Orient, elles acquièrent toutes un contenu politique et critique qui découle des oppositions contrastées de ces "idylles" à vocation publicitaire.



9

6



10

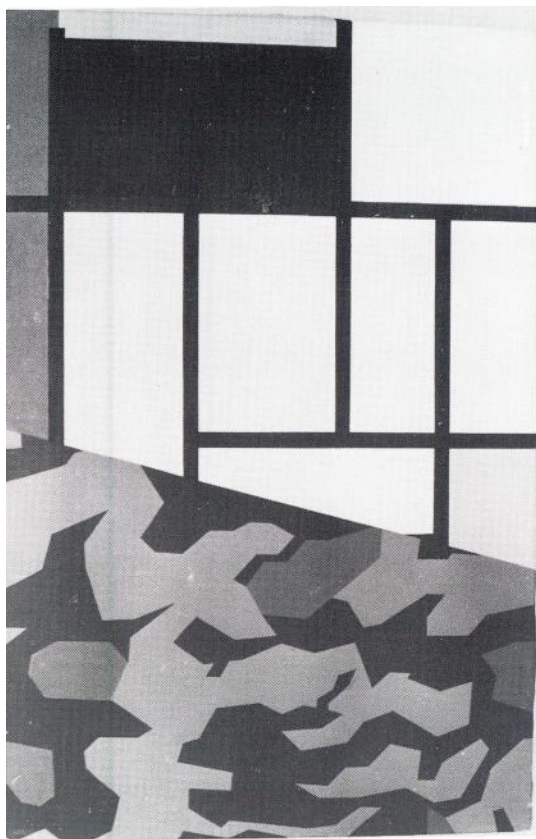


11



12

7



13



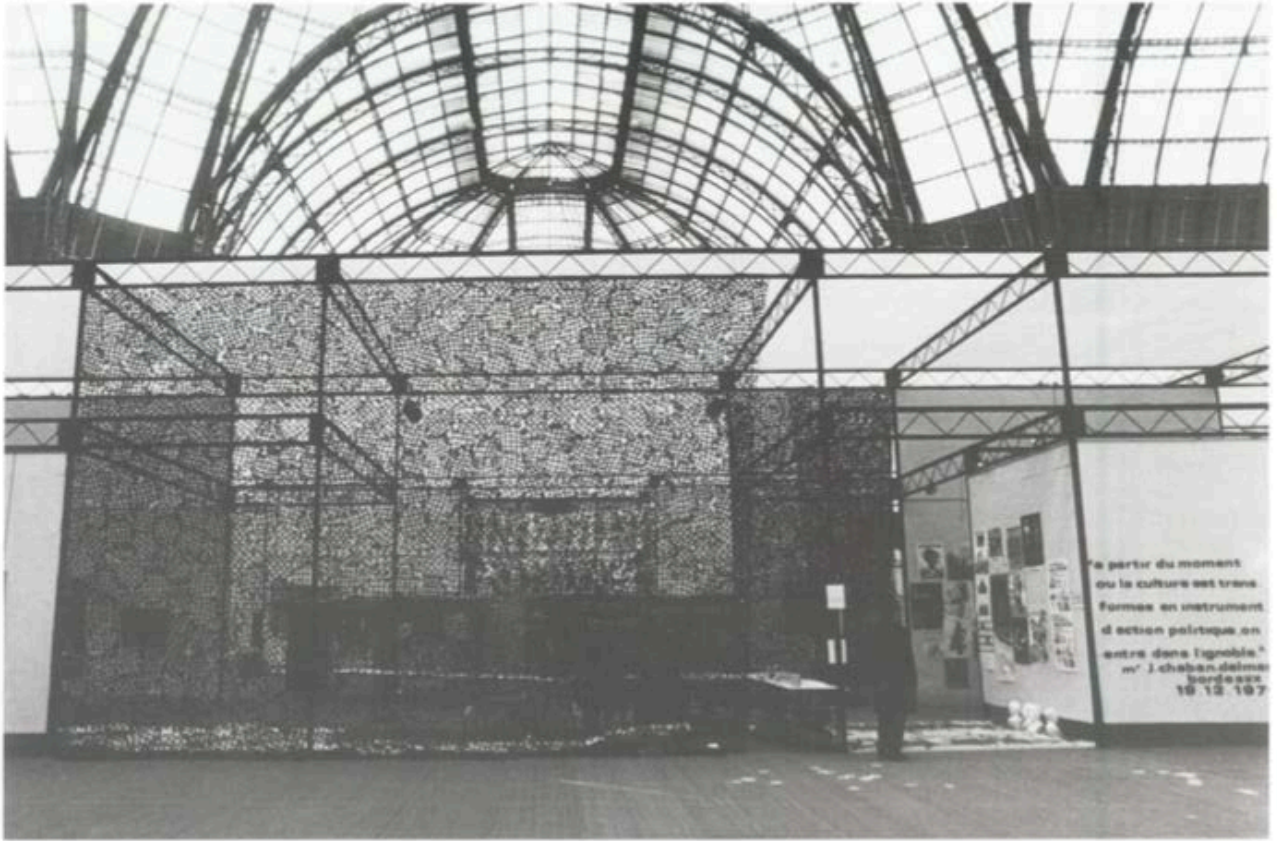
14



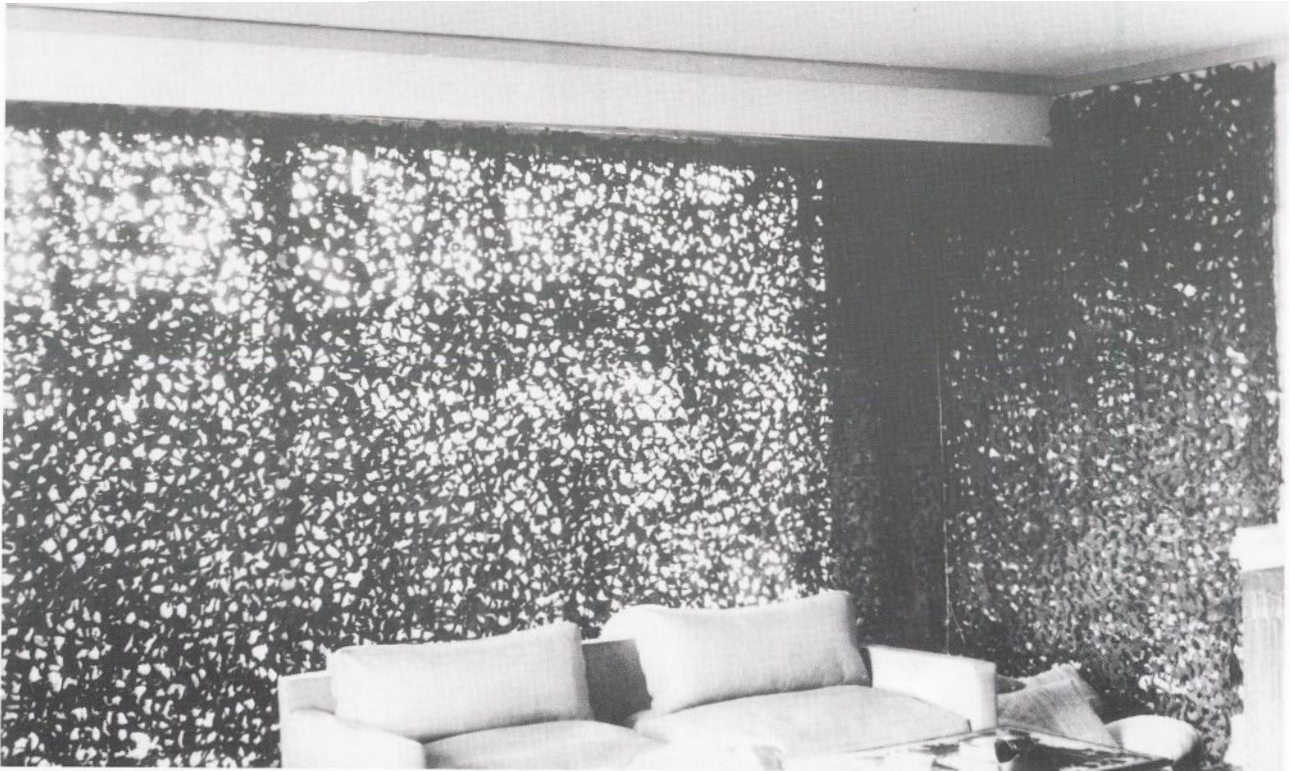
Rideaux Camouflage chez Marc Landau, Paris 1977

15

8



16

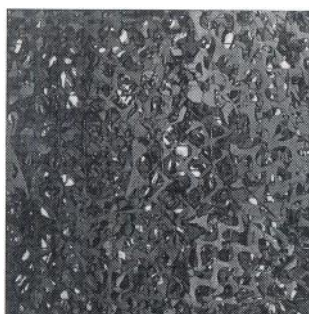


17

9



18



19



20

Dans les tableaux "Guerre et Paix" de 1969, Valentiner reprend pour la répartition des images aussi bien la géométrie que les couleurs des compositions à quatre champs de Robert Indiana, telles qu'on les trouve dans ses tableaux à partir de 1964. Grâce à la simplification et à la placidité ciblées ainsi qu'à la répétition du même motif, Valentiner crée dans ces tableaux une sorte d'insistance apte à transmettre le message politique recherché. Ici aussi, la méthode de variation des mêmes motifs apparaît comme l'un des principaux facteurs créatifs. Bien que Valentiner peigne encore jusque dans les années soixante-dix des tableaux aux motifs politiques frappants, il commence dès novembre 1969 des travaux qui sont fondamentalement différents dans les deux sens du terme : l'artiste délaisse ici l'iconographie de la politique et, sur le plan formel également, il recourt à des modes de création qui sortent du cadre de la peinture traditionnelle pratiquée jusqu'alors.

Dans le travail "Tente de camouflage sur cadre", également appelé "Hommage à Jackson Pollock" (1969), il tend une tente de camouflage militaire sur un châssis et crée ainsi l'apparence d'une peinture qui ressemble esthétiquement aux action-paintings de Pollock. L'utilisation de "matériaux trouvés" préfabriqués - la tente de camouflage - correspond certes, d'un point de vue historique, aux collages cubistes et aux "ready-mades" de Marcel Duchamp qui en sont dérivés, mais elle est ici concrètement liée à l'utilisation de matériaux dans le pop-art américain et aux échantillons de tissus peints réalisés dans les années soixante par le groupe français BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni).

10



21

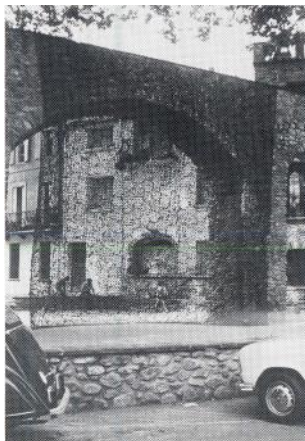
Vers 1971, Valentiner "libère" la tente de camouflage du châssis - dans l'exposition du "Groupe 37"⁽¹⁾ à la "Stanford University in France" (Tours), il cloue deux morceaux de tente de camouflage triangulaires directement sur le mur. Les deux triangles forment ensemble une forme de losange divisée en diagonale par une bande blanche du mur. Le motif de camouflage décoratif des tentes et la géométrie minimaliste stricte de la bande forment un contraste saisissant, qui est encore accentué par l'interaction de deux matériaux artistiques fondamentalement différents - la peinture blanche et un objet réel. Dans cette image d'objet et dans d'autres similaires, la proximité initiale de Valentiner avec la géométrie stricte des représentants du "hard edge", telle qu'on la trouve chez Barnett Newman, Ellsworth Kelly ainsi que Frank Stella, apparaît. Valentiner place cependant toujours l'ordre géométrique strict dans un contexte contrasté avec les formes irrégulières et "aléatoires" des objets trouvés, créant ainsi une discontinuité qu'il utilise comme un pont pour transmettre son message.



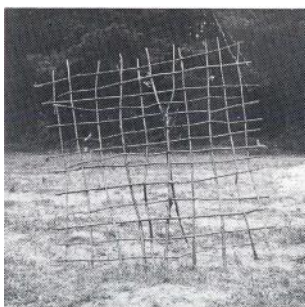
22

La même année 1971, Valentiner quitte l'espace d'exposition traditionnel du musée et intègre la tente de camouflage dans des environnements naturels : il l'enveloppe de troncs d'arbres, la tend dans la cime des arbres, la cloue sur des branches d'arbres. Ces actions n'apportent pas seulement un résultat formel captivant - le contraste entre un motif de tissu abstrait et une structure en bois.

Valentiner veut attirer l'attention sur le contraste et la contradiction irréconciliable entre le militaire - représenté par la tente de camouflage - et la nature, c'est-à-dire entre la violence militaire destructrice latente et le caractère pacifique de la vie naturelle.



