



... Farbe als Farbe
zu verwenden,
sich unterscheidet
vom Verwenden der Farbe,
um ein Bild zu malen . . .
Obwohl ich
Objekte verwende,
stelle ich
in erster Linie
Farbe dar
und nicht das Motiv.

Der Maler
John Marin, USA
1870 – 1953



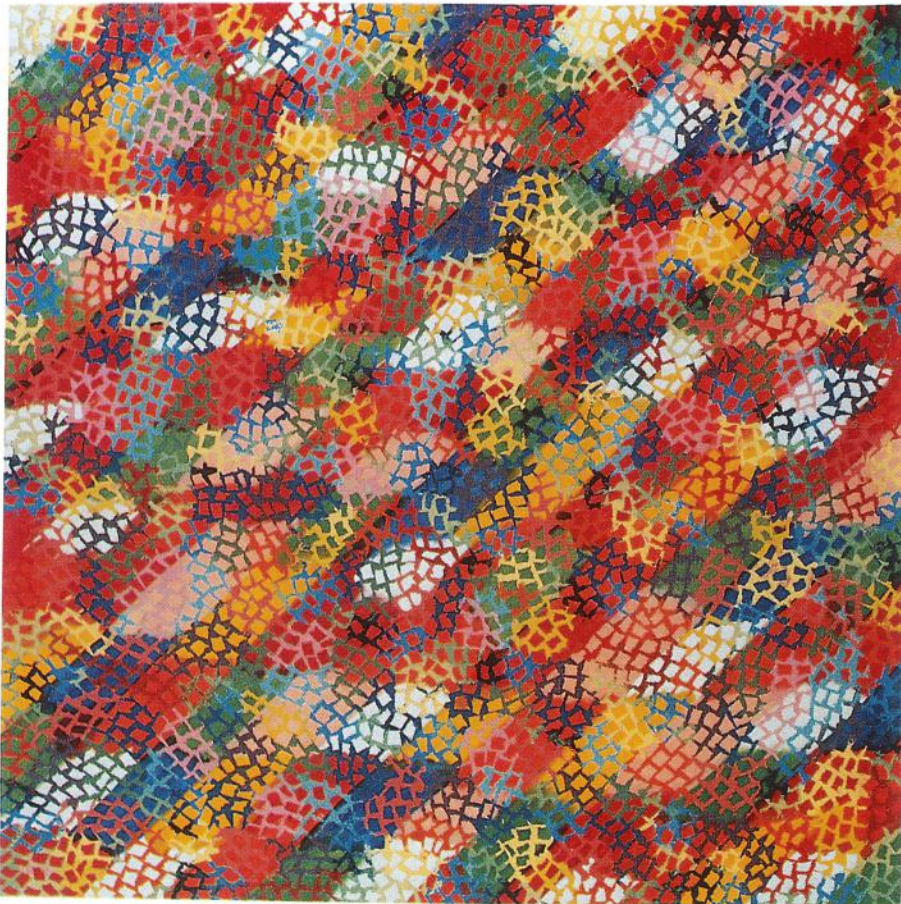
1

Peter Valentin
in seinem Atelier
Köln 1990
Im Hintergrund
„Marlène“
180 x 140, 1990
Mischtechnik
auf Leinwand

Foto: Frank Rosbach

2

VALENTINERS
KUNST DER
REVERSIBLEN
ABSTRACTION



2

Galerie
Westernhagen

PAVEL
LIŠKA

3



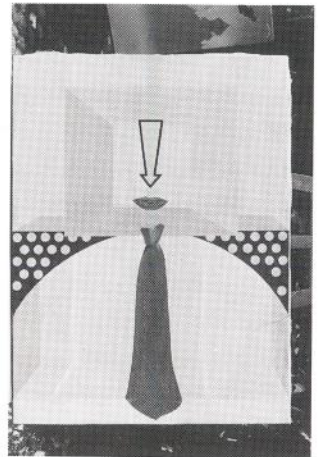
3

4



4

Der künstlerische Werdegang von Valentin beginnt in den frühen sechziger Jahren in der französischen Stadt Tours. Der zweiundzwanzigjährige Student der École Régionale des Beaux-Arts nimmt die Auswirkungen der abstrakten Geometrie des »hard edge« auf und kombiniert sie mit der in Frankreich heimischen Tradition der absurden Attitude des Surrealismus. Im Jahr 1967 entstehen Bilder, die mit Titeln, wie »Portrait eines jungen Fachmanns. Alles in der Krawatte !« oder »Monsieur X, 18 Jahre alt, 1 Meter 65«, an die ironische dadaistische Rätselhaftigkeit von Man Ray oder Francis Picabia erinnern. In beiden Bildern tritt eine Kombination gleicher formaler Elemente auf – ein Viereck mit einem abstrakten geometrischen Raster, eine Krawatte, ein Kreissegment und schließlich ein mit Punkten aufgerastertes Feld –, die, auch wenn sie jedesmal in einem anderen motivischen Zusammenhang auftreten, den Charakter von Variationen eines gleichen Musters vermitteln. Schon hier wird ein wichtiges Charakteristikum Valentiners Arbeitsweise sichtbar: die Erstellung von Variationen und Mutationen eines Grundmotivs oder einiger Grundformen. Diese künstlerische »Methode« bleibt auch später einer der wichtigsten Faktoren im künstlerischen Œuvre Peter Valentiners.



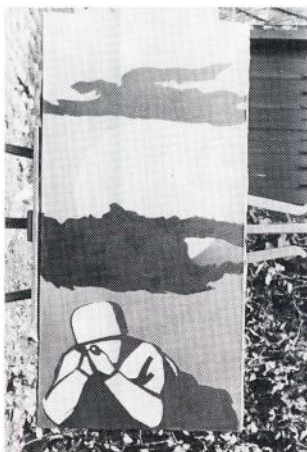
5



6

Der Pariser Mai 1968, der den Gipfel der Studentenbewegung in Europa darstellte, und die Liberalisierungsversuche in der Sowjetunion und China brachte die französische Kunstszene in den Sog der Politik. In dem Buch »Kunst in Frankreich seit 1966« beschreibt Marie Louise Syring die damalige Situation folgendermaßen: „Viele Künstler und Intellektuelle, [. . .] sind [. . .] damals wieder in einen Dialog mit dem Marxismus und auch mit der der PCF getreten, angesichts der Entstabilisierung und der Rolle, die die Partei im Unabhängigkeitskampf der Algerier spielte. Aber mehr noch trug die Kulturrevolution 1966 in China das ihre zur allgemeinen Politisierung der Szene bei.“ Ein großer Teil der bildenden Künstler in Frank-

5



7

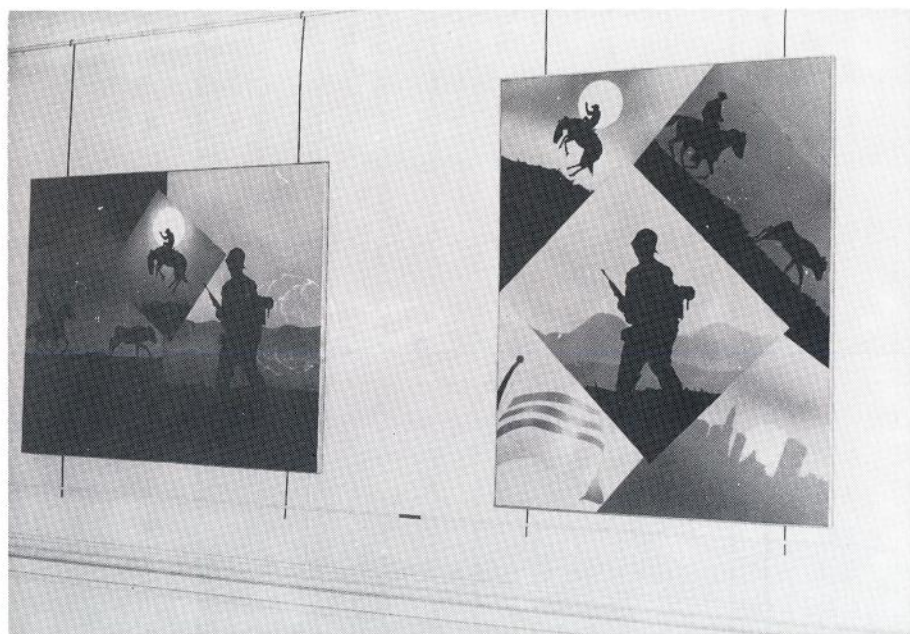


8

reich fühlt sich, in Korrespondenz mit der politisierenden Einstellung der französischen Intellektuellen verpflichtet, in ihren Bildern das Politische zu thematisieren.

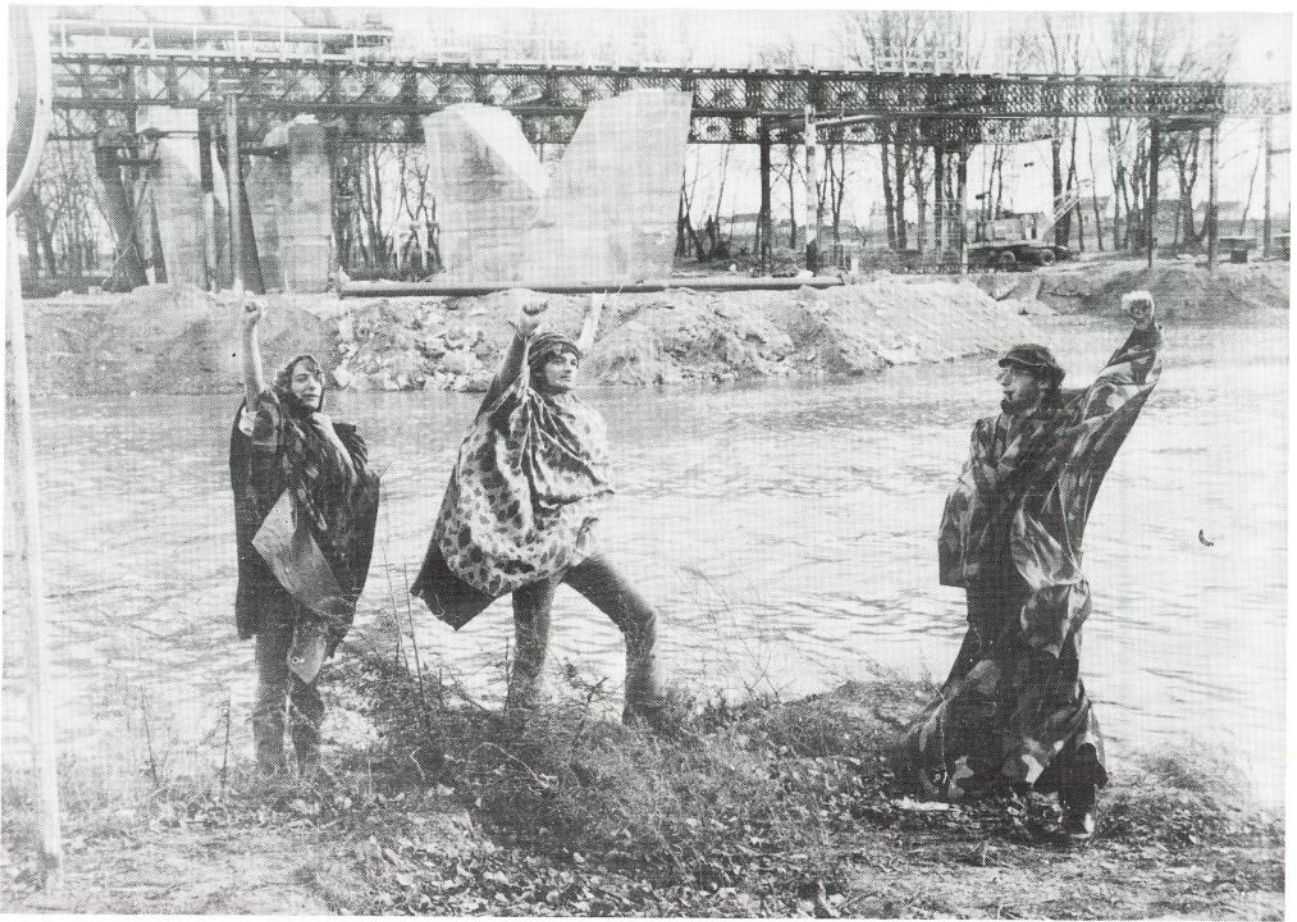
Auch Peter Valentiner verläßt die allgemeinironischen Motive und ersetzt sie in seinen Bildern durch Motive des »Klassenkampfes«. Obwohl er sich mental in der Nähe der Gruppe »Supports/Surfaces« sieht, die ihre pseudomarxistische politische Einstellung und das Streben nach einer vollständigen »Entideologisierung« der Kunst in einer dekorativen Abstraktion zu verwirklichen bestrebt ist, weisen seine »Touristes à Moscow« (1969) und »The SaW Man, Detektiv« -Bilder (1969) eher eine formale Verwandtschaft mit den kritisch-realistischen gemalten »Collagen« von Gudmundur Erro auf.