23



24



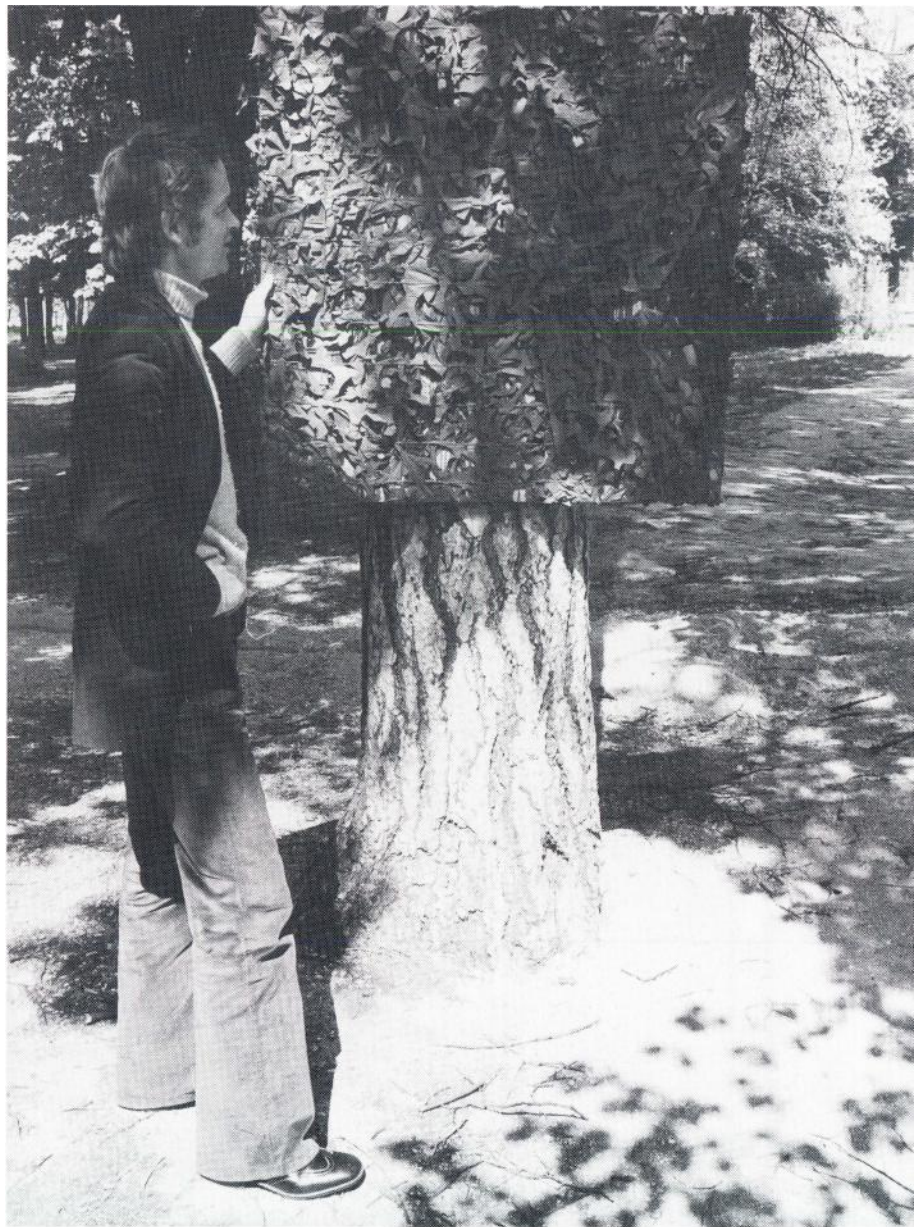
25

12

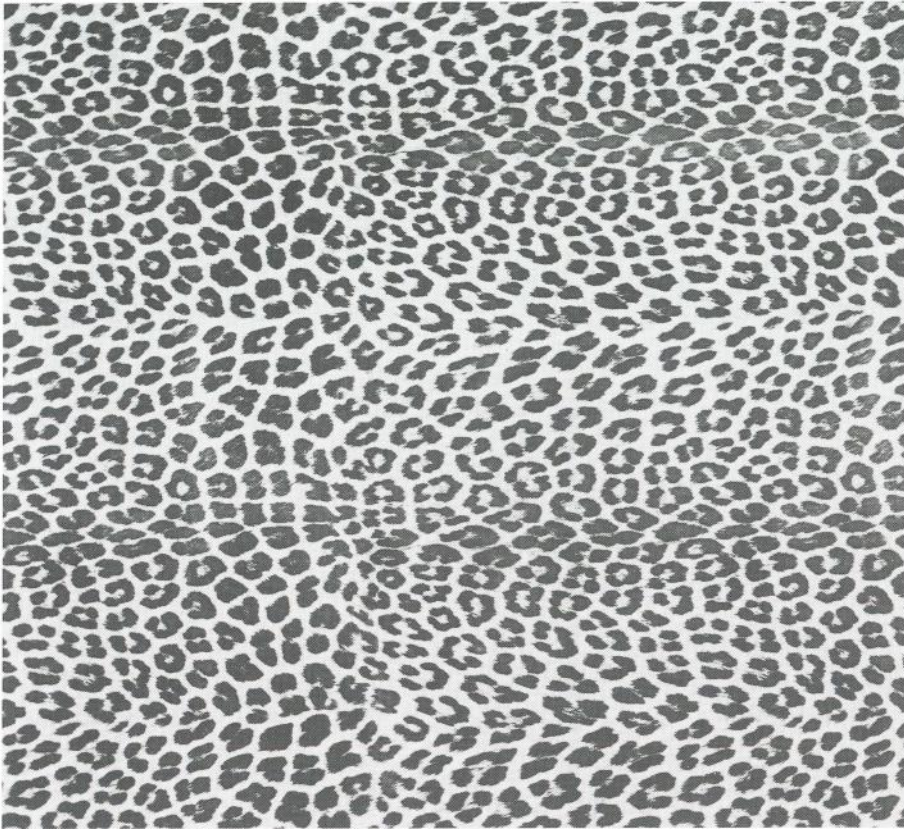




27



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

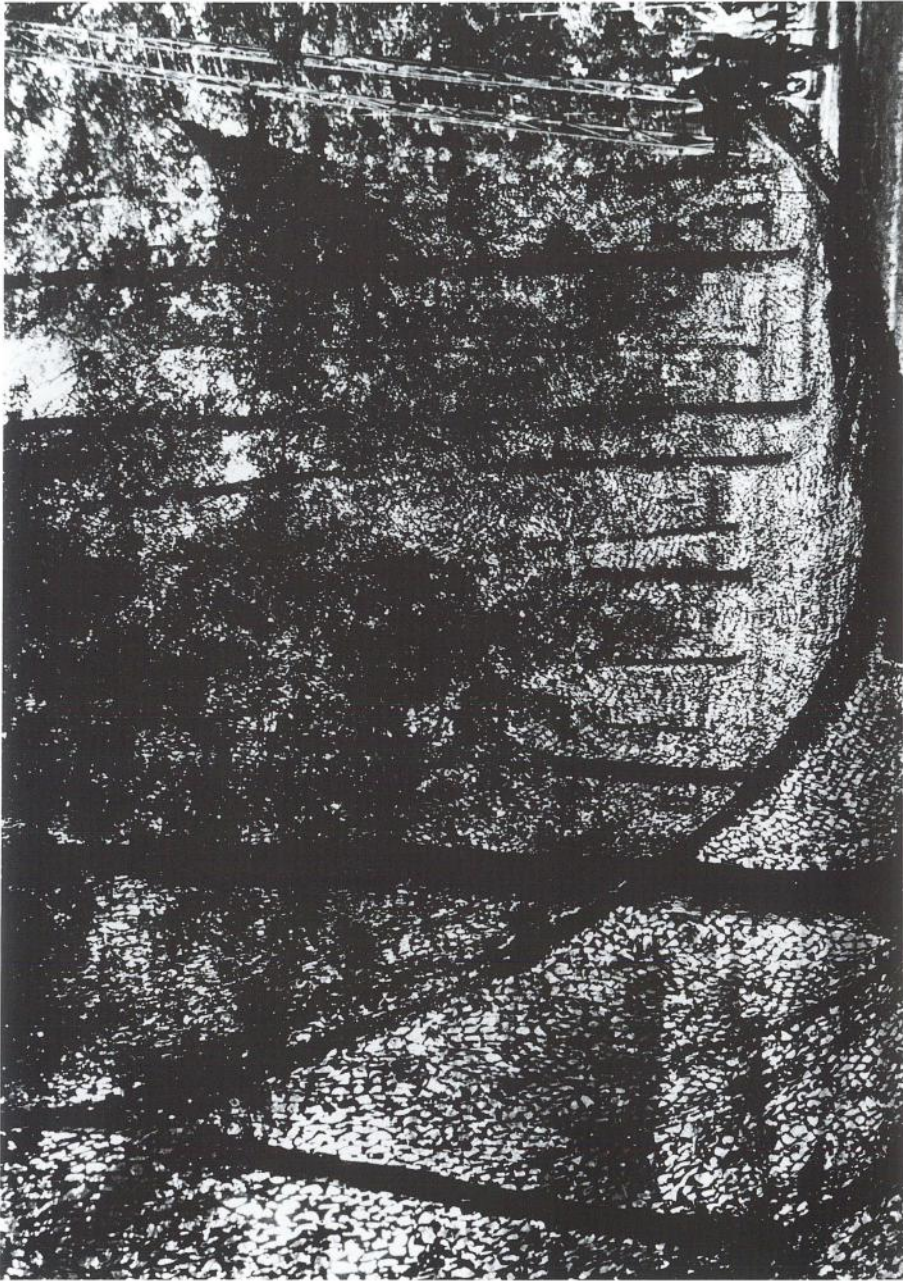
Longévité: jusqu'à 23 ans

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

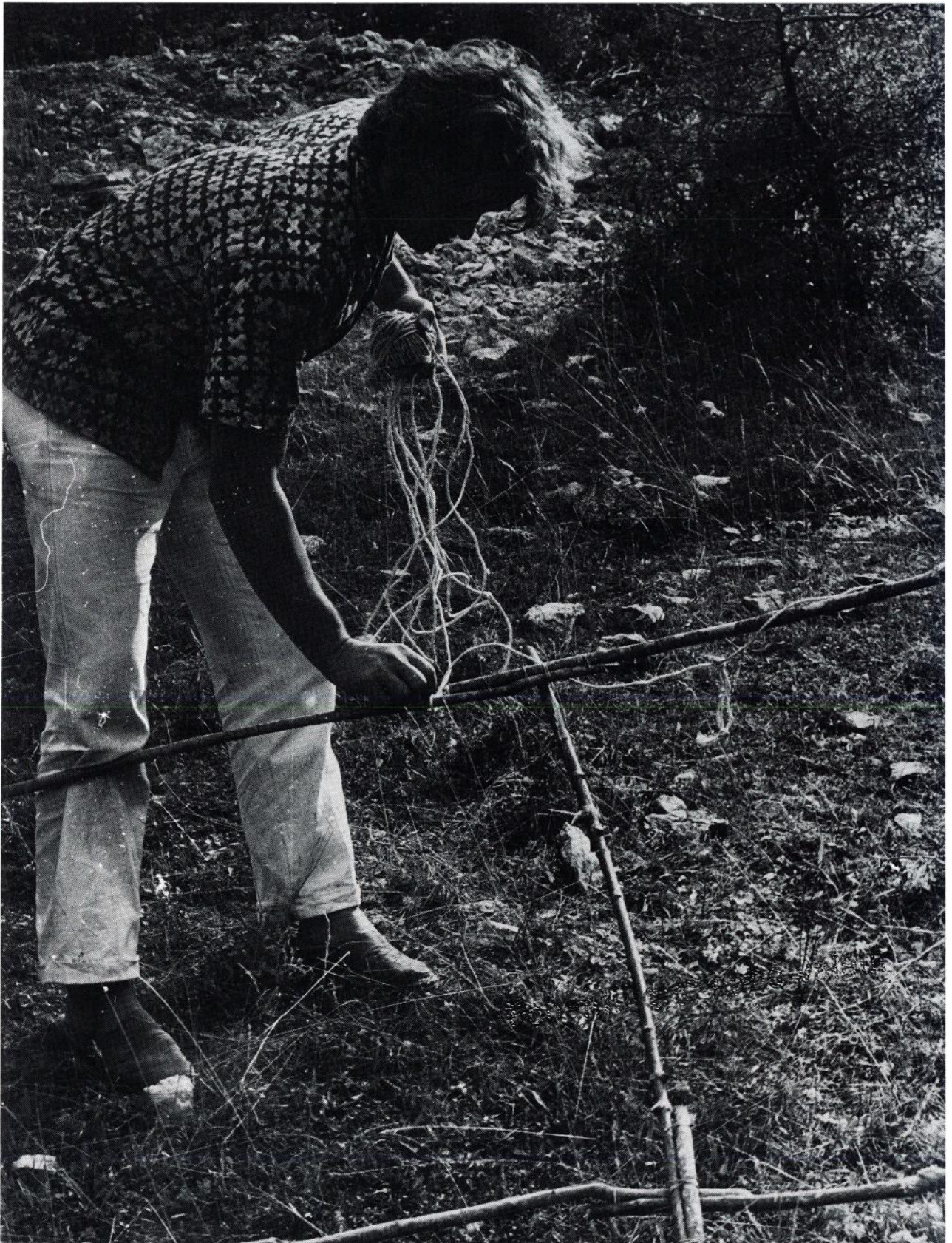




(VII Biennale de Paris, lauréat du Prix Rodin, photo A. Morain)

**camouflage
opérationnel
1971**

PETER VALENTINER



33

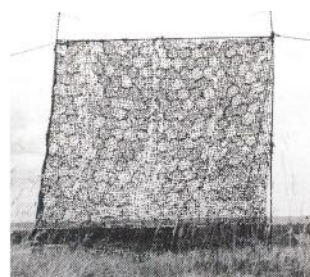
18

Au cours de l'été 1971, Valentiner trouve un "objet trouvé" encore plus sophistiqué pour "remplacer" la toile : le filet de camouflage militaire. L'artiste organise des processus créatifs dans lesquels d'énormes filets de camouflage sont fixés à des bâtiments, des ponts ou des arbres, il fait tendre des filets de camouflage entre les maisons d'une ruelle étroite ou les utilise comme rideaux de fenêtres. Alors que la tente de camouflage à motifs, tendue sur un châssis, faisait encore l'effet d'une image peinte et rappelait également une toile peinte dans sa confrontation avec la nature - marquant ainsi la différence entre l'art et la nature - la structure transparente des mailles d'un filet de camouflage entre désormais en interaction optique directe avec l'environnement visible à travers elle. La coïncidence visuelle entre les détails de l'environnement choisi et la structure irrégulière des mailles du filet, pondérée par le poids du tissu, donne des images avec une forte impression d'impressionnisme, dans lesquelles les formes et les couleurs des objets "cachés" sont stylisées et unifiées - modulées - par le jeu d'ombre et de lumière coloré du filet en mouvement et ondulant, à la manière de Cézanne.

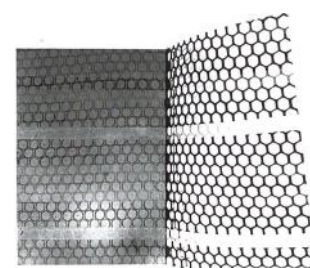
Mais ici aussi, le jeu de Valentiner avec l'interaction artistique des formes et des couleurs ne se limite pas au domaine de l'esthétique : le contraste entre un appareil militaire et un environnement paisible, ainsi que l'activité de "rideau", sont compris - dans le sens de la "distanciation" de Brecht - comme une méthode de démasquage de la violence militaire qui menace la réalité pacifique. C'est sans doute là que réside la différence entre les "rideaux" de Valentiner et l'activité de dissimulation de Christo, qui n'associe aucun message politique ou moral aux objets qu'il emballe. Il ne faut cependant pas oublier le caractère d'objet esthétique et conceptuel des "travaux en filet" de Peter Valentiner, comme le prouvent certaines installations intitulées "Gitter" (1971), dans lesquelles la structure de machine du filet de camouflage se matérialise dans un treillis de branches de broussailles. Ici, la prédominance de l'interaction entre les liens purement artistiques, c'est-à-dire la réification de la grille mondrienne en un "treillis" sur la nature vierge - les branches comme matériau artistique, la forêt comme ambiance du treillis - relègue d'autre part la politique à l'arrière-plan. Une telle confrontation d'un objet d'art avec la nature place le message de l'œuvre d'art dans des dimensions humaines générales qui dépassent le cadre de la politique actuelle.