In dem Bild »I'm a lonesome cowboy«, das 1969 entstand, »collagiert« Valentiner verschiedene Bilder in eine nach der mondrianschen Rasterordnung aufgeteilte Bildfläche. Allerdings wird das Raster nur in der Orientierung und Verteilung der Teilbilder eingehalten, nicht jedoch an seinen Grenzen, so daß der Eindruck entsteht, als ob es sich um auf- und nebeneinander geklebte Postkarten handele. Den Eindruck von Postkarten verstärken noch die Motive und deren formale, extrem plakative Reduktion auf bloße Silhouetten: die Silhouette eines Rodeocowboys, der auf dem Rücken eines Pferdes vor dem leuchtenden Kreis einer aufgehenden Sonne erscheint, das Schattenbild eines anderen Cowboys, der in der Abenddämmerung eine Kuh nach Hause treibt, die Silhouette eines amerikanischen Downtowns und das Bild einer flatternden koreanischen Flagge. Sie alle bekommen durch die Verbindung mit der zentralen Figur eines GIs in voller Rüstung, der sich – I'm a lonesome cowboy – als eine einsame Silhouette in einer fernöstlichen Landschaft verliert, einen politisch-kritischen Inhalt, der den kontrastreichen Gegenüberstellungen dieser werbeträchtigen »Idyllen« entspringt.



9

6



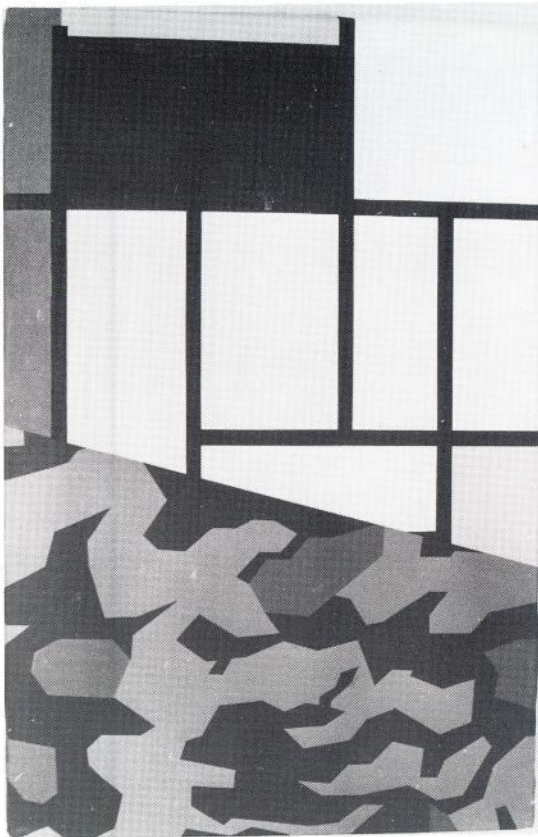
10



11



12



13



14



Rideaux Camouflage chez Marc Landau, Paris 1977

15

8



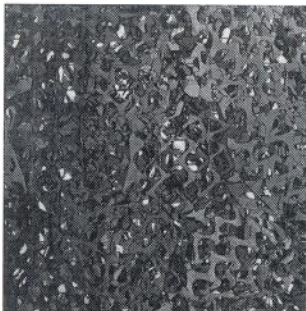
16



17



18



19



20

In den Bildern »Krieg und Frieden« von 1969 übernimmt Valentiner für die Bildaufteilung sowohl die Geometrie als auch die Farbigkeit der Vier-Feld-Kompositionen von Robert Indiana, wie man sie ab 1964 in dessen Bildern findet. Mit der gezielten Vereinfachung und Plakativität sowie durch die Wiederholung desselben Motivs erzeugt Valentiner in diesen Bildern eine Art Penetranz, die geeignet ist, die angestrebte politische Botschaft zu übermitteln. Auch hierbei tritt die Methode der Variierung gleicher Motive als einer der wichtigsten gestalterischen Faktoren auf. Obwohl Valentiner bis in die siebziger Jahre hinein noch Bilder mit plakativ-politischen Motiven malt, fängt er schon im November 1969 mit Arbeiten an, die in doppeltem Sinn grundverschieden sind: der Künstler verläßt hier die Ikonographie des Politischen und auch im Formalen greift er zu Gestaltungsweisen, die den Rahmen der bisherigen traditionellen Malerei verlassen.

In der Arbeit »Tarnzelt auf Rahmen«, auch »Hommage à Jackson Pollock« (1969) genannt, spannt er ein militärisches Tarnzelt auf einen Keilrahmen und erzeugt damit den Anschein einer Malerei, die ästhetisch den action-paintings von Pollock ähnelt. Die Verwendung von vorgefertigtem »gefundenem Material« – dem Tarnzelt – korrespondiert zwar, historisch betrachtet, mit den kubistischen Collagen und mit den aus diesen abgeleiteten »ready-mades« von Marcel Duchamp, hier steht sie jedoch im konkreten Zusammenhang mit der Materialverwendung in der amerikanischen pop-art und mit den gemalten Stoffmustern, die in den sechziger Jahren von der französischen Gruppe BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier und Niele Toroni) erstellt werden.



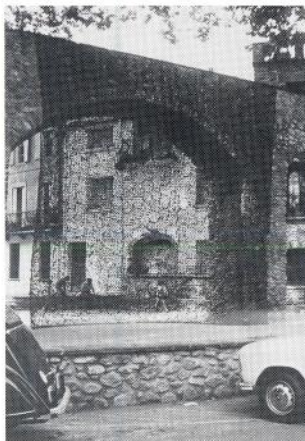
21

Um 1971 »befreit« Valentinier das Tarnzelt von dem Keilrahmen – in der Ausstellung der »Gruppe 37«¹⁾ in der »Stanford University in France« (Tours) nagelt er zwei dreieckige Tarnzeltstücke direkt an die Wand. Die zwei Dreiecke bilden zusammen eine Rhombus-Form, die diagonal durch einen weißen Streifen der Wand geteilt wird. Das dekorative Tarnmuster der Zelte und die strenge minimalistische Geometrie des Streifens bilden einen spannungsvollen Kontrast, der durch die Interaktion von zwei grundverschiedenen künstlerischen Materialien – der weißen Farbe und eines realen Gegenstandes noch gesteigert wird. In diesem und ähnlichen Objektbildern entsteht die ursprüngliche Nähe Valentiniers zur strengen Geometrie der Vertreter des »hard edge«, wie man sie bei Barnett Newman, Elsworth Kelly sowie Frank Stella vorfindet. Valentinier stellt jedoch die streng geometrische Ordnung stets in einen kontrastreichen Zusammenhang mit den unregelmäßigen und »zufälligen« Formgebungen gefundener Objekte und schafft dadurch eine Diskontinuität, die er als eine Brücke für die Vermittlung seiner Botschaft nutzt.

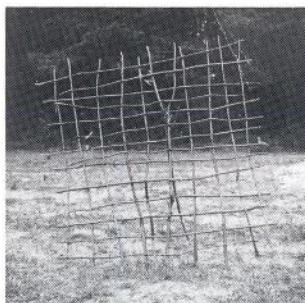


22

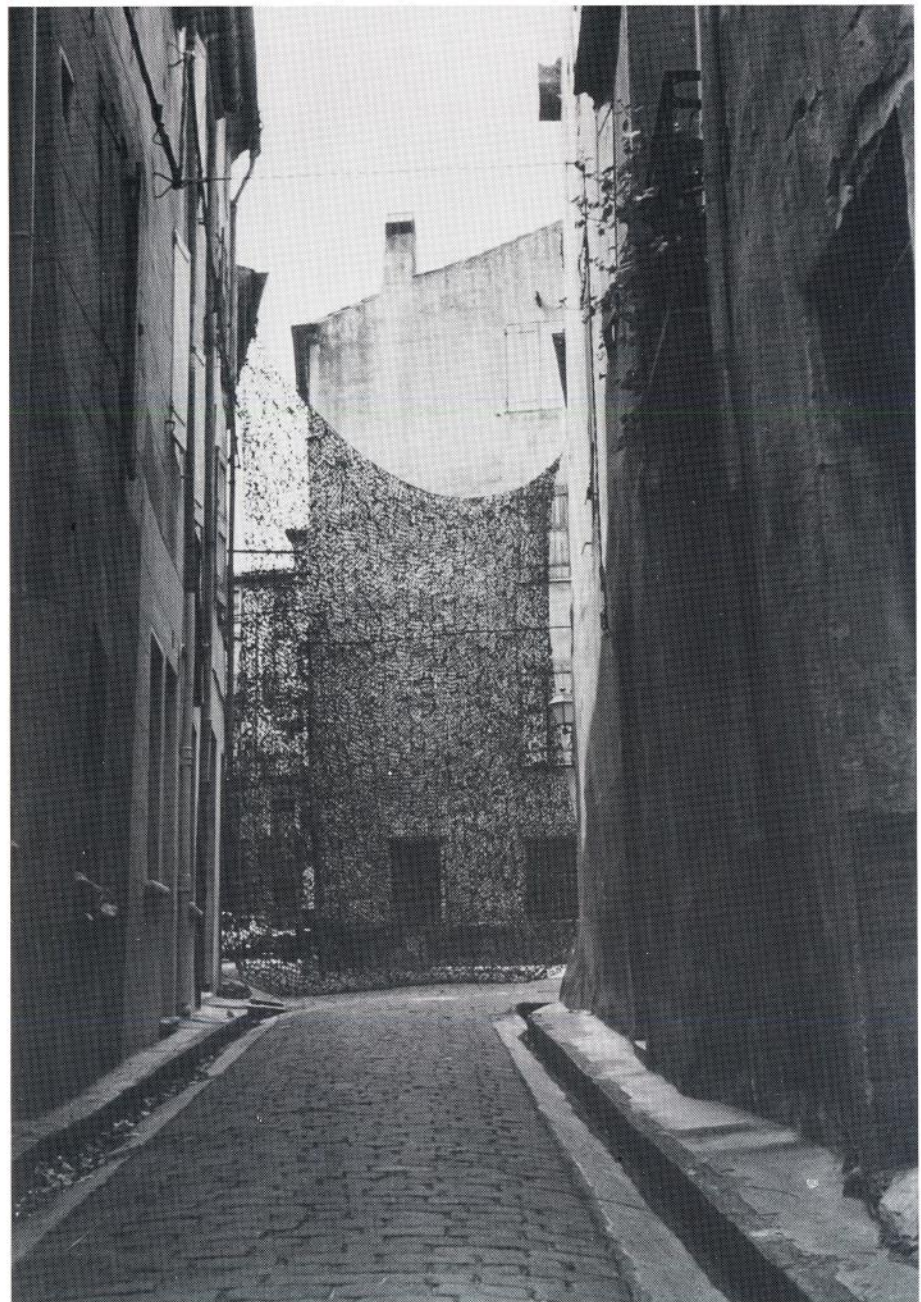
Im selben Jahr 1971 verläßt Valentiner den traditionellen musealen Ausstellungsraum und bindet das Tarnzelt in naturhafte Umgebungen ein: Er hüllt damit Baustämme ein, spannt es in Baumkronen, nagelt es auf Baumäste fest. Diese Aktionen bringen nicht nur ein spannendes formales Ergebnis – den Kontrast zwischen einem abstrakten Stoffmuster und einer »realistischen« Natur –, sondern beinhalten und vermitteln auch eine allgemein-politische Botschaft: Valentiner will auf den Kontrast und den unversöhnlichen Widerspruch zwischen dem Militärischen - repräsentiert durch das Tarnzelt – und der Natur, d.h. zwischen der latent destruktiven militärischen Gewalt und der Friedfertigkeit des natürlichen Lebens aufmerksam machen.