34



35

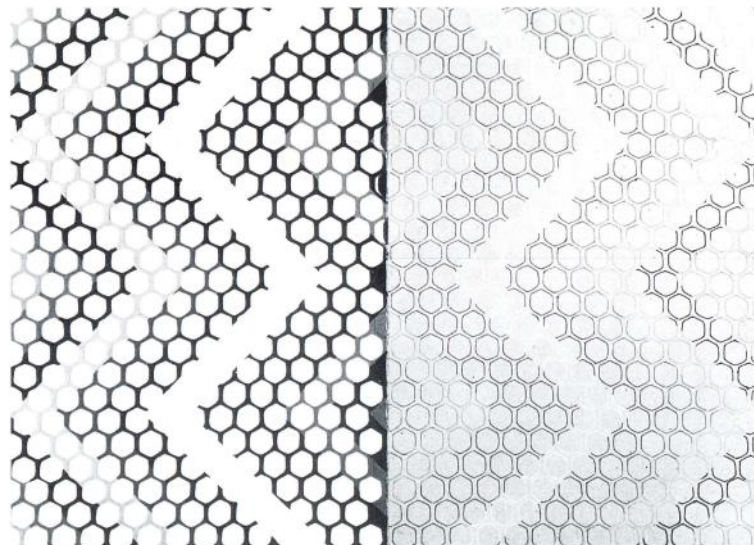


36

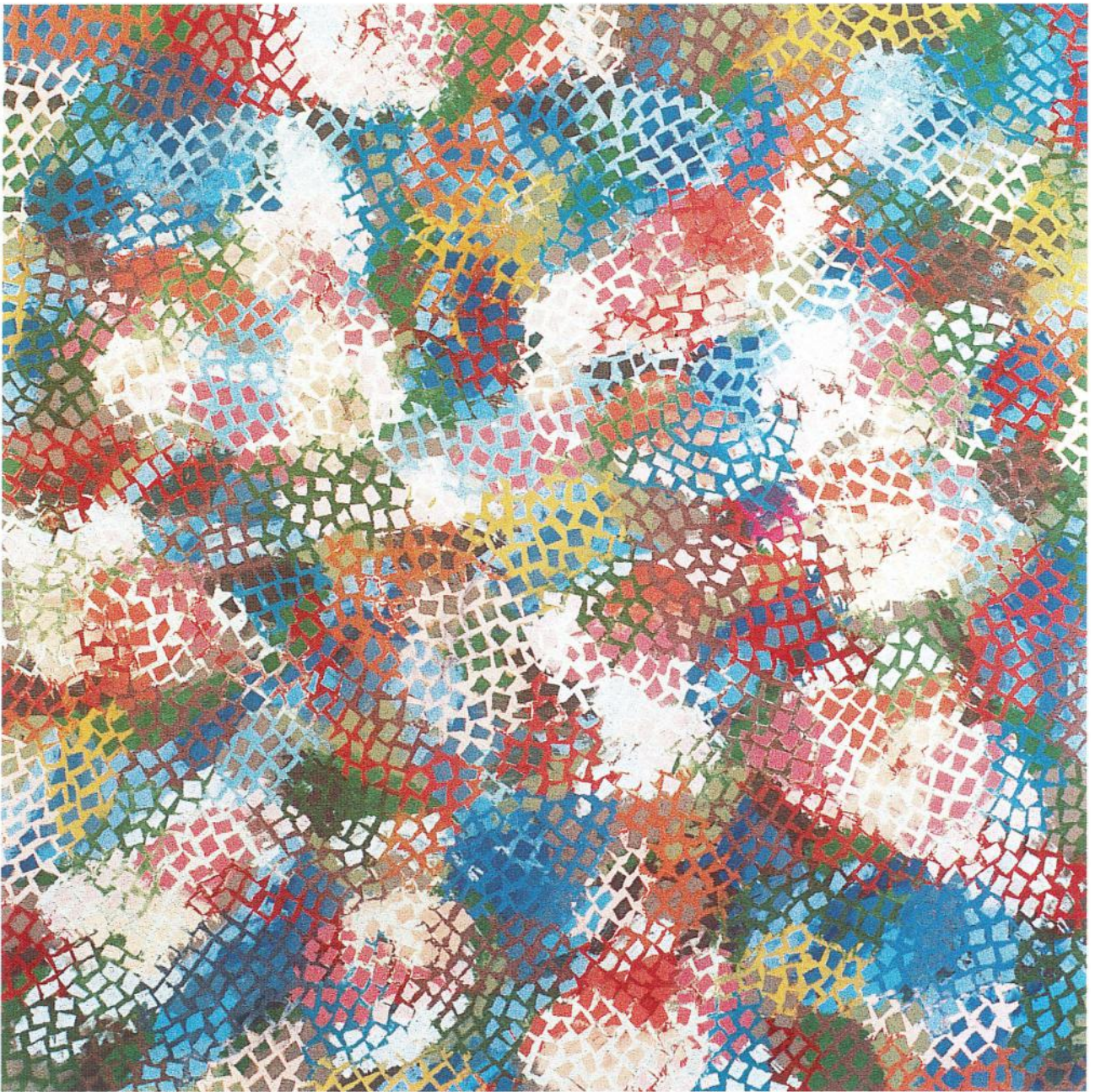


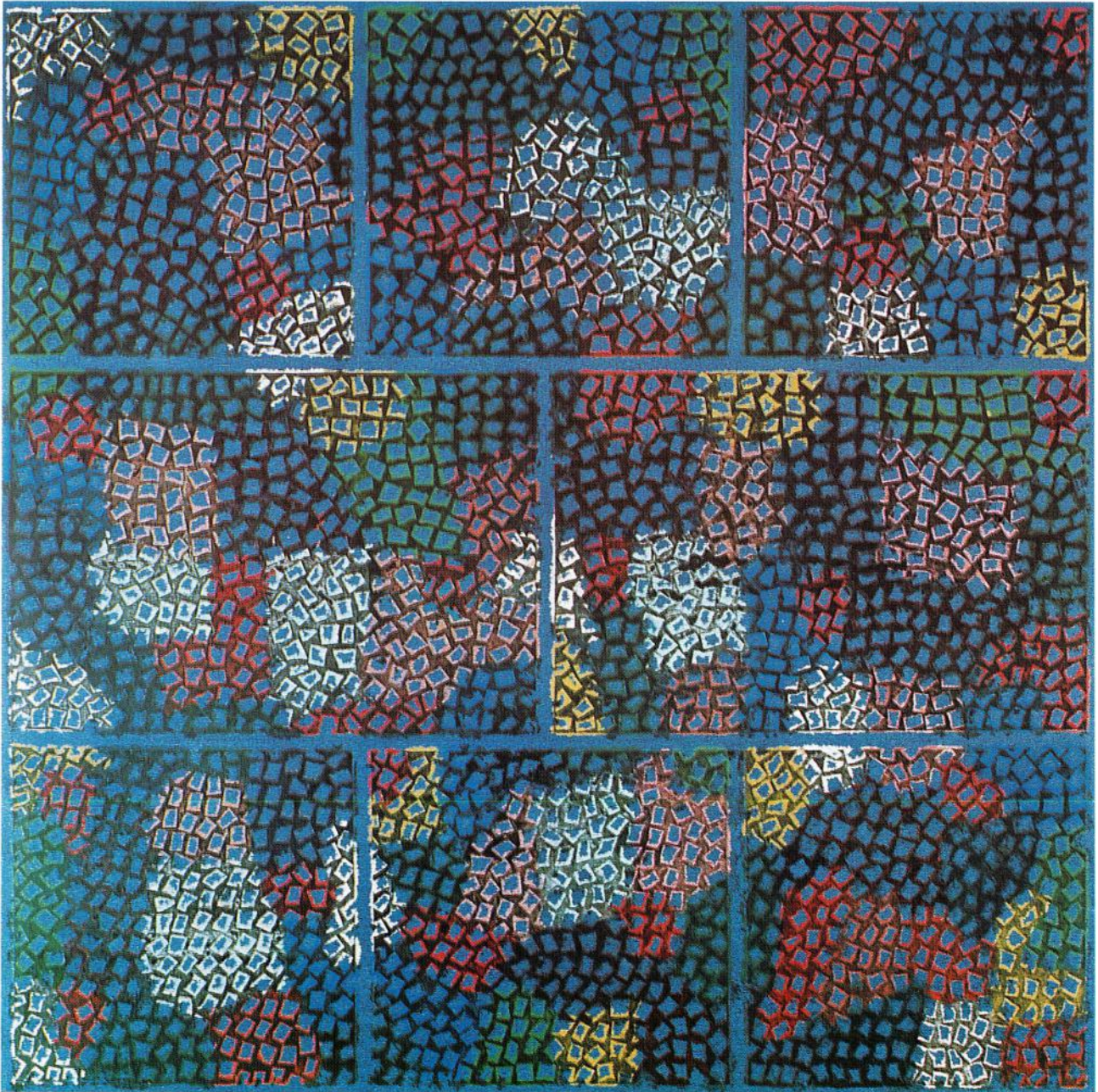
37

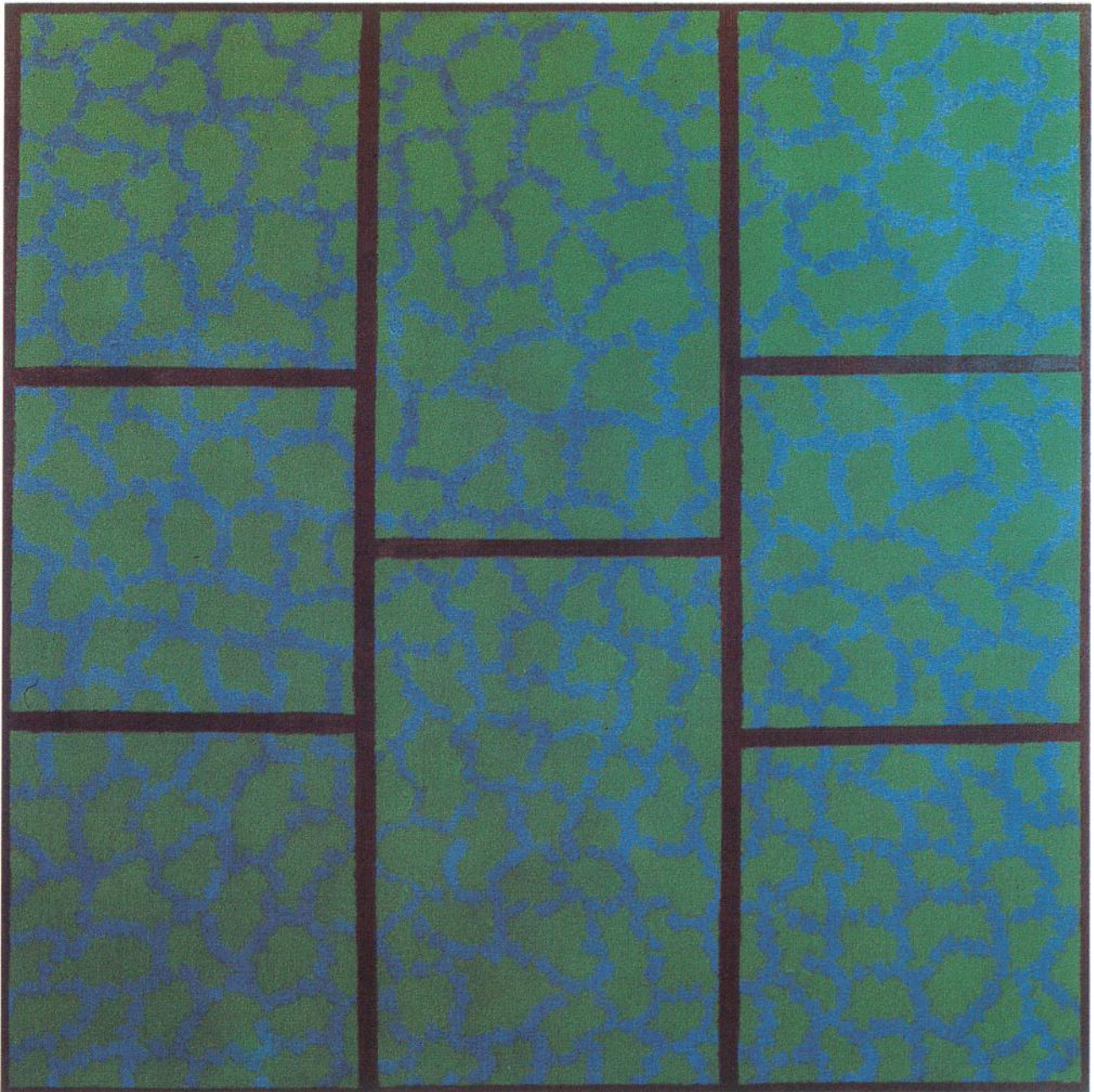
L'année 1974 marque un tournant décisif dans l'œuvre de Valentiner, qui abandonne la méthode de travail basée sur l'objet et revient à la peinture. Il reste cependant fidèle à la structure maillée des filets et aux interactions de plusieurs couches d'images qui s'interpénètrent visuellement. Dans le premier tableau de cette phase, le "DecoupageReport Nr. 7", il reporte sur du carton une structure régulière formée de petits hexagones - dessinée dans une moitié de la surface du tableau, peinte et découpée dans l'autre. Valentiner recouvre cette trame d'hexagones d'une autre structure de motifs, apparemment plus profonde, qui présente des bandes en zigzag aux couleurs dégradées. La formation des deux couches dans l'image est intéressante et décisive sur le plan esthétique : l'artiste découpe au dos d'une surface peinte à la craie grasse un motif en nid d'abeilles avec un autre motif abstrait, un motif en zigzag, et déchire ensuite les lambeaux de papier - ici hexagonaux -, laissant ainsi apparaître la couche inférieure à ces endroits. L'interaction entre la couche supérieure et la couche inférieure de l'image donne lieu à des assemblages colorés et formels, parfois aléatoires, parfois planifiés, qui constituent un jeu esthétique efficace. Cette méthode de travail, qui consiste à recouvrir, découper et déchirer des morceaux de papier, est appelée par l'artiste "découpage-report". C'est une synthèse du collage et du décollage. Jusque dans les années 90, le découpage reste la méthode de travail la plus importante pour Valentiner. L'interpénétration visuelle de deux surfaces peintes de manière abstraite, qui résulte du découpage, est réversible pour la perception du spectateur - elle peut être vue soit comme une série de vues sur un fond, soit comme une série de particules flottant devant un fond. Les œuvres abstraites et décoratives que Valentiner crée au moyen du découpage révèlent à nouveau sa proximité avec la conception de l'art du groupe "Supports/Surfaces"² : La désindividualisation apparente de l'expression artistique au profit d'un langage formel abstrait et anonyme, largement soumis au hasard d'une technologie - L'idée d'un "découpage" - qui prend sa source dans l'art - correspond à la revendication des artistes de "Supports/Surfaces" d'une désidéologisation complète de l'art.



38









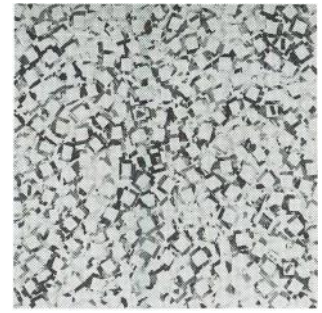
42

Dans des travaux tels que la "Composition indéterminée" de 1976, la reproduction de la grille d'un filet de camouflage apparaît clairement dans la forme, la taille et la répartition des traces laissées par les morceaux de papier collés et décollés. Il en résulte une structure à double couche, colorée et pondérée en fonction des valeurs : l'une formée par des bandes de couleur orientées en diagonale, l'autre ressemblant à un champ de mosaïque structuré comme une vague. L'illusion est parfaite : il s'agit en effet de trois structures - une couche inférieure colorée, dont le changement de couleur est effectivement orienté en diagonale, la structure formée par les morceaux de papier collés, qui n'apparaissent que temporairement dans l'image sous la forme d'une trame de formes incolores, pour laisser après leur retrait un champ de mailles simulant un mouvement ondulatoire, et enfin la couche supérieure colorée, qui présente des bandes horizontales avec un changement de couleur. L'interaction de ces trois systèmes entre eux, c'est-à-dire l'interaction des deux couches de couleur par l'élimination de la trame formelle incolore des papiers collés, donne une unité visuelle empilée qui ne fournit guère d'informations sur la manière dont elle a été créée. Un rappel de la signification politique de la trame du "Tarn" subsiste dans cette peinture, sans toutefois se manifester directement pour le spectateur.

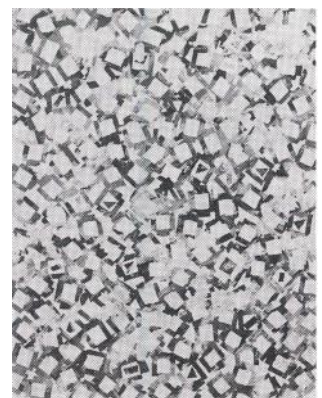
Dans les travaux que Valentiner réalise entre 1977 et 1979 avec la méthode du "découpage", le lien entre les multiples structures et la grille de départ du filet de camouflage se perd de plus en plus. L'artiste varie - même si c'est d'abord de manière marginale - aussi bien la taille que les formes des carrés recouverts - à côté de bandes courtes de même largeur apparaissent aussi des triangles et des carrés allongés, ils perdent souvent le lien formel uniforme et reconnaissable et donc aussi leur ressemblance initiale avec la structure du filet. Néanmoins, les structures restent encore "étroites" et semblent ainsi compactes et tachistes, semblables aux tableaux de structures abstraites de Bradley Walker Tomlin ou Mark Tobey des années cinquante.

Dans le tableau "Kallima" de 1978, c'est par exemple l'orientation diagonale de la couche supérieure de peinture qui domine, tandis que la couche inférieure de peinture, qui transparaît à travers les "petites fenêtres" des morceaux de ruban adhésif retirés, ne donne guère d'informations sur sa nature. Ces "petites fenêtres" acquièrent ainsi une valeur visuelle autonome qui les fait flotter comme des confettis dans une mer colorée. Les tableaux de Valentiner de cette phase atteignent un haut degré d'abstraction, dans lequel domine tantôt un double chromatisme spontané, comme on le trouve dans l'expressionnisme abstrait de Jackson Pollock ou Willem de Kooning, tantôt un monochrome intégré dans un champ multicolore, presque "suprémassique", comme par exemple dans le tableau "Louisiana 1" de 1978.

A cette époque, Valentiner compose des champs structuraux compliqués qui résultent d'une double application du "découpage" - c'est-à-dire du résultat de l'interaction de trois couches de couleurs - comme par exemple dans la peinture acrylique "Abalvina" (1978), dans laquelle quelques "petites fenêtres" plus grandes offrent des vues encore plus profondes. Bien que cela augmente la profondeur de l'illusion spatiale des structures colorées, tous les tableaux de cette phase donnent l'impression d'une mosaïque de bas-reliefs plus ou moins dense.



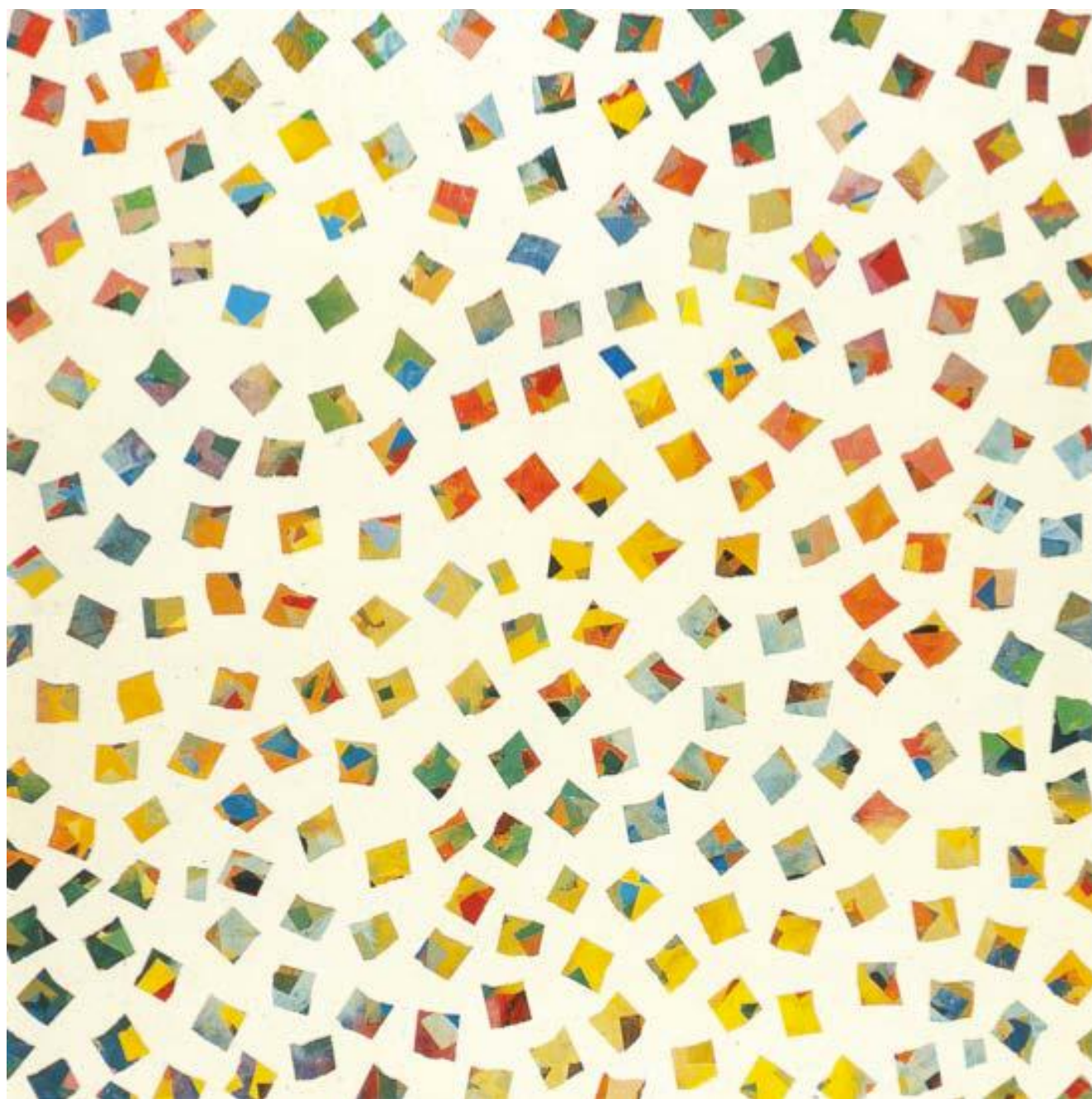
43



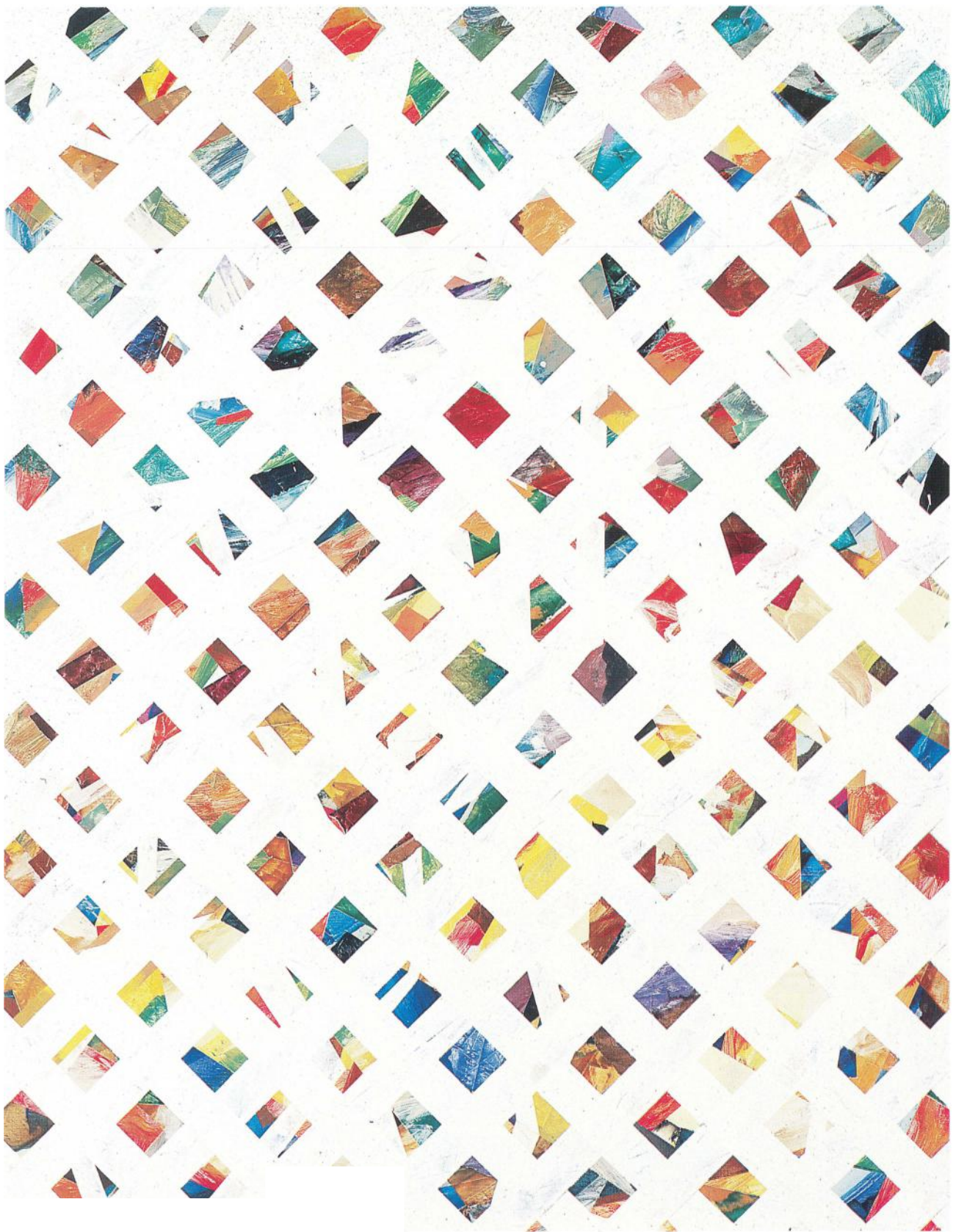
44

25











Les contacts de Peter Valentiner avec la scène artistique berlinoise et le déménagement qui s'ensuit - en 1981 - de la France à Berlin se font également ressentir dans son œuvre : Il abandonne à cette époque la grille à petites mailles du "découpage", qui était responsable du caractère mosaïque des structures à couches multiples et donc de la proximité formelle avec les tableaux en filet du Tarn. Comme si Valentiner, en passant de la scène artistique française à la scène artistique berlinoise, avait laissé en France aussi bien son lien avec le groupe "Supports/Surfaces" que le décorativisme à petite échelle d'un François Rouan ou d'un Simon Hantaï. En renonçant radicalement à la taille uniforme, à la similitude des formes des "petites fenêtres", à leur densité ainsi qu'à toute systématique reconnaissable de leur répartition, l'artiste obtient un changement d'expression qualitatif dans l'interaction des différentes couches de peinture. Les différentes couches de peinture assument désormais des fonctions de composition distinctes dans le tableau : la couche supérieure joue le rôle de "fond", la couche inférieure - qui transparait à travers les parties recouvertes - se répartit sur les différentes "petites fenêtres" et leur confère un caractère individuel et presque réel. A partir de 1980, il réalise des tableaux que Martin Hildbrand qualifie à juste titre de "tableaux kaléidoscopiques"³ - Le fait que le fond coloré - c'est-à-dire la couche supérieure de peinture - ne soit plus étroitement maillé, mais plutôt percé de barres individuelles de forme géométrique, offre davantage de surface continue pour un effet illusionniste autonome.

Alors que jusqu'en 1982, les peintures de Valentiner donnaient encore une impression plutôt silencieuse de particules flottant dans un espace "infini", et donc une atmosphère de "science-fiction", l'artiste augmente à partir de 1982 le caractère dramatique de ses compositions jusqu'à une expressivité baroque.

Les nuances de couleur des couches deviennent plus généreuses, il modifie de manière dramatique l'intensité des couleurs et exploite l'effet dynamisant des traces de pinceau visibles. Dans le tableau "Giverny" (1982), la couche supérieure de peinture - qui apparaît comme l'arrière-plan du tableau - présente un caractère dramatique autonome. Les couleurs - du jaune au violet et au vert en passant par les ocres, le brun-rouge et le bleu - s'accumulent en centres colorés éclatants grâce à une application de peinture semblable à un glacié. En contraste avec le drame coloré de cette surface, les "petites fenêtres" découpées font ressortir une rigueur formelle d'apparence géométrique. Le spectateur perçoit ce contraste par association comme une contradiction dialectique entre l'informe et la géométrie, entre le chaos et l'ordre. L'interaction entre les couleurs et les formes semble se dérouler dans un champ de force intense et selon des règles inconnues.