23



24



25

12

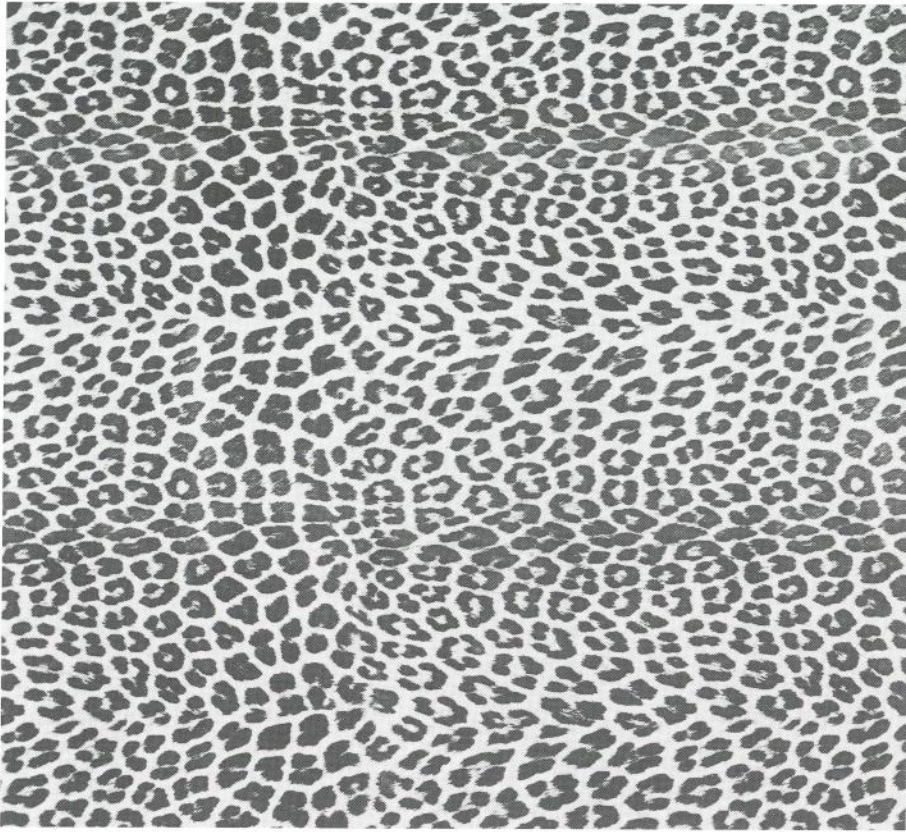




27



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

Longévitité: jusqu'à 23 ans

Adulte

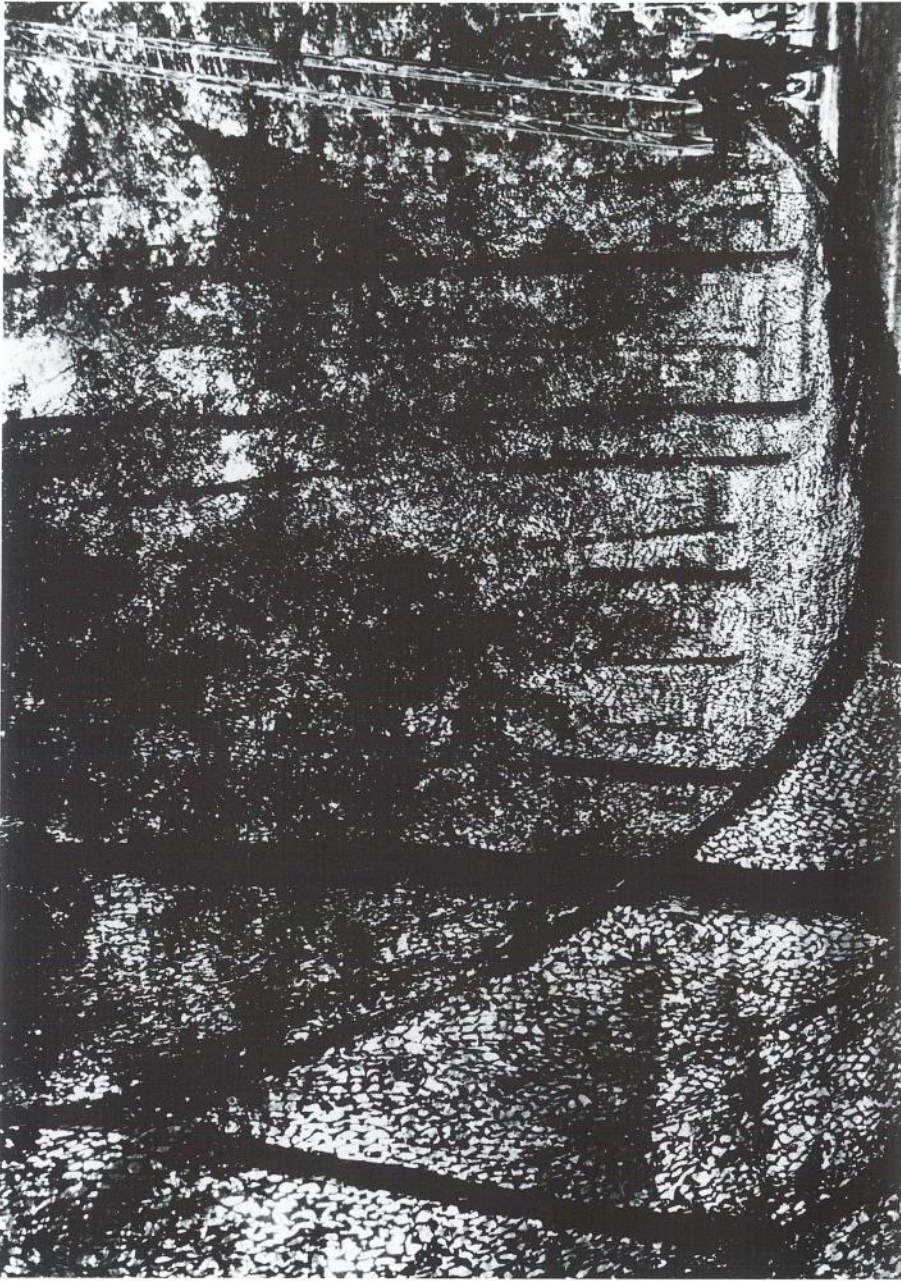
De forte constitution, il a les membres relativement courts et la queue longue. Le pelage, blanc sur la partie interne des pattes et le ventre, jaune par ailleurs, est parsemé de taches noires en rosettes.

30



31

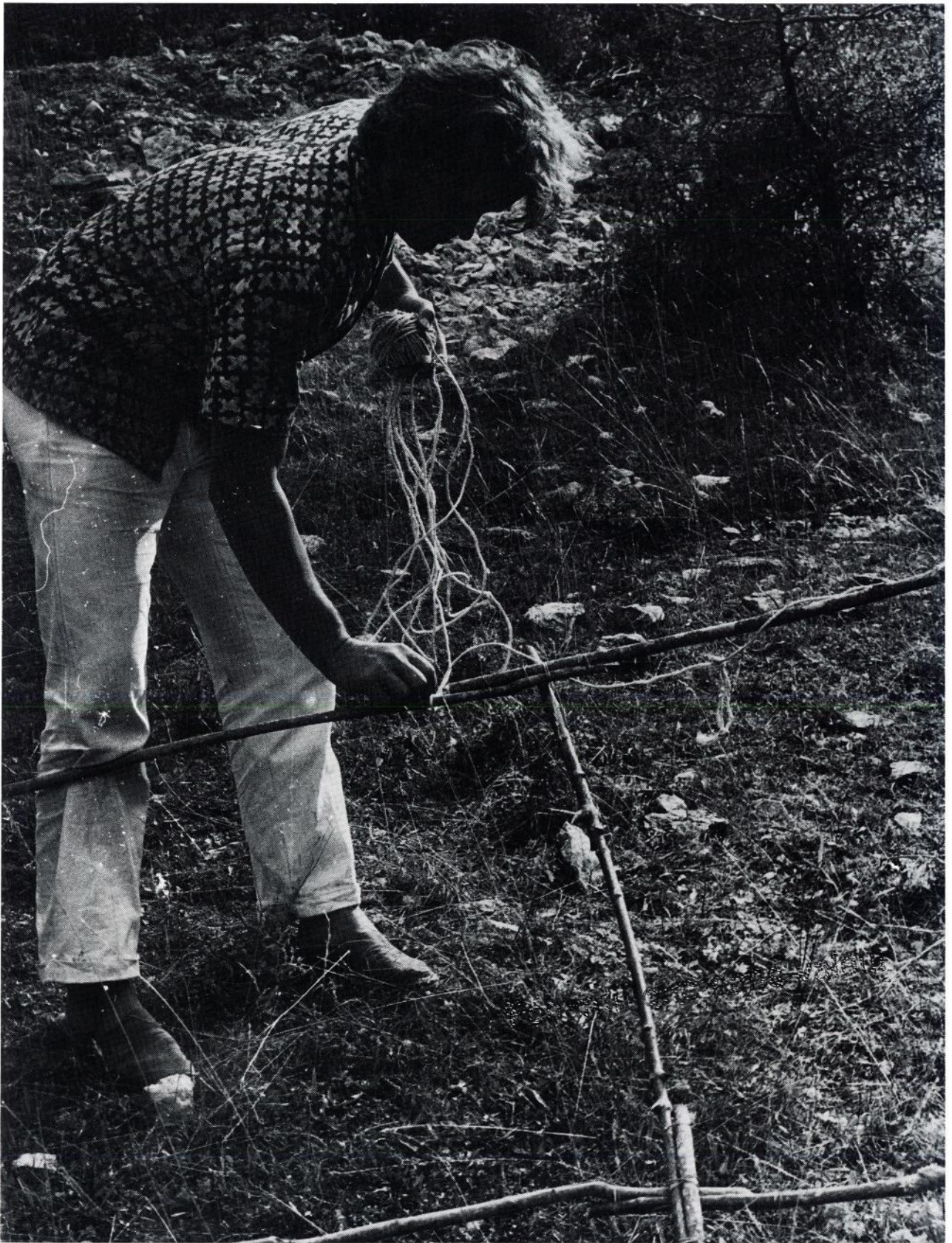
16



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

**camouflage
opérationnel
1971**

PETER VALENTINER

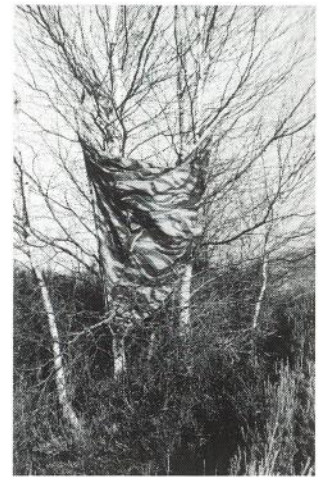


33

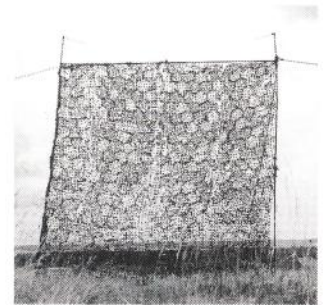
18

Im Sommer 1971 findet Valentiner ein noch raffinierteres »objet trouvé«, das ihm die Leinwand »ersetzen« soll – das militärische Tarnnetz. Der Künstler organisiert gestalterische Prozesse in denen riesige Tarnnetze an Gebäuden, Brücken oder Bäumen befestigt werden, er läßt Tarnnetze zwischen Häusern einer engen Gasse spannen oder verwendet sie als Fenstervorhänge. Während das gemusterte Tarnzelt, gespannt auf einem Keilrahmen, noch als ein gemaltes Bild wirkte und auch in der Gegenüberstellung mit der Natur an eine bemalte Leinwand erinnerte – und somit den Unterschied zwischen Kunst und Natur markierte – tritt nun die transparente Maschenstruktur eines Tarnnetzes in eine direkte optische Interaktion mit der durch sie sichtbaren Umgebung ein. Das visuelle Zusammenfallen der Ausschnitte der ausgesuchten Umgebung mit der unregelmäßigen und durch Stoffetzen in Valeurwerten gewichteten Maschenstruktur des Netzes ergibt Bilder mit stark impressionistisch anmutenden Verfremdungen, in denen sowohl die Formen als auch die Farben der »verdeckten« Objekte durch das farbige Licht- und Schatten-Spiel des sich bewegenden und wellenden Netzes cézanneartig stilisiert und vereinheitlicht – moduliert – werden.

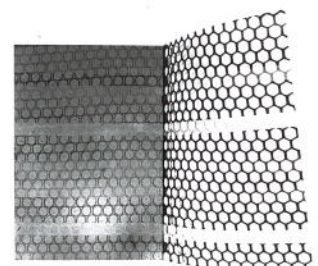
Aber auch hier bleibt Valentiners Spiel mit der künstlerischen Formen- und Farbeninteraktion nicht nur im Bereich des Ästhetischen stecken: der Kontrast zwischen einem militärischen Gerät und einer friedvollen Umgebung, sowie die Tätigkeit des »Vorhängens« wird – im Sinne der Brechtschen »Verfremdung« – als eine Methode der Entlarvung der die friedliche Wirklichkeit bedrohenden Militärgewalt verstanden. Hier liegt wohl auch der Unterschied zwischen Valentiners »Vorhängen« und der Verhüllungstätigkeit von Christo, der mit seinen verpackten Objekten keinerlei politische oder moralische Botschaften verbindet. Daß man jedoch den ästhetisch-konzeptuellen Objektcharakter der »Netzarbeiten« von Peter Valentiner nicht vergessen darf, beweisen einige Installationen mit dem Titel »Gitter« (1971), in denen sich die Maschinenstruktur des Tarnnetzes in einem Gitter aus Reisigästen materialisiert. Hier wird durch die Dominanz der Interaktion zwischen den rein kunstimmanenten Verbindungen, d.h. der Verdinglichung des mondrianischen Rasters zu einem »Gitter« auf der unberührten Natur – den Ästen als Kunstmaterial, dem Wald als dem Ambiente des Gitters – auf der anderen Seite das Politische in den Hintergrund verdrängt. Eine derartige Konfrontation eines Kunstobjektes mit der Natur rückt die Aussage des Kunstwerkes in allgemeinschliche Dimensionen, die den Rahmen der aktuellen Politik sprengen.