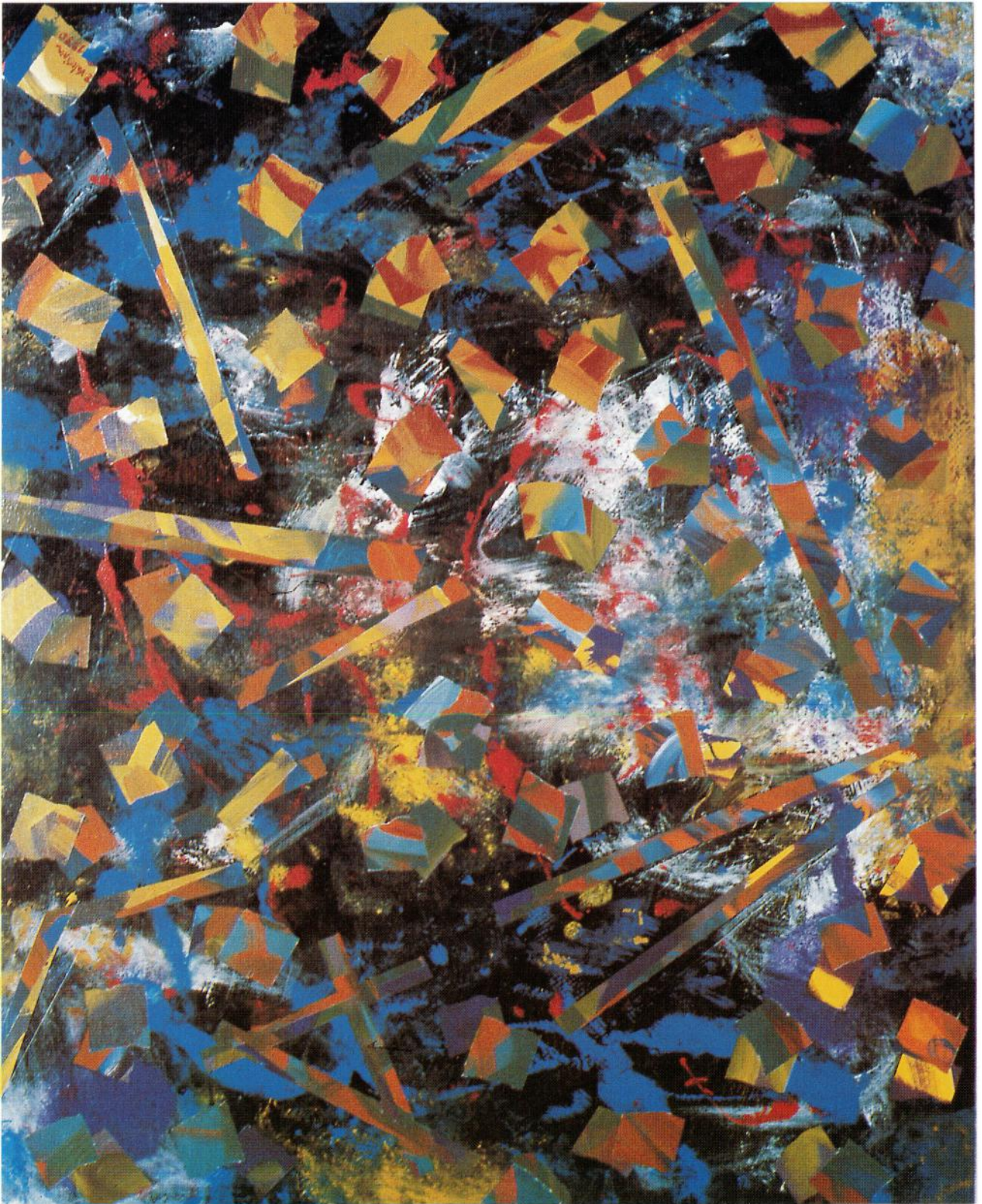
Le transfert de la grille dans la peinture en 1974 a entraîné une séparation formelle de la composition du tableau en deux couches qui s'interpénètrent. Tandis que la première - celle des "petites fenêtres" - semblait particulière et formatrice, l'autre couvrait toute la surface, formait l'espace et était continue.



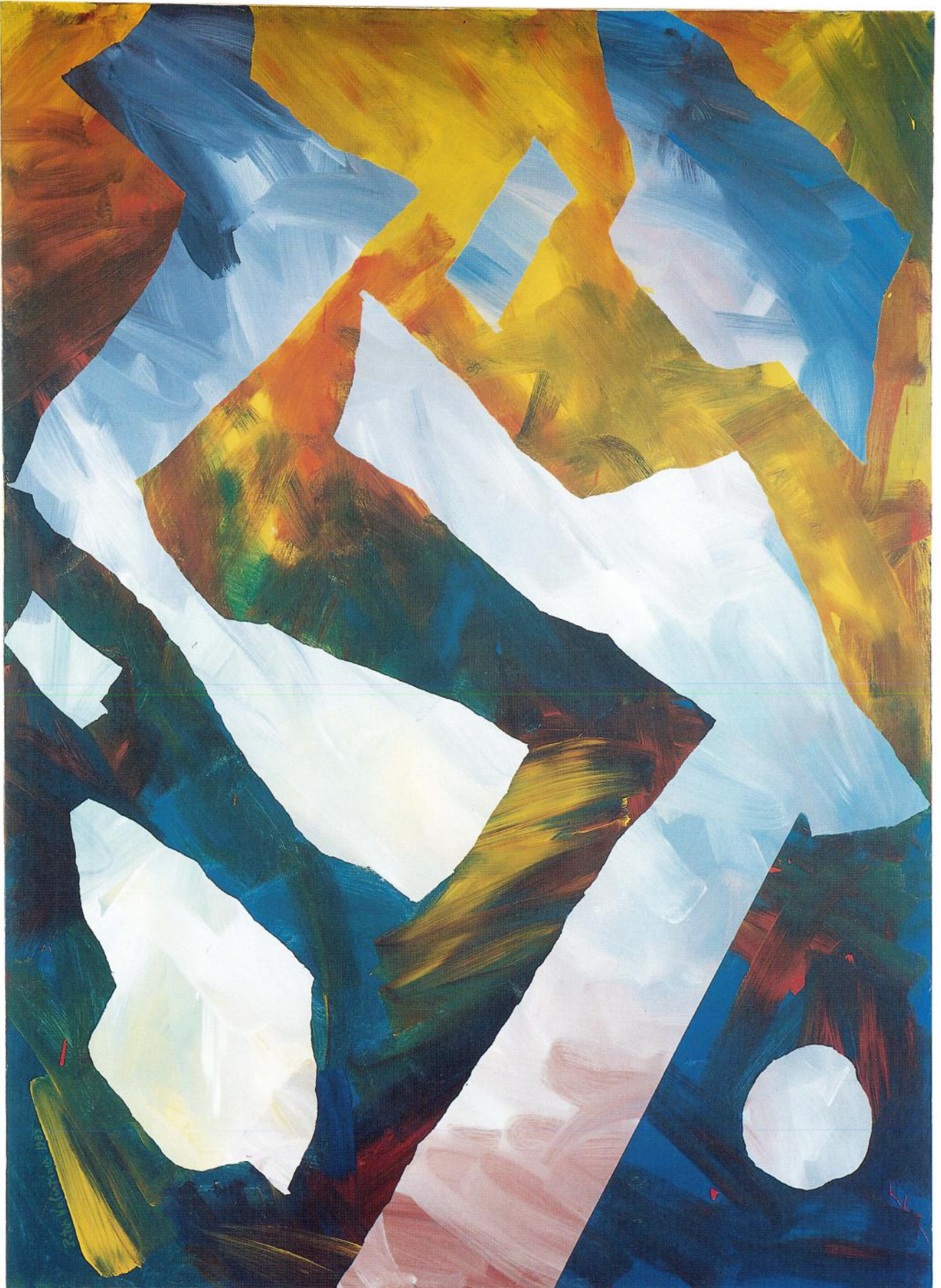
50



51

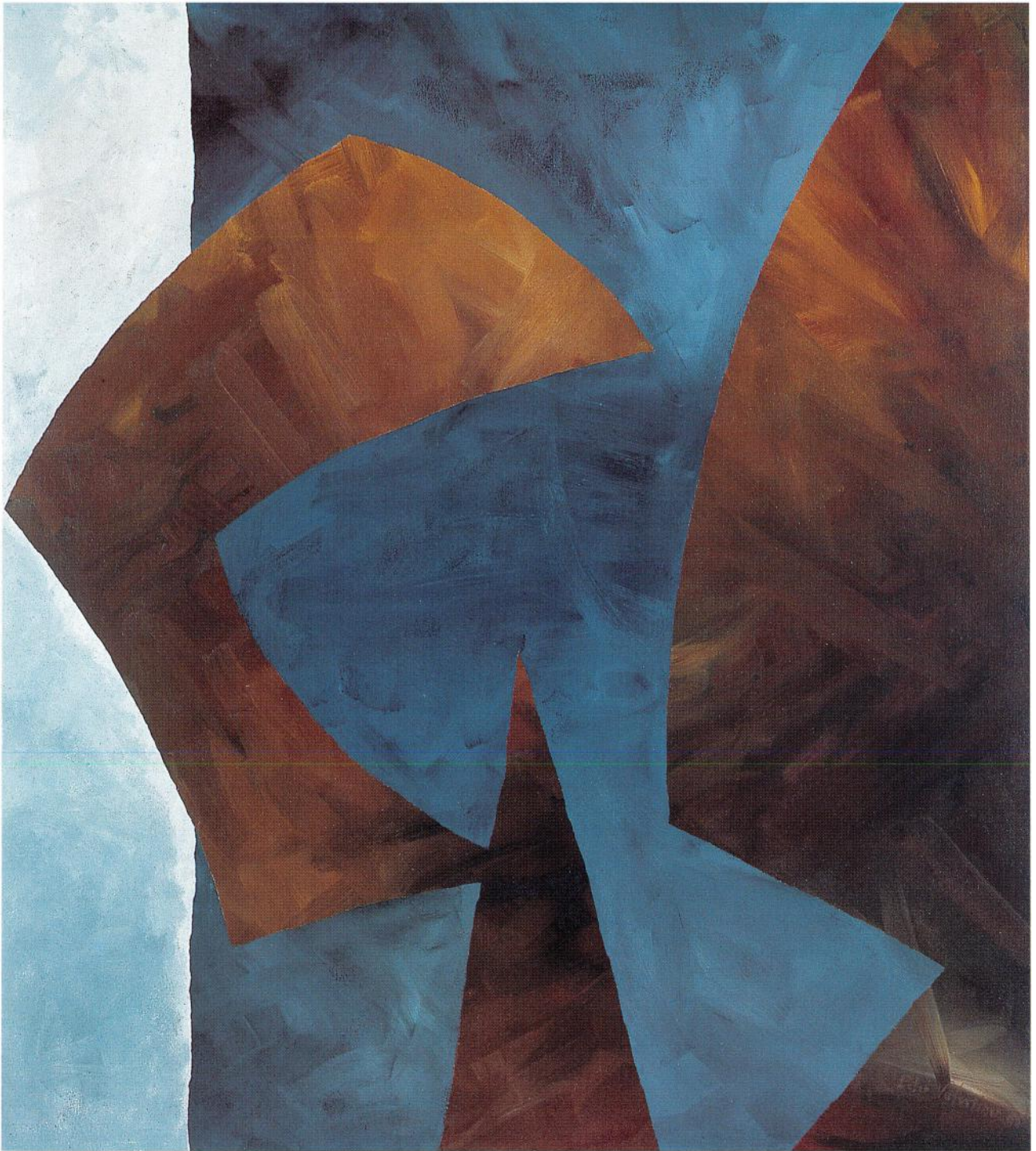






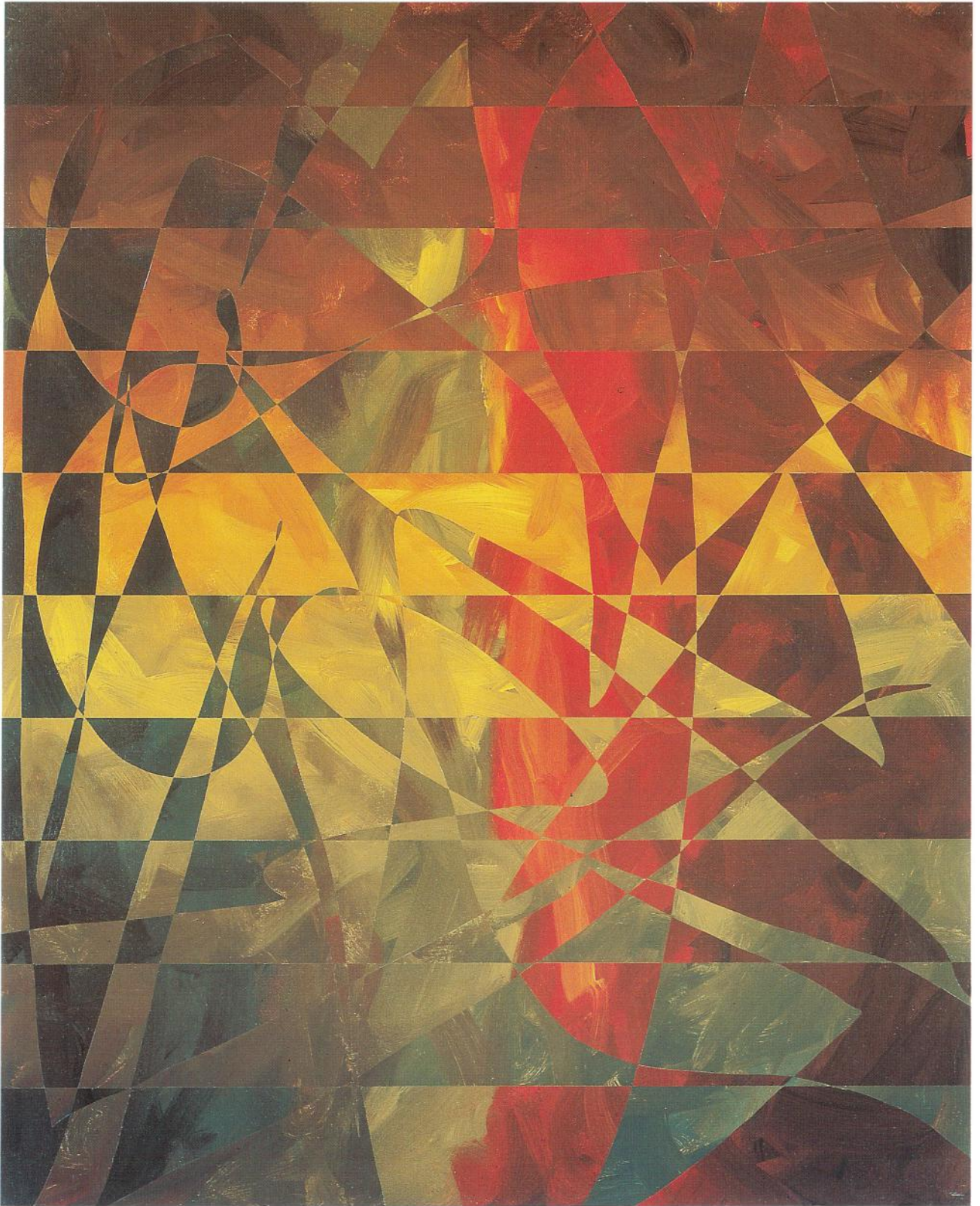
Dans la manière dont Valentiner continue à travailler avec ces deux facteurs visuels, on observe de plus en plus une tendance à l'égalisation des deux plans, de sorte qu'au milieu des années quatre-vingt, on peut constater une large équivalence en ce qui concerne les parts de surface. Une telle équivalence provoque une réversibilité visuelle des deux plans : alors que jusqu'à présent, la couche supérieure m'apparaissait principalement comme l'arrière-plan de la composition, ce rôle est désormais également d'actualité pour la couche inférieure, comme le montre par exemple clairement le tableau "Positif-négatif" (1983). La quantité initiale de petites ouvertures de la couche supérieure de peinture - les "petites fenêtres" - a été réduite à sept ouvertures plus grandes, réparties de manière claire et nette dans la surface du tableau. Elles ne constituent plus des éléments d'une structure, car leur forme et leur taille sont si différentes qu'elles n'apparaissent plus comme des variantes d'un élément de base et donc comme des composants d'une structure. En outre, ils occupent une surface aussi grande que celle dont dispose le "premier plan" : les deux plans apparaissent désormais équivalents dans l'image. Deux des "couloirs" clairs ne forment pas de percées fermées, mais "débordent" du cadre de l'image, ce qui leur confère encore plus de continuité et de grandeur potentielle. La réversibilité des rôles compositionnels des deux plans - clair et foncé - est encore intensifiée par le chromatisme - ils sont tous deux modulés par quatre couleurs - les trois couleurs primaires et le vert. Dans les deux plans apparaissent de larges traces de pinceau dynamiques qui confèrent aux surfaces une expression spatiale supplémentaire. Le plan clair contient, à l'intersection des deux lignes qui marquent les coupes dorées gauche et inférieure, un centre de valeur clair à partir duquel la gamme de couleurs passe progressivement au bleu vers le haut et au rouge vers le bas. Le niveau supérieur est dominé en haut par le jaune, en bas par le bleu. Selon que nous percevons les zones claires comme des percées dans la couche sombre ou comme des surfaces flottant au-dessus d'un fond sombre, l'espace pictural nous apparaît soit ouvert de manière illimitée comme le ciel, soit fermé de manière mystérieuse comme la terre. La possibilité, voire la nécessité, de percevoir les deux couches aussi bien positivement que négativement est encore accrue par l'ambiguïté réversible de la coloration, du coup de pinceau et de la répartition des valeurs chromatiques.