34

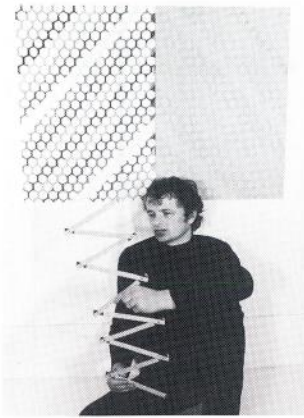


35



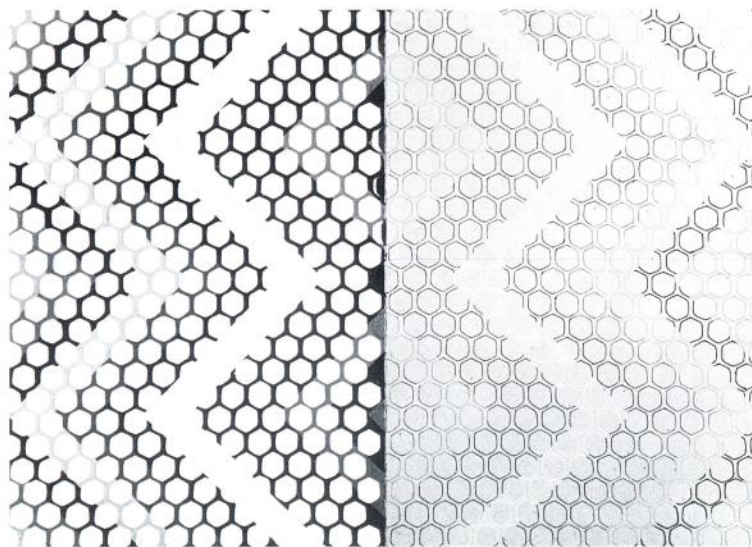
36

19

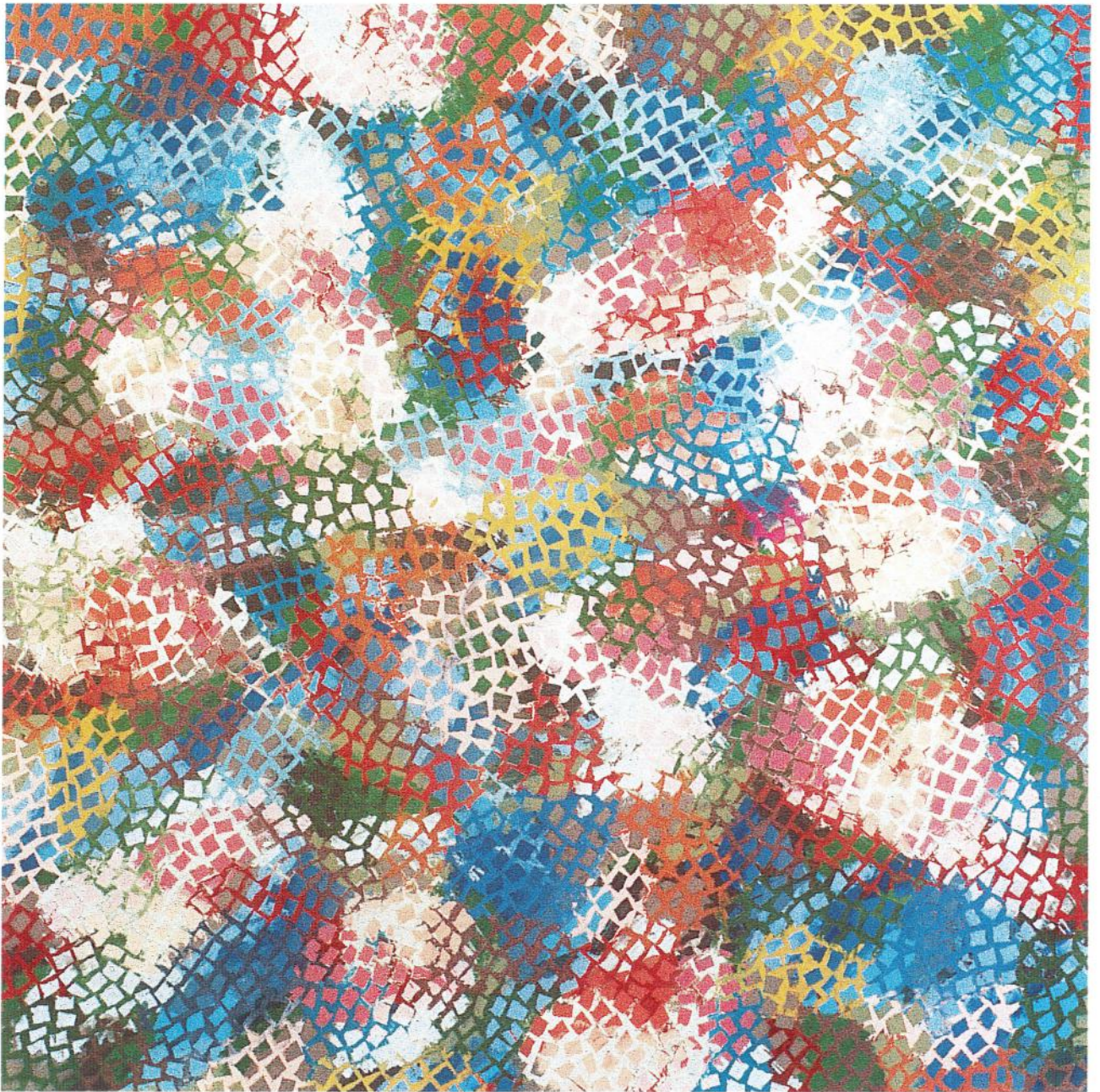


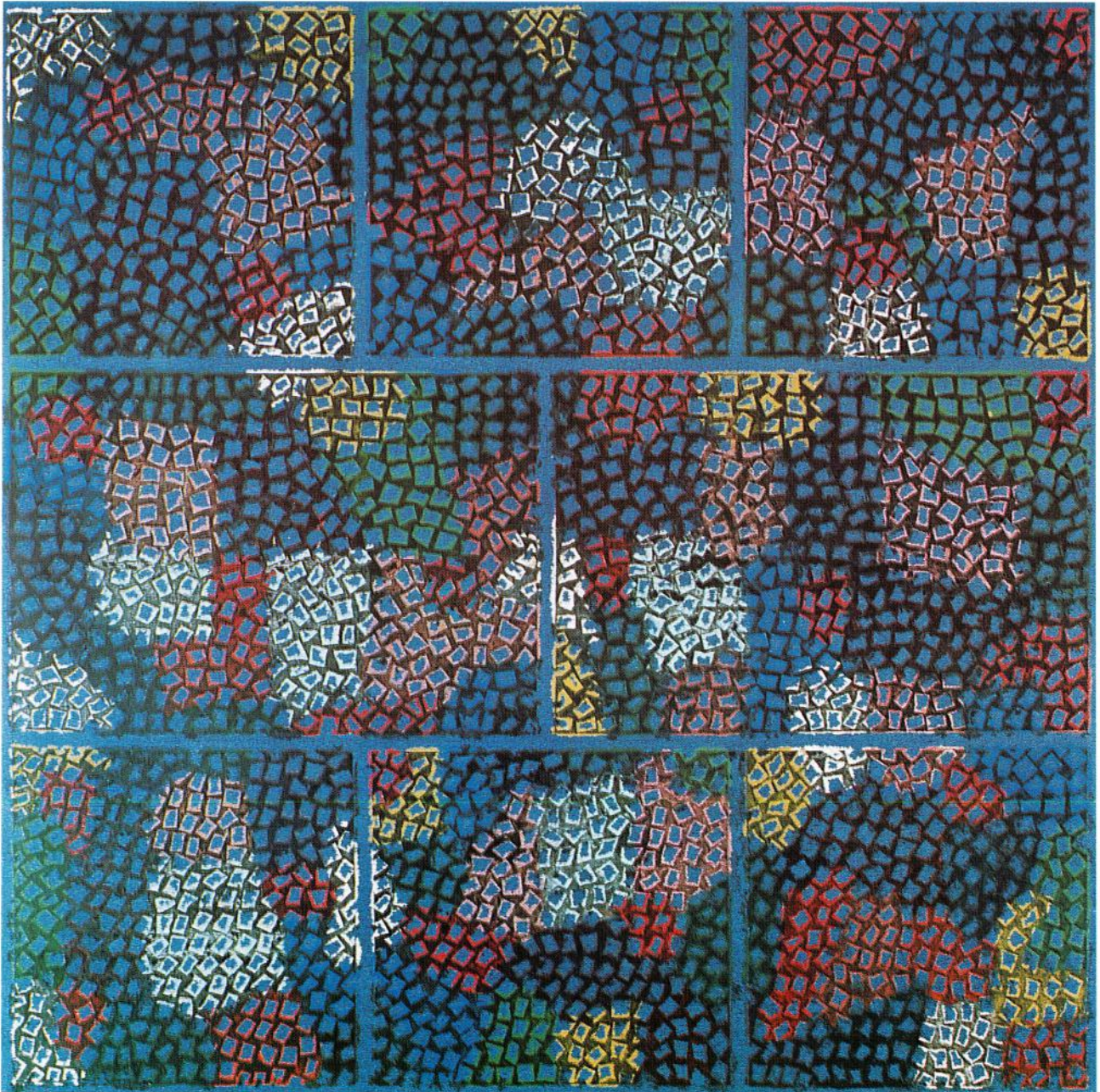
37

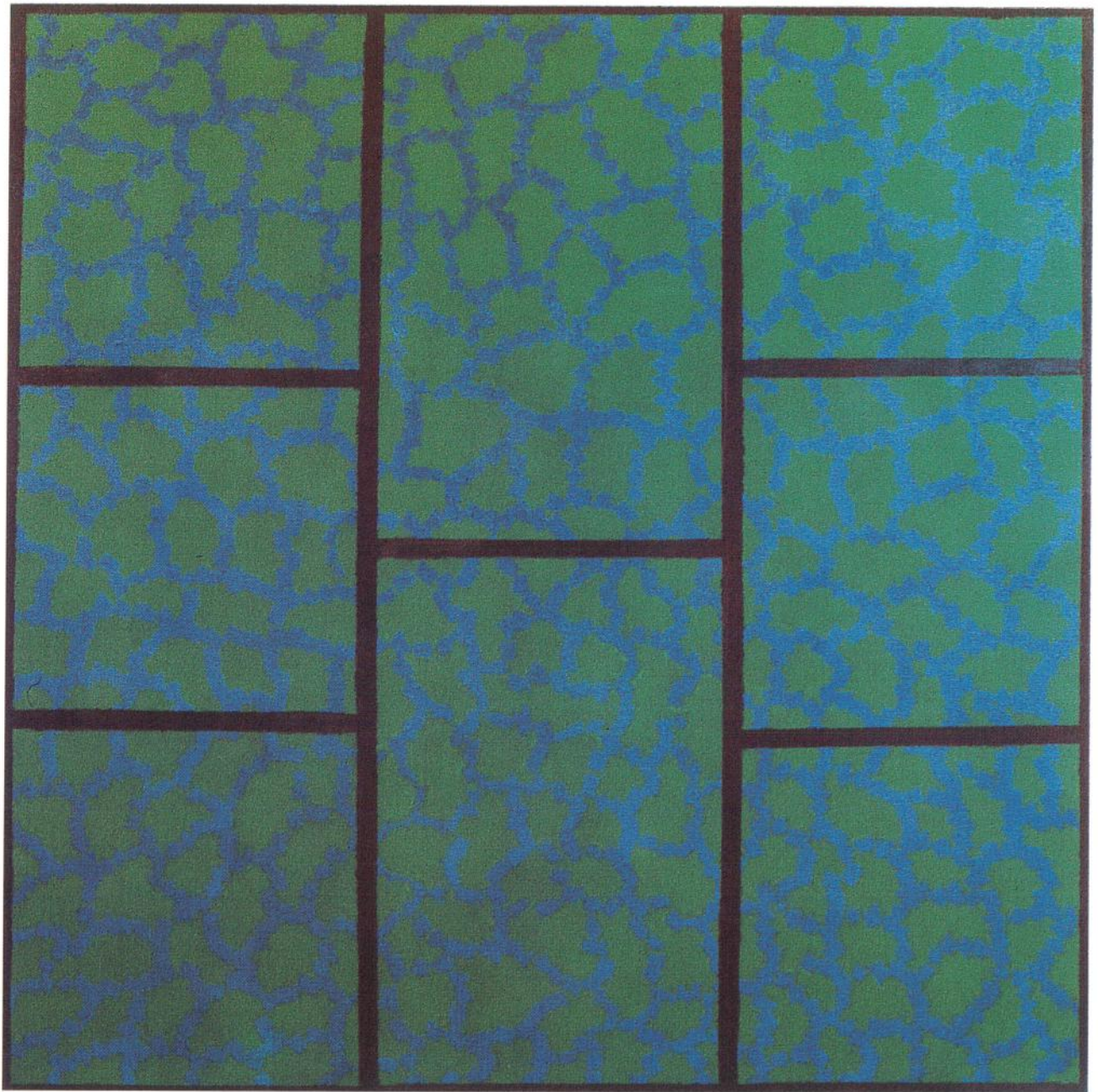
Eine einschneidene Wende im Valentiners Schaffen bringt das Jahr 1974. Er verläßt die objektbezogene Arbeitsweise und kehrt wieder zur Malerei zurück. Allerdings bleibt er der Maschenstruktur der Netze und den Interaktionen mehrerer, sich visuell durchdringender Bildschichten der Netzdurchblicke treu. Im ersten Bild dieser Phase, dem »Decoupage-Report Nr. 7«, überträgt er eine regelmäßige, aus kleinen Sechsecken gebildete Struktur auf Karton – in einer Hälfte der Bildfläche gezeichnet, in der anderen gemalt und ausgeschnitten. Dieses Sechseckraster überdeckt Valentiner mit einer anderen, scheinbar tieferliegenden Musterstruktur, die farbig abgestufte Zick-Zack-Bänder aufweist. Interessant und ästhetisch entscheidend ist die Entstehung der beiden Schichten im Bild: Der Künstler schneidet aus einer mit Ölkreide bemalten Fläche auf der Rückseite ein bienenwabenartiges Muster mit einem anderen abstrakten Motiv, einem Zick-Zack-Muster, aus und reißt dann die Papierfetzen -hier sechseckig- ab, wodurch er die untere Schicht auf diesen Stellen zum Vorschein kommen läßt. Die Interaktion der oberen mit der unteren Bildschicht ergibt teils zufällige, teils geplante farbige und formale Zusammenstellungen, die ein wirkungsvolles ästhetisches Spiel abgeben. Diese Arbeitsmethode, die mit Abdecken, Ausschneiden und Abreißen von Papierfetzen operiert, nennt der Künstler »découpage-report«. Sie ist eine Synthese von Collage und Décollage. Bis in die 90er Jahre bleibt die »découpage« für Valentiner die wichtigste Arbeitsweise. Die visuelle Durchdringung von zwei abstrakt bemalten Flächen, die mittels der »découpage« entsteht, ist für die Wahrnehmung des Betrachters reversibel – sie kann entweder als eine Reihe von Durchblicken auf einen Hintergrund, oder als eine Reihe von vor einem Hintergrund schwebenden Partikeln gesehen werden. Die abstrakten, dekorativ wirkenden Arbeiten, die Valentiner mittels der »découpage« schafft, lassen seine Nähe zu der Kunstauffassung der Gruppe »Supports/Surfaces«²⁾ wieder sichtbar werden: Die vordergründige Entindividualisierung des künstlerischen Ausdrucks zugunsten einer abstrakt-anonymen Formensprache, die weitgehend dem Zufall einer Technologie – der »découpage« – entspringt, korrespondiert mit dem Anspruch der Künstler der »Supports/Surfaces« nach einer vollständigen Entideologisierung der Kunst.



38







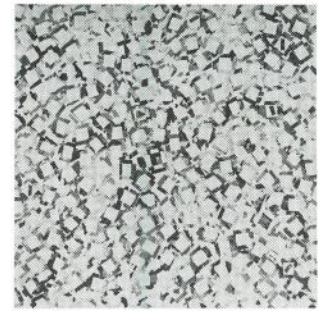


In Arbeiten, wie z.B. der »Unbestimmten Komposition« von 1976 wird die Nachbildung des Maschenrasters eines Tarnnetzes in der Form, Größe und Verteilung der Spuren, die die auf- und abgeklebten Papierfetzen hinterlassen, deutlich. Es entsteht eine farbig und valeurmäßig gewichtete, doppelschichtige Struktur: die eine gebildet durch diagonal gerichtete Farbstreifen, die andere einem wellenartig strukturierten Mosaikfeld ähnlich. Die Täuschung ist perfekt: denn es handelt sich um drei Strukturen – um eine farbigere Unterschicht, deren Farbwechsel tatsächlich diagonal orientiert ist, um die Struktur, die die aufgeklebten Papierstücke bildeten, die als ein farbloses Formenraster nur vorübergehend im Bild auftraten, um nach ihrer Entfernung ein wellenartige Bewegung simulierendes Maschenfeld zu hinterlassen und schließlich um die obere Farbschicht, die waagerechte Streifen mit einem Farbwechsel aufweist. Die Interaktion dieser drei Systeme untereinander, d.h. das Zusammenwirken der zwei Farbschichten durch die Entfernung des farblosen formalen Rasters der »papiers collés« ergibt eine aufgeschichtete visuelle Einheit, die kaum Auskünfte darüber vermittelt, wie sie entstanden ist. Eine Erinnerung an die politische Bedeutung des »Tarn«-Rasters bleibt in diesem Gemälde erhalten, ohne daß sie sich jedoch für den Bildbetrachter unmittelbar manifestiert.

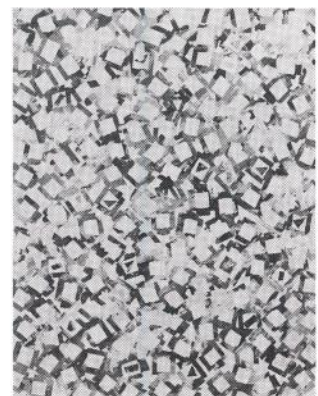
In den Arbeiten, die Valentiner zwischen 1977 und 1979 mit der Methode der »découpage« macht, geht die Verbindung der vielschichtigen Strukturen mit dem Ausgangsraster des Tarnnetzes zunehmend verloren. Der Künstler variiert – wenn auch zuerst marginal – sowohl die Größe als auch die Formen der abgedeckten Vierecke – neben gleichbreiten kurzen Streifen treten auch Dreiecke und längliche Vierecke auf, oft verlieren sie den einheitlichen und erkennbaren ordnenden formalen Zusammenhang und damit auch ihre ursprüngliche Ähnlichkeit mit der Netzstruktur. Dennoch bleiben die Strukturen noch »engmaschig« und wirken dadurch kompakt und taschistisch, den abstrakten Strukturbildern von Bradley Walker Tomlin oder Mark Tobey aus den fünfziger Jahren ähnlich.

Im Gemälde »Kallima« von 1978 dominiert z.B. die diagonale Ausrichtung der oberen Farbschicht, während der untere Farbauftrag, der durch die »Fensterchen« der entfernten Klebebandstücke durchscheint kaum Informationen über seine Beschaffenheit abgibt. Dadurch erhalten diese »Fensterchen« einen selbständigen visuellen Wert, der sie wie Konfetti in einem farbigen Meer schweben läßt. Valentiners Bilder aus dieser Phase erreichen einen hohen Grad an Abstraktion, in der einmal eine doppelte spontane Farbigkeit, wie man sie im abstrakten Expressionismus bei Jackson Pollock oder Willem de Kooning vorfindet, andererseits wiederum eine in ein mehrfarbiges Feld eingebettete, geradezu »supremastische« Monochromie dominiert, wie z.B. im Bild »Louisiana 1« aus dem Jahre 1978.

In dieser Zeit komponiert Valentiner komplizierte Strukturfelder, die durch eine zweimalige Anwendung der »Découpage« – d.h. als ein Ergebnis des Zusammenwirkens von drei Farbschichten – entstehen, wie z.B. im Acrylgemälde »Abalvina« (1978), in dem einige größere »Fensterchen« noch weitere tiefere Durchblicke anbieten. Obwohl dadurch die Tiefe der Raumillusion der farbigen Strukturen erhöht wird, vermitteln alle Bilder aus dieser Phase den Eindruck eines mehr oder weniger dichten basreliefartigen Mosaiks.