La réversibilité de l'apparence des couches de couleur avec lesquelles Valentiner travaille dans ses compositions, c'est-à-dire la possibilité de leur attribuer des rôles différents dans l'espace illusoire de l'image, crée chez le spectateur une irritation que l'artiste recherche délibérément : "Par la composition et l'interaction de couleurs et de formes simples, j'invite le spectateur à réfléchir à son rapport affectif à l'espace et à la couleur. Chaque tableau est une représentation dans laquelle la couleur se transforme en lumière et la forme en espace. La relation espace-lumière crée une œuvre dans laquelle s'exprime un monde, celui de l'équilibre, de la tension et de la profondeur, sans que l'on sache exactement par quoi ce sentiment est provoqué : Par la couleur ou par la forme. De cette ambivalence, qui place le spectateur dans un état de confusion, naît sa curiosité, qui initie le processus de confrontation. "



55

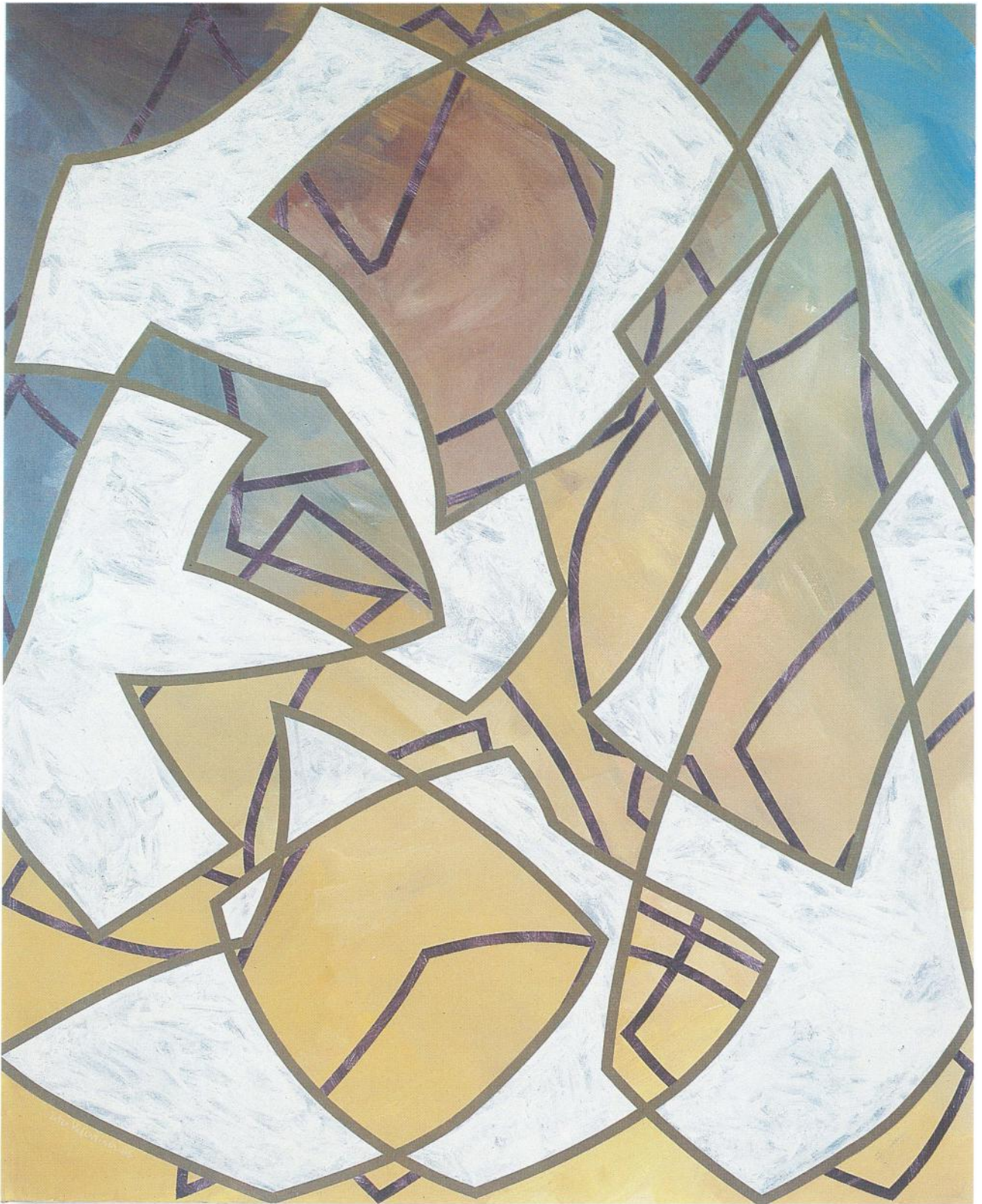
36



Le jeu visuel avec la réversibilité - la réversibilité - implique une marche sur la corde raide entre plusieurs interprétations formelles : une surface colorée peut apparaître comme arrière-plan ou premier plan de l'image, deux surfaces qui se coupent peuvent être considérées comme une division colorée d'un plan ou comme deux couches superposées, des formes fermées peuvent être perçues comme des "fenêtres" à travers lesquelles on a une vue sur l'espace de l'image ou comme des particules flottant dans l'espace avant de l'image : Les découvertes du cubisme sont ici clairement reprises et réutilisées par Valentiner pour atteindre ses objectifs. Il n'en résulte jamais un effet surréaliste, qui est normalement inhérent à toute réversibilité picturale.

Contrairement à l'op-art, le jeu avec la réversibilité dans les travaux de Valentiner ne s'arrête pas à la géométrie pure : en combinant la réversibilité de l'effet optique des surfaces colorées avec une irrégularité presque organique des formes et un dramatisme dynamique de l'application de la couleur, Valentiner obtient un rayonnement proche d'une atmosphère futuriste de science-fiction avec un haut degré d'imagination. Cette atmosphère imaginaire est encore intensifiée dans les œuvres de Valentiner par le fait que le spectateur perçoit dans ces tableaux un équilibre entre ordre et chaos, entre règle et hasard, sans toutefois pouvoir identifier cet "ordre" comme un système.

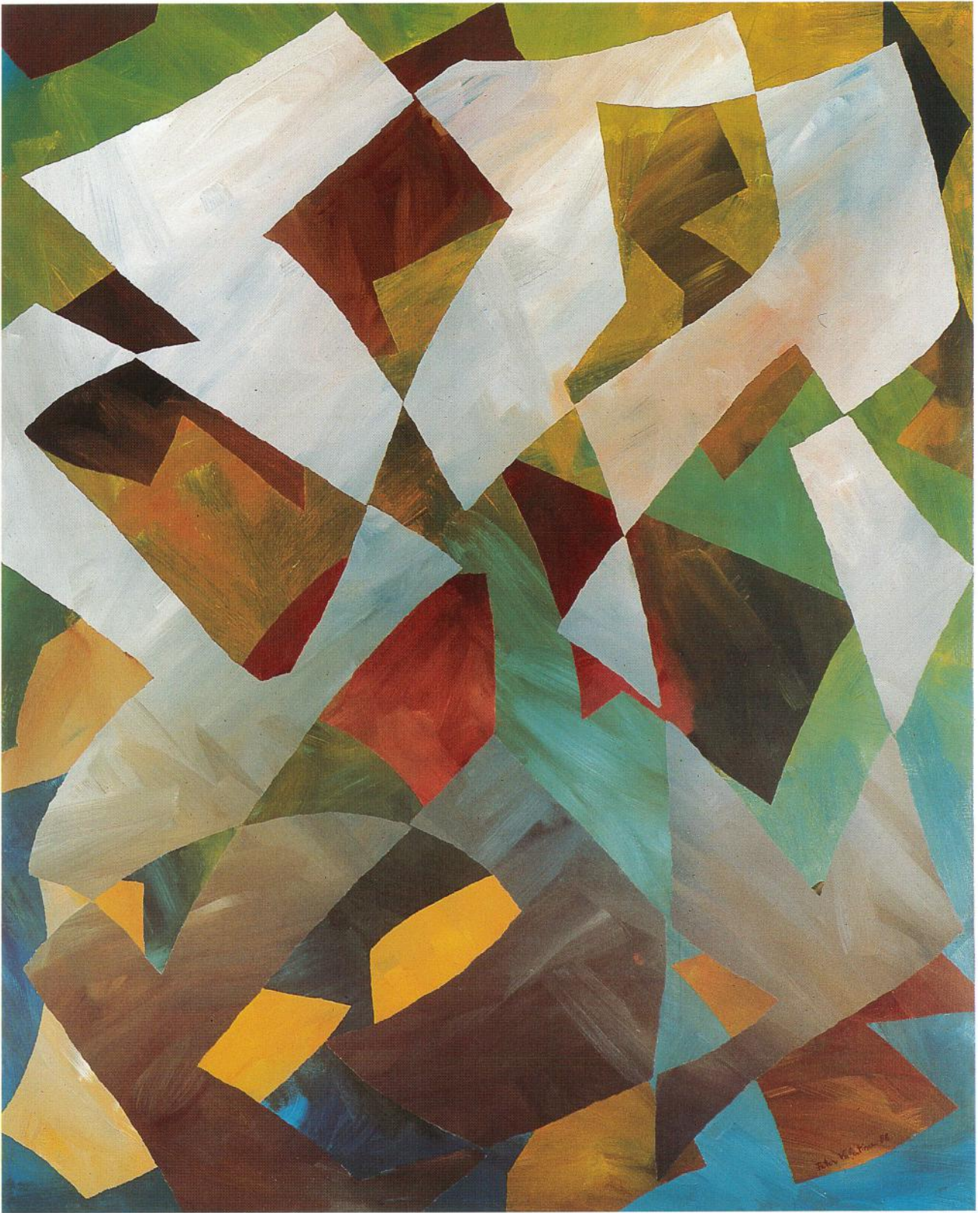
En fait, Valentiner intègre le respect des règles préétablies du système dans tout un ensemble d'aléas prévus et de décisions spontanées, rendant ainsi impossible la reconnaissance du système sous-jacent à la construction de l'image. Même si le système varie d'une image à l'autre, il existe un schéma de base qui sert de base systématique à l'artiste. Dans ses premières esquisses pour un tableau, l'artiste divise la surface du tableau en plusieurs champs au moyen d'axes, de diagonales ou de lignes de coupe. Il détermine ensuite les qualités formelles que doivent remplir les figures géométriques qu'il dessine dans ces champs : si elles doivent/peuvent toucher une, deux ou plusieurs fois la limite des champs et si elles doivent/peuvent être au moins triangulaires ou quadrangulaires. Vient ensuite une deuxième étape, au cours de laquelle une deuxième esquisse de composition est réalisée, qui ressemble à la première, mais la répartition des surfaces d'image est différente. Dans une troisième étape, les deux esquisses compositionnelles sont superposées l'une à l'autre, et ce dans une orientation déterminée par l'artiste. Les figures inscrites dans les champs des deux esquisses se croisent en des points d'intersection "aléatoires" et donnent naissance, dans leur interaction, à toute une série de nouveaux "systèmes" possibles, parmi lesquels le peintre n'en choisit un que par la modulation des couleurs - c'est-à-dire par la qualité et l'intensité des couleurs. Comme Valentiner répète souvent les étapes deux et trois, il dispose d'une quantité presque infinie de possibilités de variation. Les interactions répétées entre les résultats créatifs des règles librement fixées d'une part constituent le véritable système de création de Peter Valentiner.





58

40



Les années 1984 à 1987 sont placées sous le signe des variantes de cette "interaction équilibrée entre règles formelles établies et hasard programmé". Lorsque Valentiner répète la première étape et choisit de faire se chevaucher plusieurs fois les formes initiales irrégulières, il obtient des complexes de petites surfaces, presque en filigrane, et lorsqu'il s'en tient à une seule interaction, il obtient des compositions de couleurs à grande échelle. Les contours en forme de bande des "découpes de surface", introduits en 1987, constituent un facteur innovant, pour marquer l'espace, en partie vide et en partie complété par des couleurs créant des boules abstraites qui rappellent celles de De Buffet, des années soixante-dix. Valentiner actualise le modèle cubiste de cette conception dans ses travaux de 1988, dans lesquels il intègre le principal résultat des expériences cubistes - le "papier collé" - dans ses échafaudages abstraits. Des coupures de presse, des photos, des images publicitaires ainsi que des affiches apparaissent décomposées dans le prisme des échafaudages spatiaux abstraits, en partie comme partie intégrante de ceux-ci, en partie comme leur "remplissage", et forment avec leur matérialité apparente un autre contraste avec l'abstraction de la composition. Mais ici aussi, Valentiner développe le collage originel en une variante raffinée : il ne colle pas sur la toile des images originales trouvées, mais réalise d'abord des photos de ces dernières, dans lesquelles leur matérialité réelle - en tant que papier - apparaît à nouveau de manière illusionniste : car elles sont photographiées pour qu'elles projettent des ombres - en tant que feuilles de papier. Ce ne sont que ces photos, avec l'illusion de la spatialité fixée par la photographie, qui sont utilisées comme "papiers collés" - comme image dans l'image.

L'œuvre de Valentiner présente plusieurs phases de création, mais elles s'enchaînent logiquement. A partir de 1984, le principe de l'ambiguïté réversible des formes, des couleurs, de la lumière et de l'ombre domine dans ses travaux.

Grâce à ces quatre facteurs créatifs, Valentiner crée des mondes abstraits dans lesquels - selon la disposition de perception du spectateur - les surfaces, les espaces, les lignes et les couleurs peuvent changer de fonction, ce qui crée une tension imaginaire qui ne se relâche jamais. Le spectateur est contraint de s'exposer à cette tension et de chercher le champ de force ordonnateur dans l'image, sans jamais pouvoir le trouver.

Pavel Liska, Köln 1992

Notes de bas de page :

Chiffre 1 : Membres du Groupe 37, Aimelet, Collandre, Le Bouil, Lemerre, Valentiner, fondé en 1969

Chiffre 2 : Supports-Surfaces, association d'artistes : A.P. Arnal, Bioules, Devade, Louis Cane, Pincemin, Valensi, Viallat, fondé en France en 1971

Chiffre 3 : voir catalogue, Peter Valentiner, peinture texte : Martin Hildebrand, 1985





61

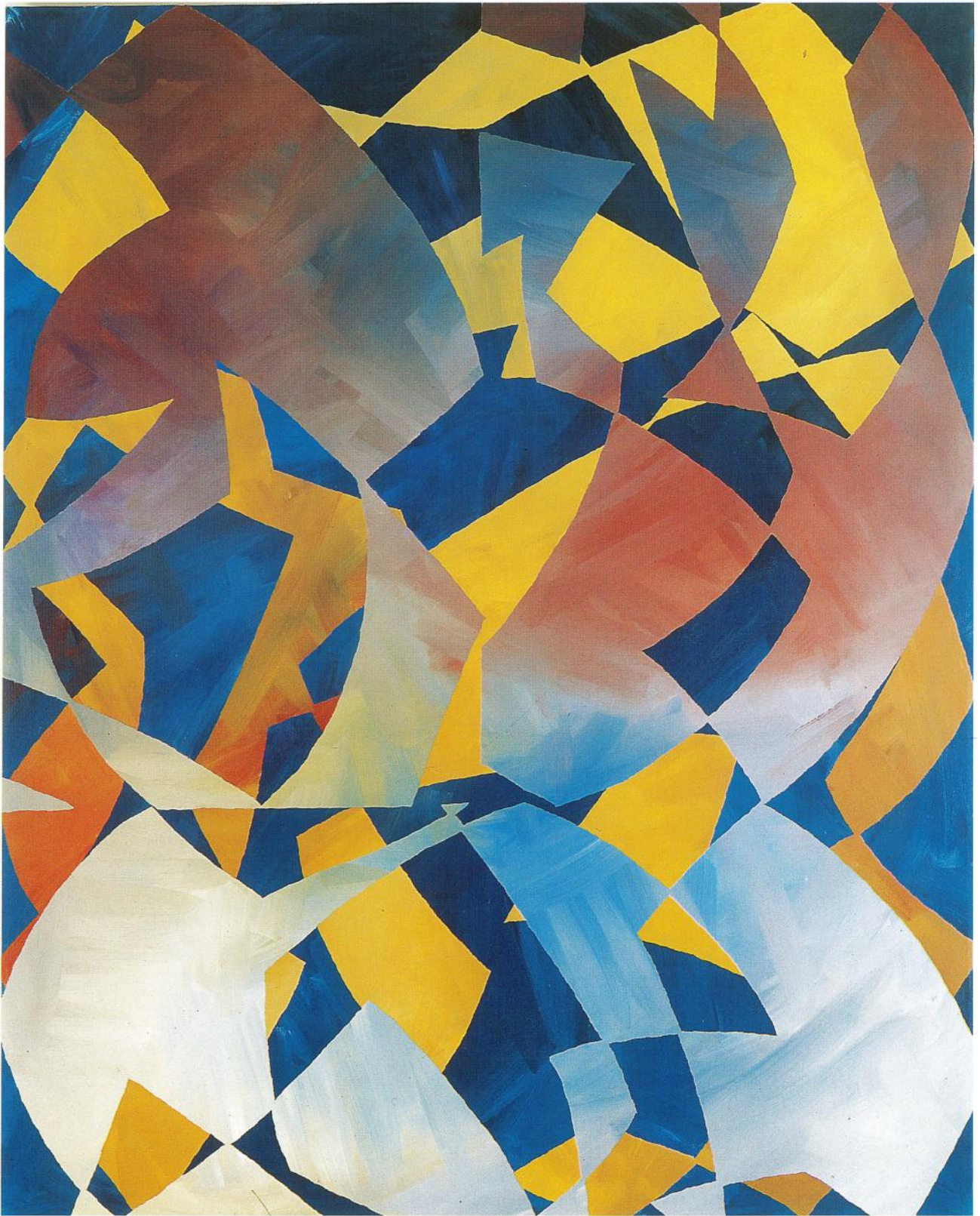
44





63

46





65

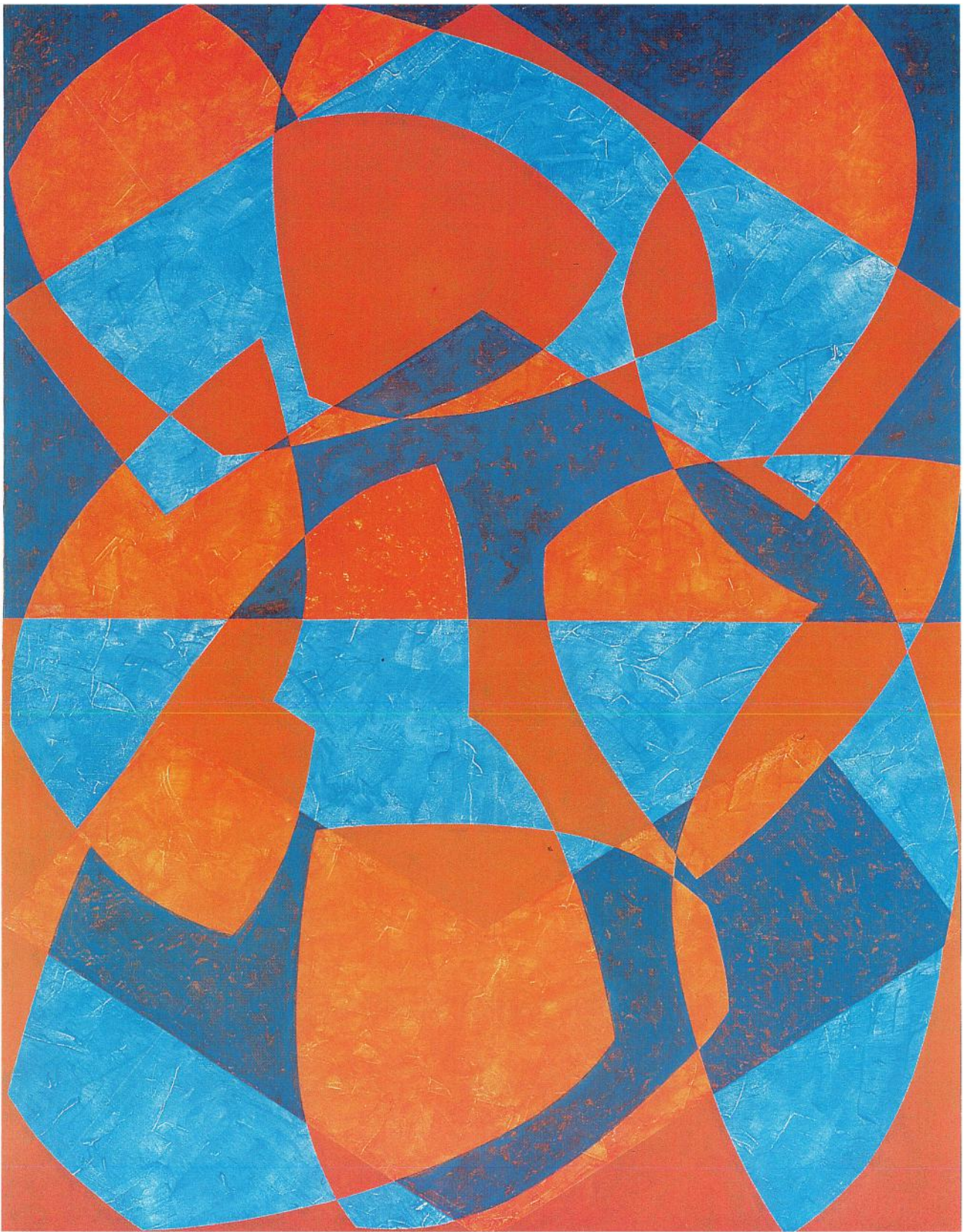




67

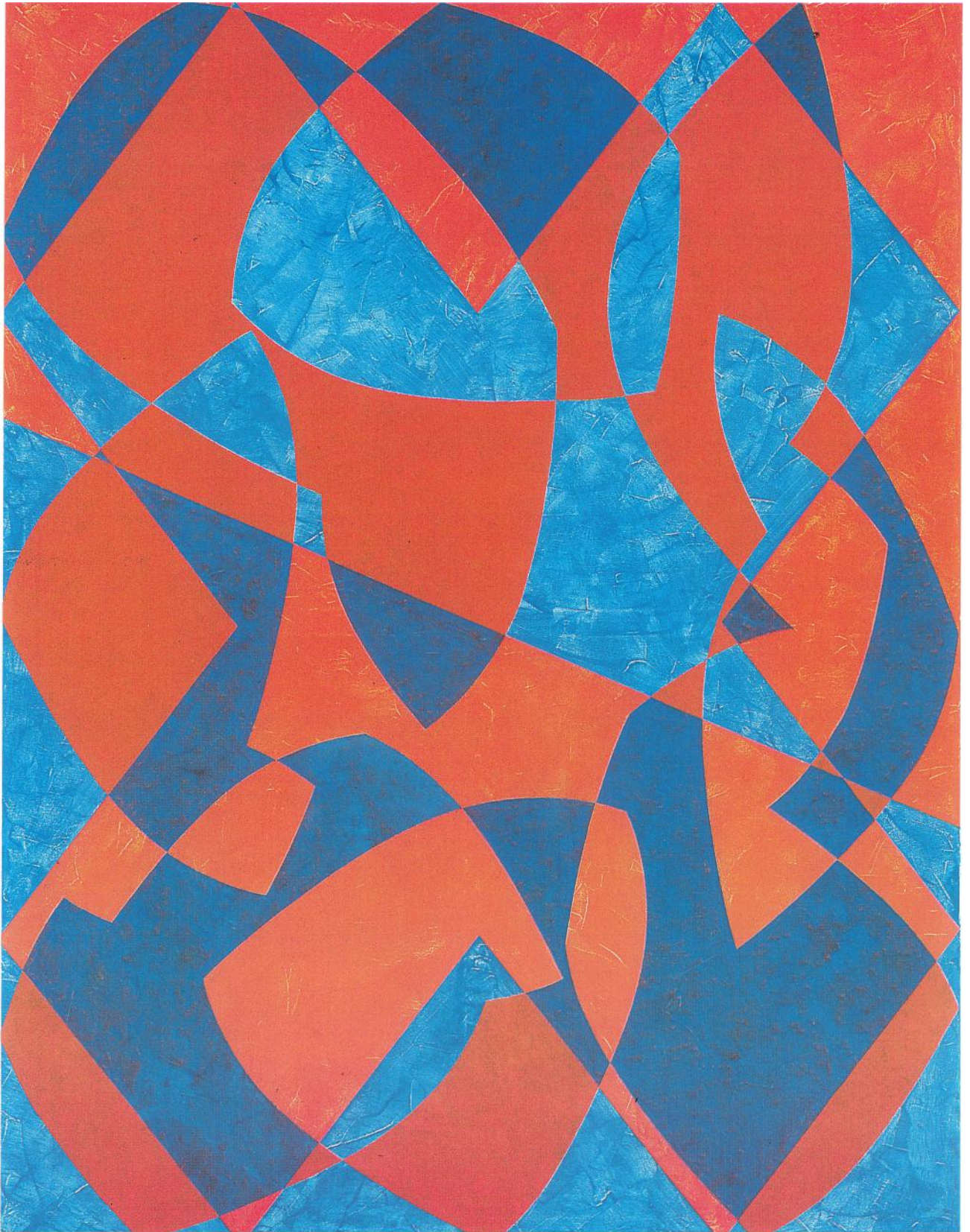
50



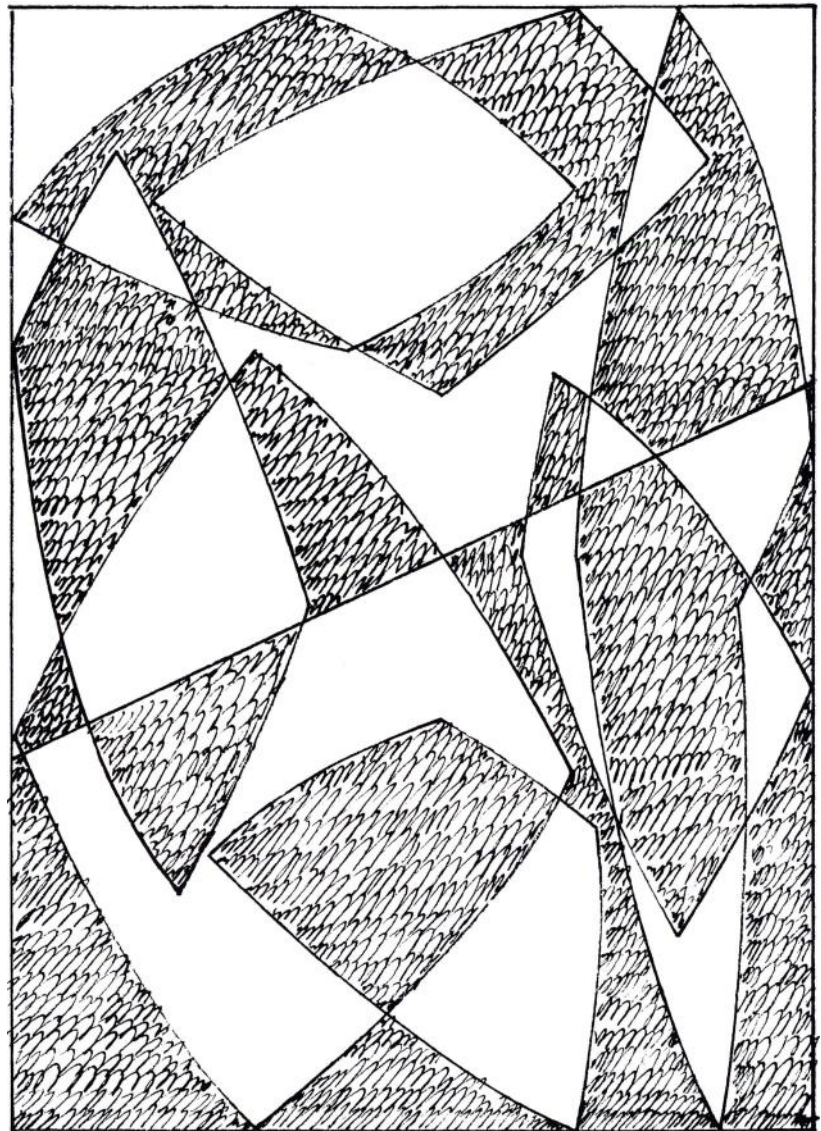


69

52



Dr. Pavel Lis ka, né en 1941 en République socialiste fédérative tchèque, a étudié l'histoire de l'art, la philosophie et l'histoire à Hambourg, Berlin (FU) et Osnabrück. Il a passé sa thèse de doctorat en 1977 sur "La peinture de la Nouvelle Objectivité en Allemagne". Depuis 1976, actif dans l'enseignement et la recherche (université de Bielefeld, université d'Osnabrück, FHS Dortmund, Münster, Düsseldorf). 1986 - 1989 Il prépare les expositions "Arthur Segal Retrospektive 1875 - 1944" et "Hans Salentin Retrospektive" au Kölnischer Kunstverein et publie les catalogues d'exposition. En 1990 - 1991, il collabore à la préparation de l'exposition "1909 - 1925 Cubisme à Prague" au Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen à Düsseldorf et est responsable du catalogue. Nombreuses publications sur l'art moderne et contemporain dans des catalogues d'exposition et des revues spécialisées. Il vit à Cologne en tant que commissaire d'exposition et journaliste indépendant.