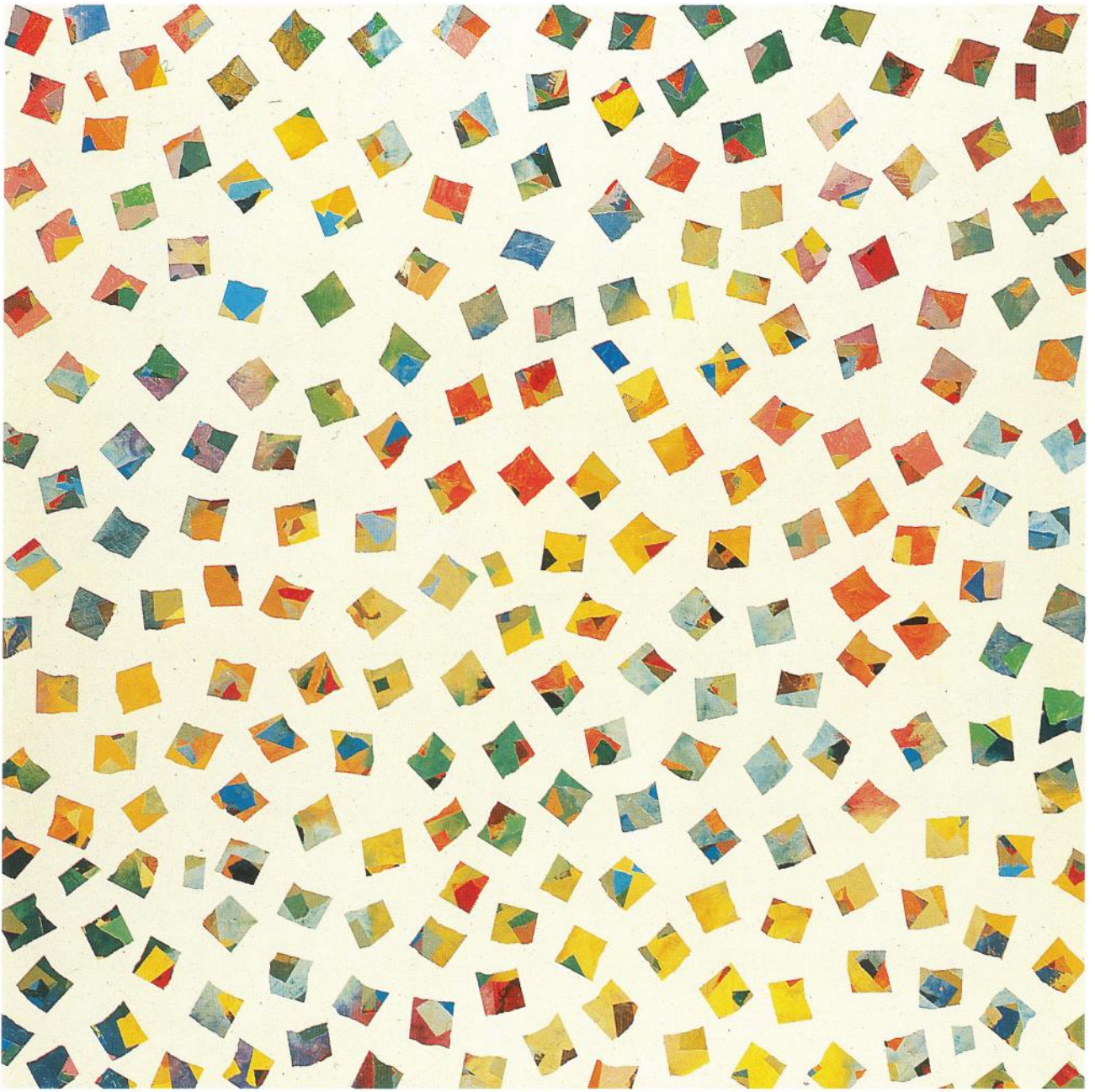


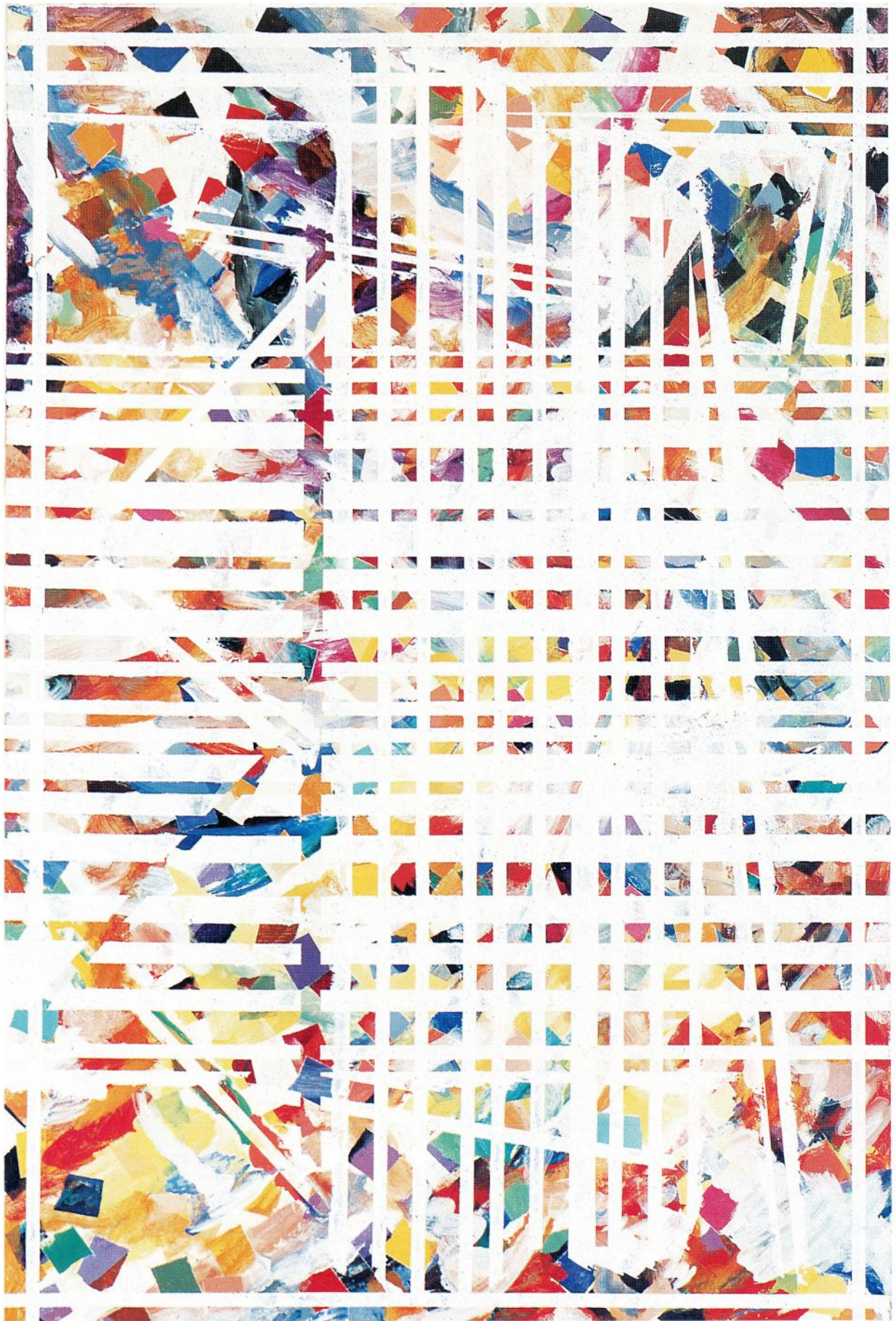
43

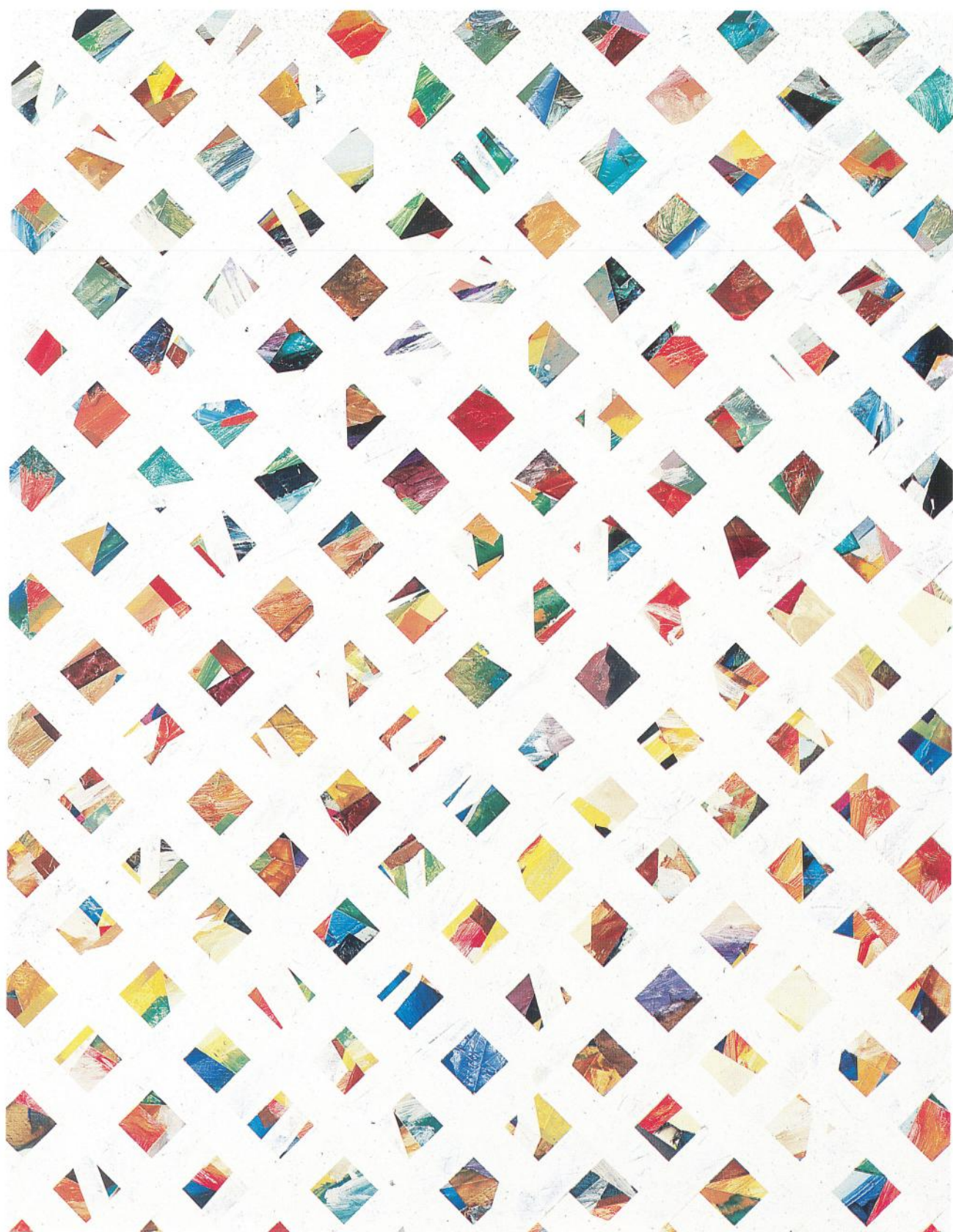


44











Die Kontakte Peter Valentiners zu der Berliner Kunstszene und die anschließende Übersiedlung – im Jahre 1981 – von Frankreich nach Berlin machen sich auch in seinem Werk bemerkbar: Er verläßt um diese Zeit das kleinmaschige Raster der »Découpage«, das für den mosaikartigen Charakter der vielschichtigen Strukturen und somit auch für die formale Nähe zu den Tarn-Netz-Bildern verantwortlich war. Als ob Valentiner durch den Wechsel aus der französischen in die Berliner Kunstszene sowohl seine Bindung an die Gruppe »Supports/Surfaces« als auch den kleinteiligen Dekorativismus eines François Rouan oder Simon Hantaï in Frankreich gelassen hätte. Durch eine radikale Aufgabe der einheitlichen Größe, der Formenähnlichkeit der »Fensterchen«, deren Dichte, sowie jeder erkennbaren Systematik ihrer Verteilung, erreicht der Künstler in der Interaktion der einzelnen Farbschichten eine qualitative Ausdrucksveränderung. Die einzelnen Farbschichten übernehmen nun im Bild getrennte kompositionelle Funktionen: die obere nimmt im Bild die Rolle des »Hintergrunds« wahr, die untere – die durch die abgedeckten Stellen durchscheint – verteilt sich auf die einzelnen »Fensterchen« und verleiht ihnen einen individuellen und geradezu dinglichen Charakter. Um 1980 entstehen Gemälde, die Martin Hildbrand zu Recht als »Kaleidoskopbilder« bezeichnet³. Dadurch, daß der farbige Hintergrund – d.h. die obere Farbschicht – nicht mehr engmaschig, sondern vielmehr mit individuell geometrisch geformten Balken durchbrochen wird, bietet er mehr an kontinuierlicher Fläche für eine eigenständige illusionistische Wirkung.

Während Valentiners Gemälde bis 1982 noch einen eher stillen Eindruck von im »unendlichen« Raum schwebenden Partikeln und damit eine Atmosphäre einer »science fiction« vermitteln, steigert der Künstler ab 1982 die Dramatik seiner Kompositionen zu einer barockartigen Expressivität.

Die farblichen Abstufungen der Schichten werden großzügiger, er verändert dramatisch die Farbintensität und nutzt die dynamisierende Wirkung der sichtbaren Pinselstrichspuren aus. In dem Gemälde »Giverny« (1982) weist die obere Farbschicht – die als der Bildhintergrund erscheint – eine eigenständige Dramatik auf. Die Farben – vom Gelb über Ockertöne, Braunrot und Blau bis zu Violett und Grün werden mittels eines lasurartigen Farbauftrags zu berstenden Farbzentren kummuliert. Im Kontrast zu der farbigen Dramatik dieser Oberfläche bringen die découperten »Fensterchen« eine geometrisch anmutende formale Strenge zum Vorschein. Der Bildbetrachter nimmt diesen Kontrast assoziativ als eine dialektische Kontradiktion zwischen Formlosigkeit und Geometrie, zwischen Chaos und Ordnung wahr. Die Interaktion zwischen Farben und Formen scheint in einem intensiven Kraftfeld und gemäß unbekannter Regeln stattzufinden.

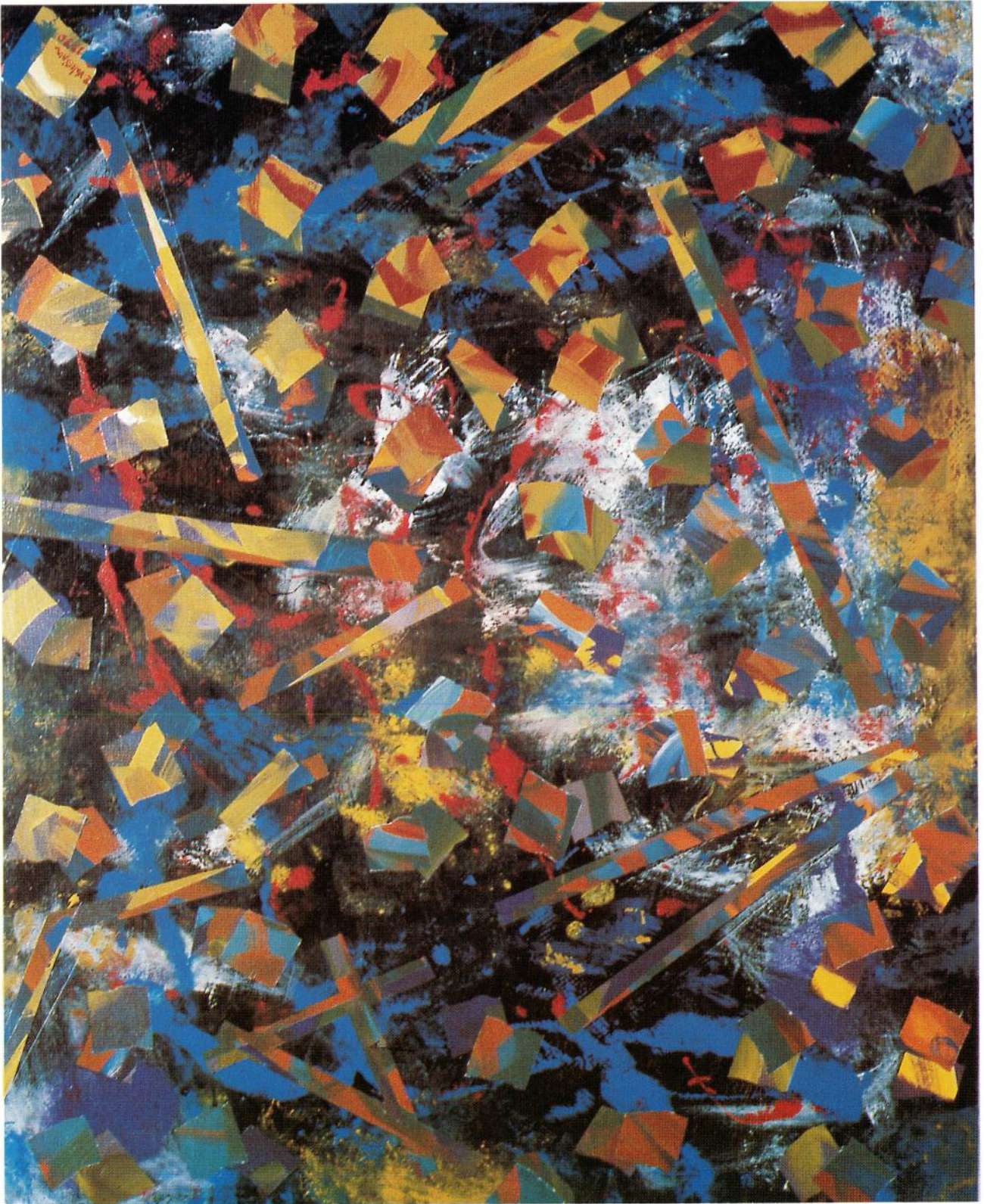
Die Übertragung des Netz-Rasters im Jahr 1974 ins Gemälde brachte eine formale Trennung der Bildkomposition in zwei sich durchdringende Schichten. Während die eine – die der »Fensterchen« – partikulär und formbildend erschien, wirkte die andere flächendeckend, raumbildend und kontinuierlich.



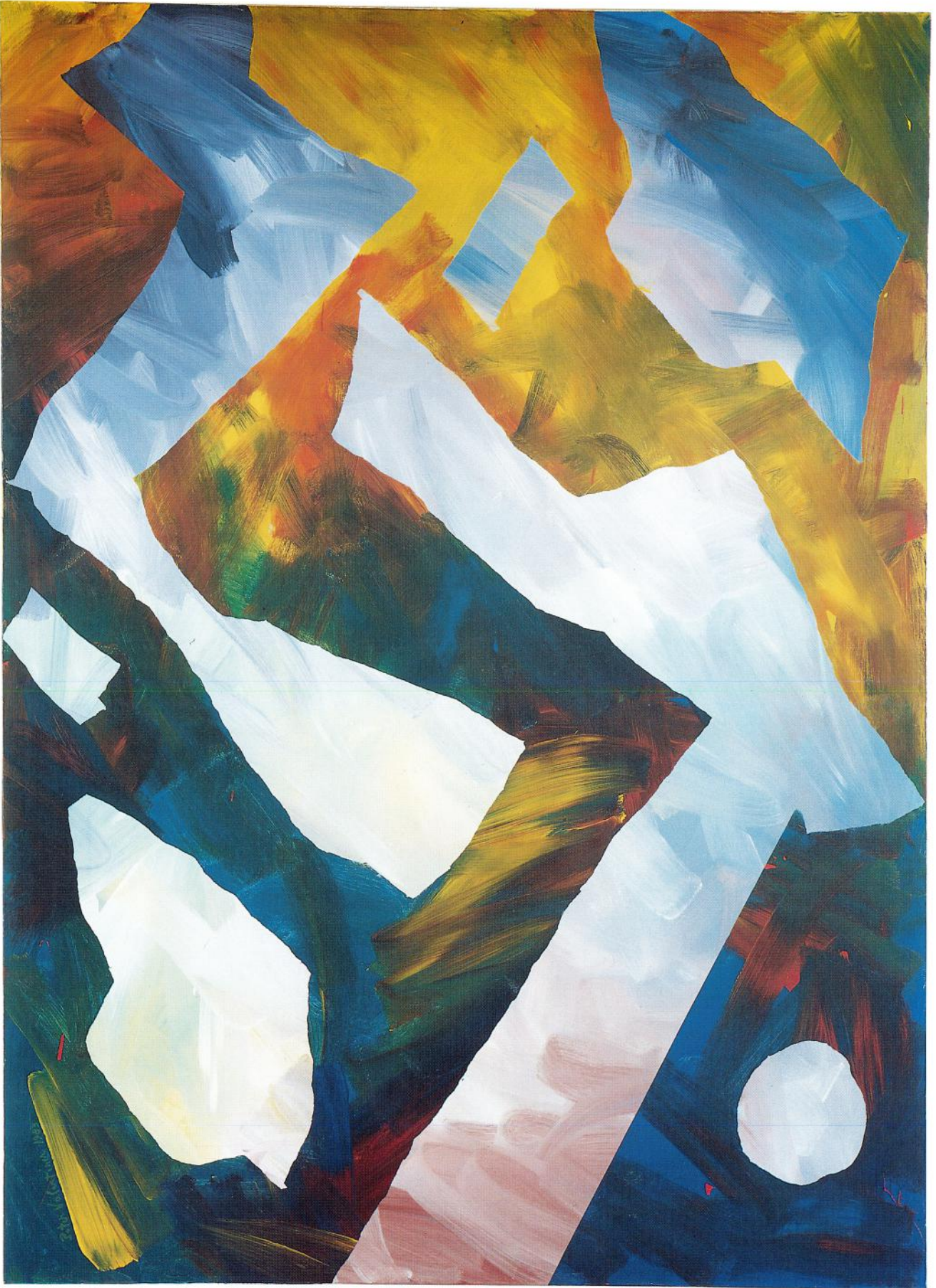
50



51





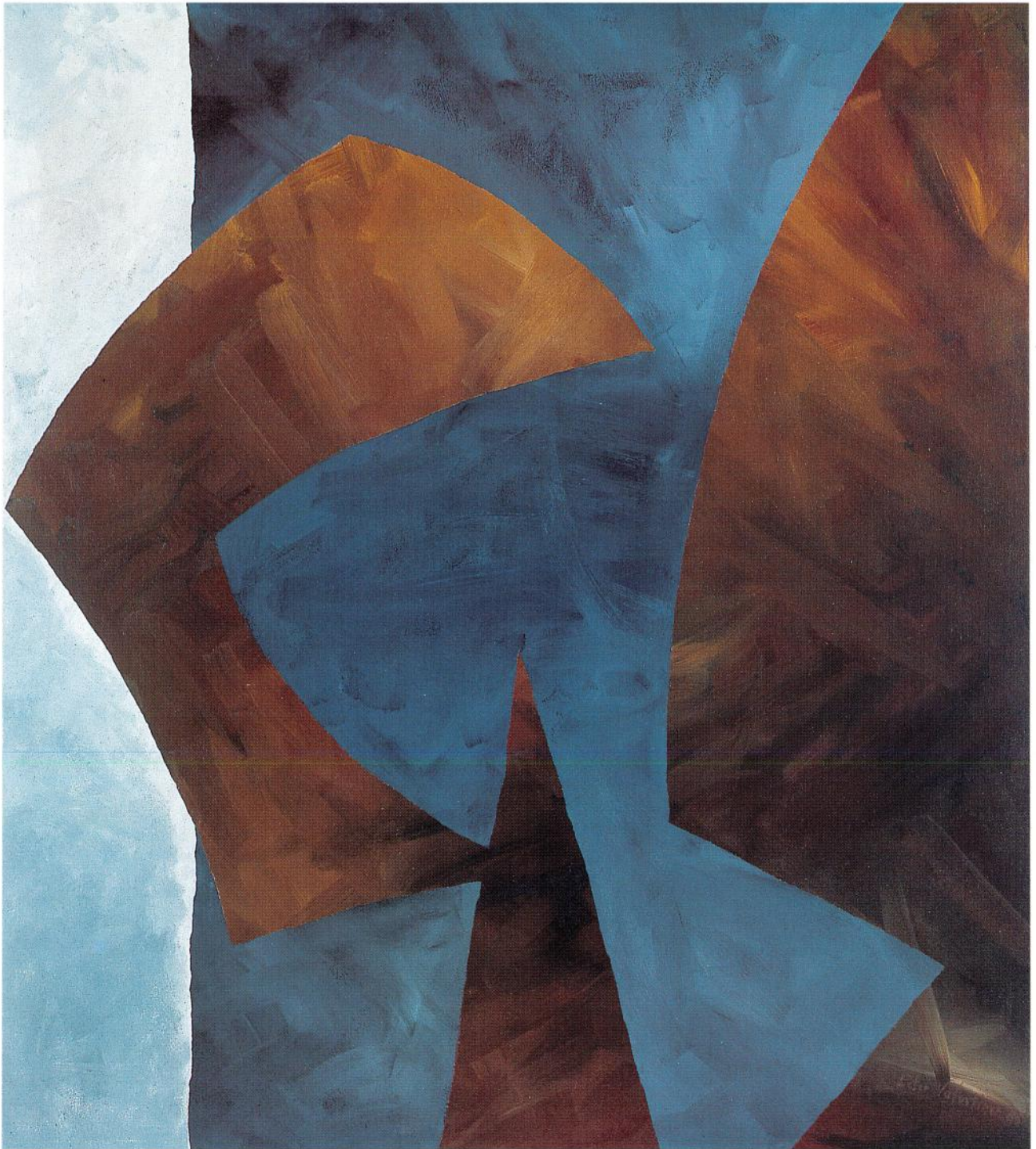


54

34

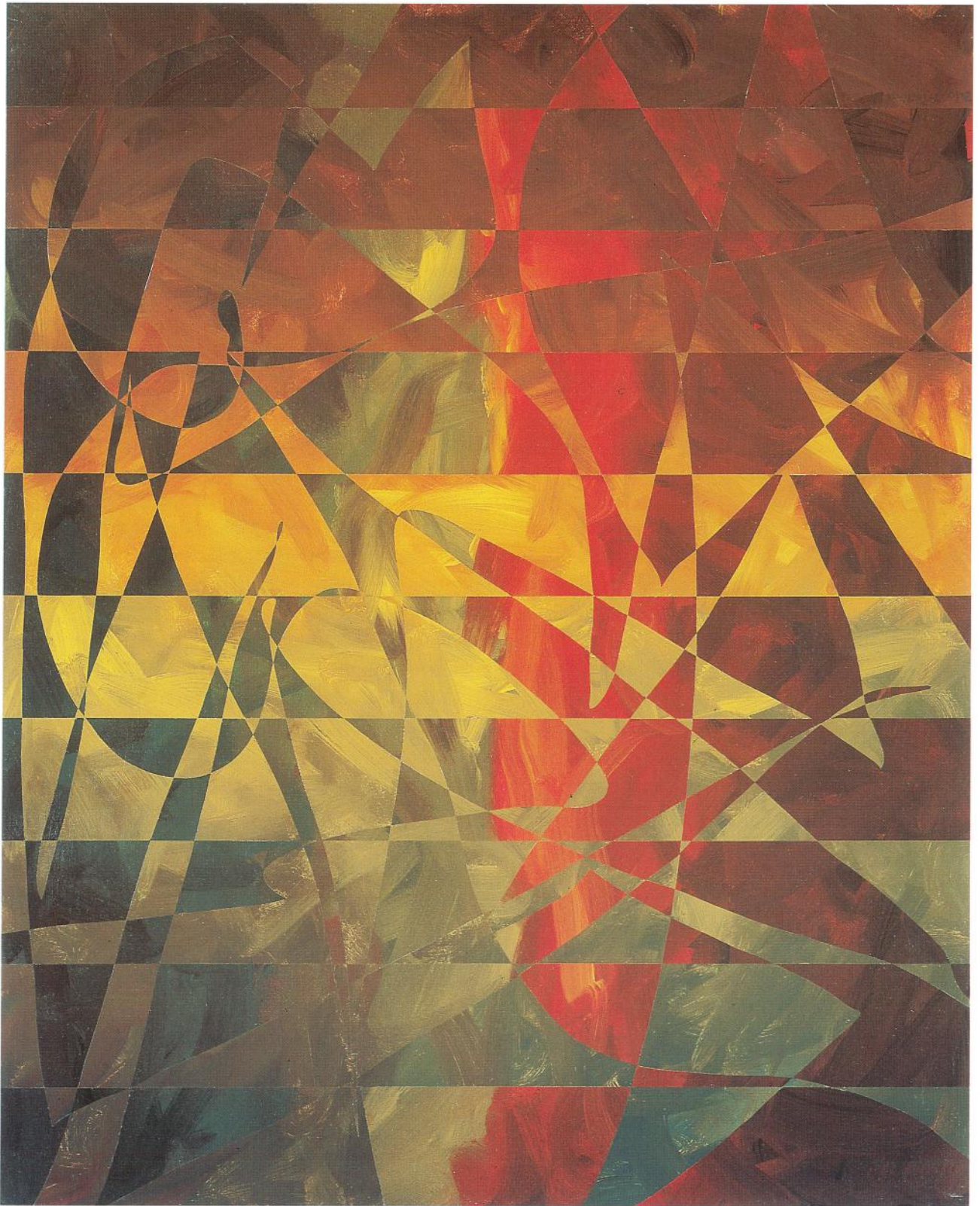
In der Art, wie Valentiner mit diesen beiden Bildfaktoren weiterarbeitet, läßt sich zunehmend eine tendenzielle Angleichung der beiden Ebenen beobachten, so daß man in der Mitte der achtziger Jahre eine weitgehende Gleichwertigkeit bezüglich der Flächenanteile feststellen kann. Eine derartige Gleichwertigkeit verursacht eine visuelle Reversibilität der beiden Ebenen: während bisher die Oberschicht mir überwiegend als der kompositionelle Hintergrund erschien, wird nun diese Rolle auch für die Unterschicht aktuell, wie z.B. das Gemälde »Positiv – Negativ« (1983) deutlich zeigt. Die ursprüngliche Menge kleinerer Durchbrüche der oberen Farbschicht – der »Fensterchen« – wurde auf sieben größere Öffnungen reduziert, die klar und übersichtlich in der Bildfläche verteilt sind. Sie bilden nicht mehr Elemente einer Struktur, denn sie sind in der Form und der Größe so verschieden, daß sie nicht mehr als Varianten eines Grundelements und damit als Bestandteile einer Struktur erscheinen. Darüberhinaus nehmen sie eine genauso große Fläche in Anspruch, wie sie dem »Vordergrund« zur Verfügung steht: beide Ebenen erscheinen nun im Bild gleichwertig. Zwei von den hellen »Schneisen« bilden keine geschlossenen Durchbrüche, sondern »laufen« über den Bildrahmen hinaus, wodurch sie noch an Kontinuität und potentieller Größe gewinnen. Die Reversibilität der kompositionellen Rollen der beiden Ebenen – der hellen und der dunklen – wird noch durch die Farbigkeit intensiviert – sie werden beide von vier Farben – den drei Grundfarben und Grün – moduliert. In beiden Ebenen erscheinen breite, dynamische Pinselspuren, die den Flächen einen zusätzlichen räumlichen Ausdruck verleihen. Die helle Ebene enthält im Schnittpunkt der beiden Linien, die die linken und unteren goldenen Schnitte markieren, ein helles Valeurzentrum, von dem aus allmählich die Farbskala nach oben ins Blau, nach unten ins Rot übergeht. Die obere Ebene wird oben vom Gelb, unten vom Blau dominiert. Je nach dem, ob wir die hellen Stellen als Durchbrüche der dunklen Schicht, oder aber als über einem dunklen Hintergrund schwebende Flächen wahrnehmen, erscheint uns der Bildraum entweder als himmelartig unbegrenzt offen, oder erdartig geheimnisvoll geschlossen. Die Möglichkeit, ja die geradezu zwingende Notwendigkeit, die beiden Schichten sowohl positiv als auch negativ wahrzunehmen, wird noch durch die reversible Mehrdeutigkeit der Farbgebung, des Pinselstrichs und der Verteilung der Farbwerte erhöht.