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

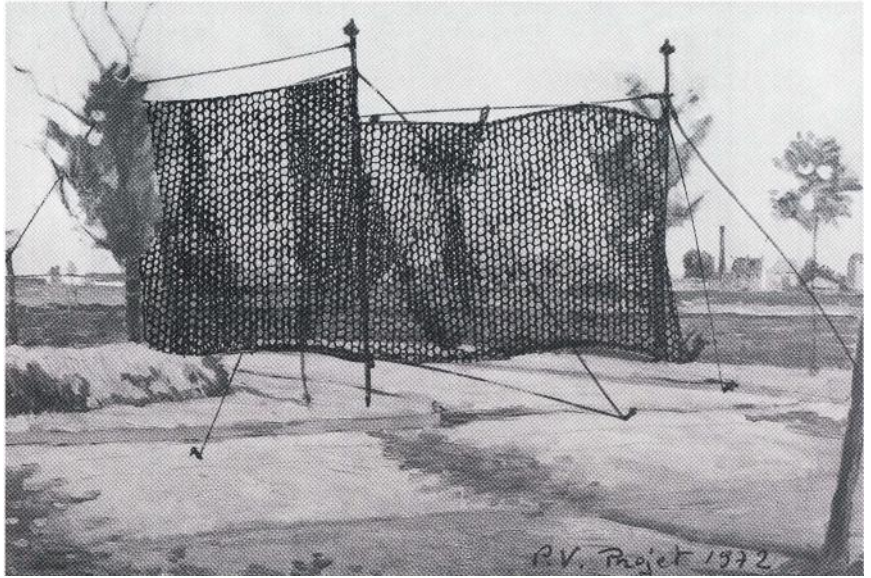
1967 LEMERRE/VALENTINER
Centre Culturel de Saint Pierre des Corps
1971 „Camouflage“, Salle des Métiers d'Arts
Saint-Roch, CERET
1973 „Du Camouflage et du Mimétisme Animal“, dans
le cadre de „Huit Expositions Individuelles“, Ancienne
Ecole Sainte Ursule, DION
1974 „Découpages/Reports“, Galerie Entre, 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 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>1982 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>1983 „Les Lettres sont des Choses”,
Espace Alternatif Créatis, PARIS
ART COLOGNE '83,
Galerie Françoise Palluel</p> <p>1984 „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 FIAC, Galerie Françoise Palluel, PARIS
„Tendenzen”, Trier, Saarbrücken,
„Nancy”, Tuchfabrik, TRIER
NOVARINA, COUSINIER, VALENTINER,
Galerie Françoise Palluel, PARIS</p> <p>1987 „Offenbarung” Tuchfabrik, TRIER
FIAC, Galerie Françoise Palluel, PARIS
„Papier à la une”, BO)RQUIN, GUERIN,
LAGOUTTE, SOULIE, VALENTINER,
Galerie Françoise Palluel, PARIS</p> <p>1988 FIAC, Galerie Françoise Palluel, PARIS</p> <p>1989 FIAC, Galerie Françoise Palluel, PARIS</p> <p>1990 Galerie Duras, PARIS</p> <p>1990 „Un Français à Berlin”
Galerie Westernhagen, KÖLN</p> <p>1990 „La Grandeur du Petit Format”,
Galerie Françoise Palluel, PARIS</p> <p>1991 DÉCOUVERTES,
Galerie Françoise Palluel, Grand Palais, PARIS
„Gemeinsame Unterschiede”, Gewandhaus, LEIPZIG</p> |
|---|---|

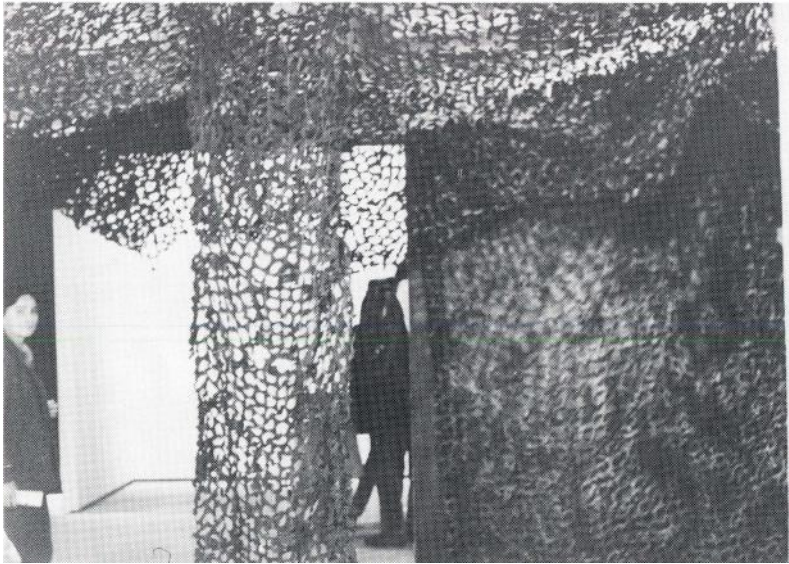


LISTE DES NUMÉROS DE CATALOGUE

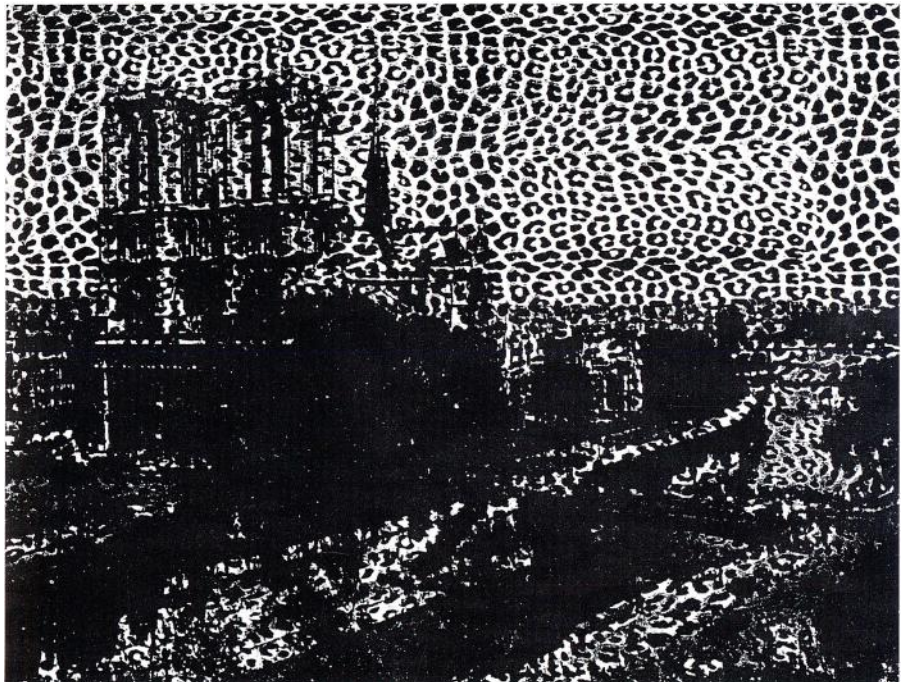
1. Peter Valentiner in seinem Atelier, Kain 1990. Im Hintergrund „Marlène“ (1990) Mischtechnik auf Leinwand 180 x 140 cm
2. Composition non déterminée (Unbestimmte Komposition), 1976, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm
3. „Détective, 1969 (The Saw Man at the Taj Mahal)“ Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Im Besitz 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. Cérêt 1971
24. „Gitter“ 1971. Aste circa 150 x 150 cm.
25. Tarnaktion in der rue Juan Gris, Cérêt 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, Cérêt 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

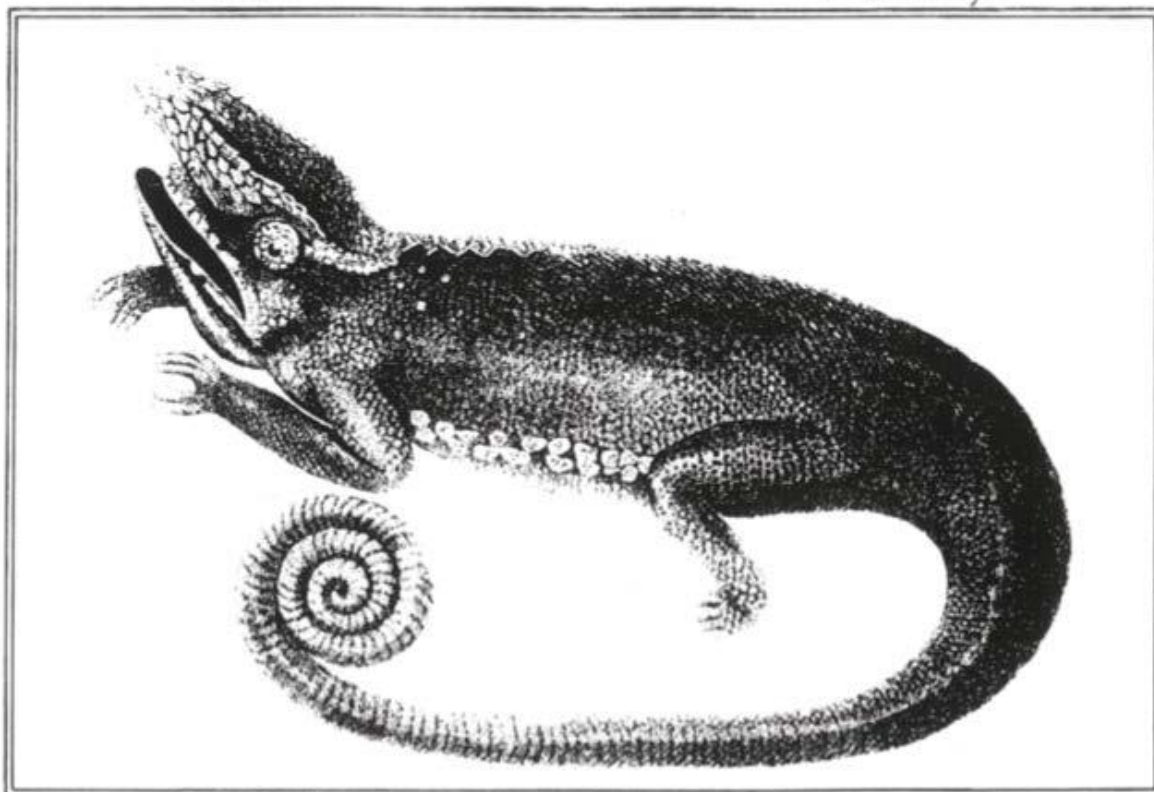


75

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

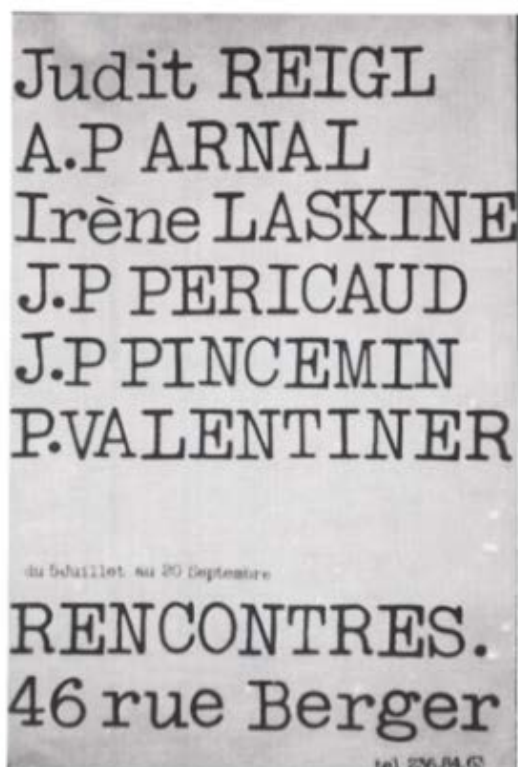
60

arnal
bioulès
laksine
pincemin
valentiner

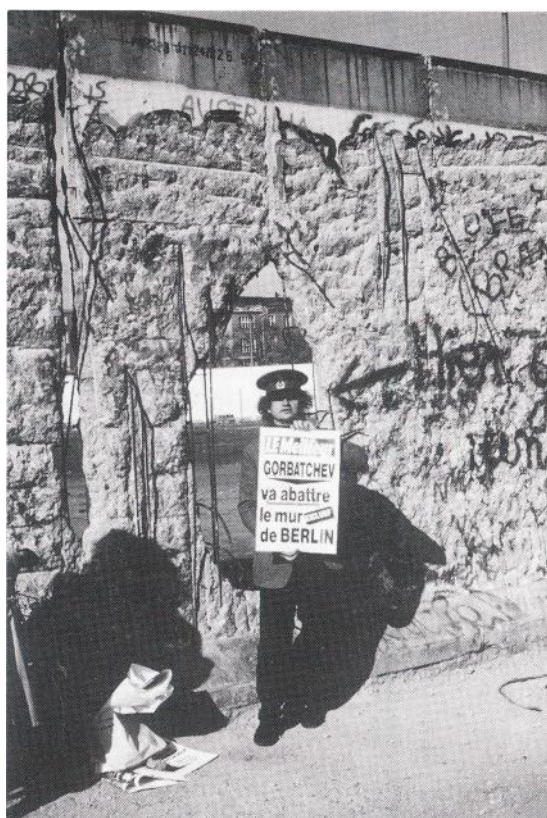
VERNISSAGE MERCREDI 27 AVRIL 1977 DE 18 A 20 HEURES

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 mes 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