Die Reversibilität der Bilderscheinung der Farbschichten, mit denen Valentiner in seinen Kompositionen arbeitet, d.h. die Möglichkeit ihnen im illusionären Bildraum jeweils unterschiedliche Rollen zuzuordnen – erzeugt beim Bildbetrachten eine Irritation, die er, der Künstler, absichtlich anstrebt: »Durch Komposition und das Zusammenspiel einfacher Farben und Formen lade ich den Betrachter ein, über sein gefühlsmäßiges Verhältnis zu Raum und Farbe nachzudenken. Jedes Bild ist eine Darstellung, in der sich die Farbe in Licht verwandelt und die Form in Raum. Durch die Beziehung Raum-Licht wird ein Werk geschaffen, in dem sich eine Welt ausdrückt, die des Gleichgewichts, der Spannung und der Tiefe, ohne daß man genau weiß, wodurch dieses Gefühl hervorgerufen wird: Durch Farbe oder durch Form. Aus dieser Ambivalenz, die den Betrachter in einen Zustand der Verwirrung versetzt, entsteht seine Neugierde, die den Prozeß der Auseinandersetzung initiiert.«



55

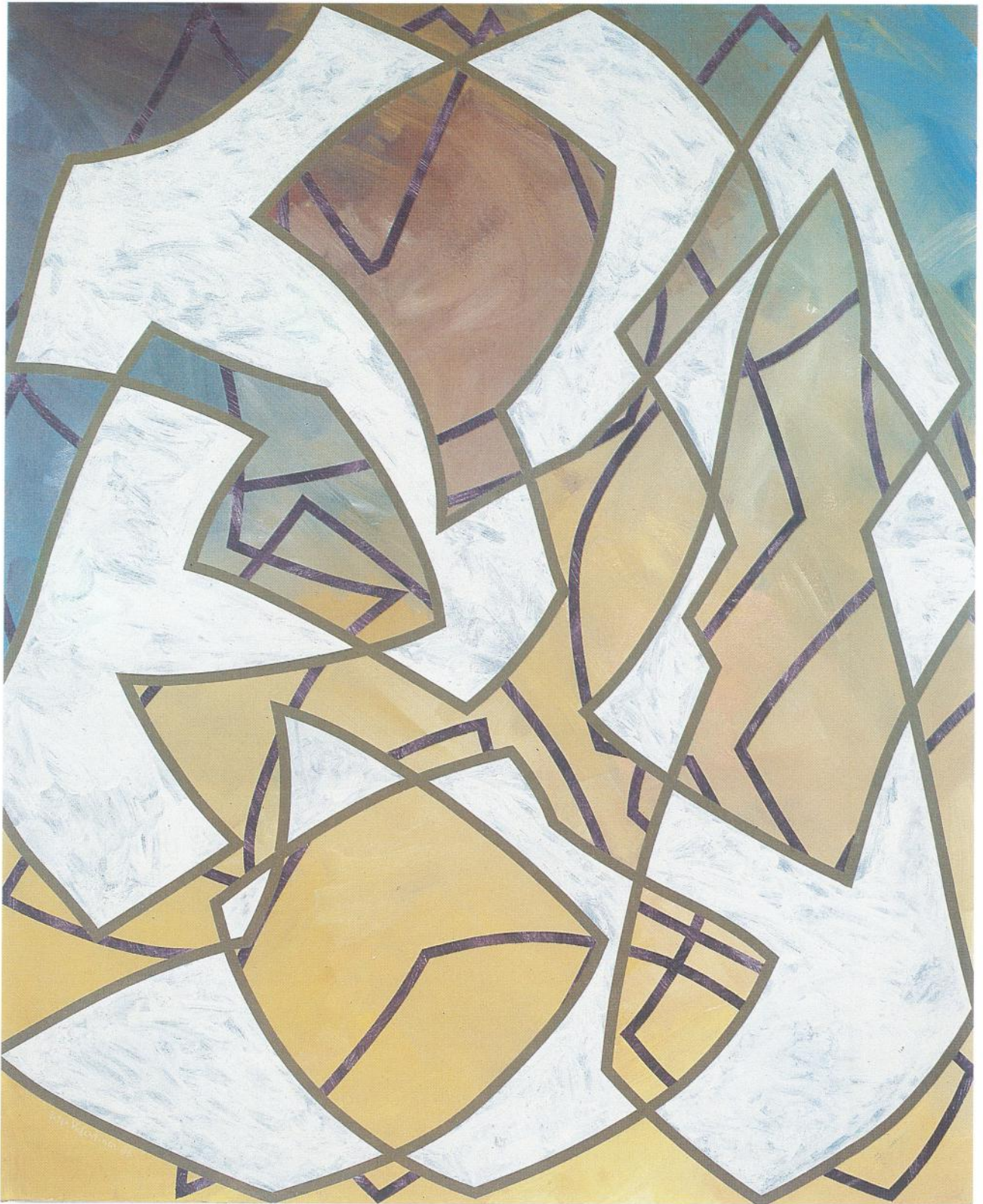
36



Das visuelle Spiel mit der Reversibilität - der Umkehrbarkeit - bedeutet eine Gratwanderung zwischen mehreren formalen Deutungen: eine Farbfläche kann als Bildhintergrund oder als Vordergrund erscheinen, zwei sich schneidende Flächen können als eine farbige Aufteilung einer Ebene, oder aber als zwei aufeinanderliegende Schichten betrachtet werden, geschlossene Formen kann man als »Fenster«, durch die ein Ausblick in den Bildraum gewährt wird, oder als im vorderen Bildraum schwebende Partikel wahrnehmen: Hier werden deutlich die Entdeckungen des Kubismus aufgenommen und von Valentiner für seine Zielsetzung neu ausgewertet. Es entsteht niemals eine surrealistische Wirkung, die sonst jeder bildlichen Reversibilität latent innewohnt.

Im Gegensatz zur op-art, bleibt in Valentiners Arbeiten das Spiel mit der Reversibilität nicht im rein Geometrischen stecken: dadurch, daß Valentiner die Umkehrbarkeit der optischen Wirkung von farbigen Flächen mit einer fast organischen Unregelmäßigkeit der Formen und einer dynamischen Dramatik des Farbauftrags kombiniert, erreicht er eine Ausstrahlung, die einer futuristischen science-fiction Atmosphäre mit einem hohen Imaginationsgrad nahekommt. Diese imaginative Stimmung wird in Valentiners Werken noch dadurch intensiviert, als der Betrachter in diesen Bildern eine ausgewogene Balance zwischen Ordnung und Chaos, zwischen Regel und Zufall wahrnimmt, ohne jedoch, diese »Ordnung« als ein System identifizieren zu können.

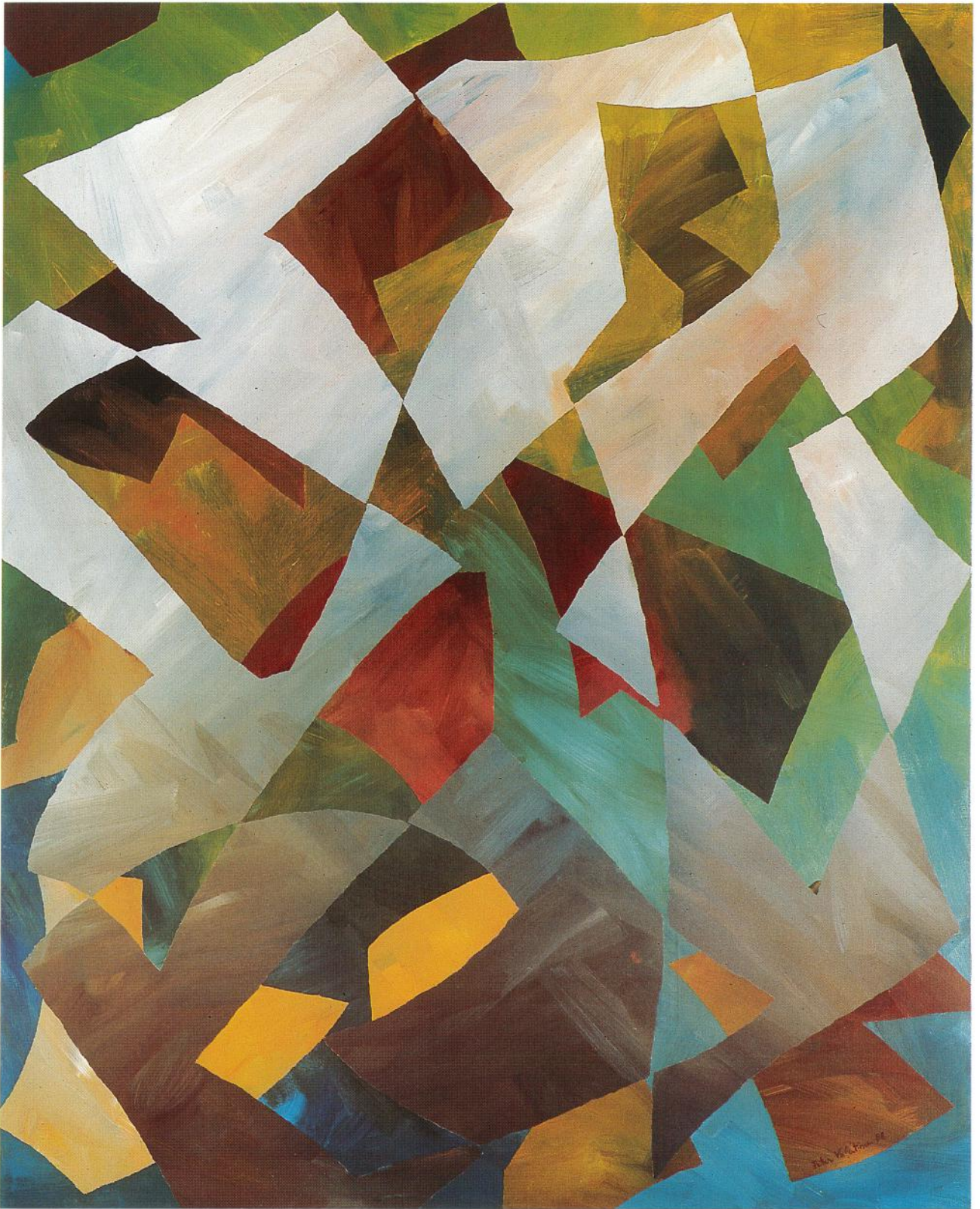
Tatsächlich bindet Valentiner die Einhaltung von vorab festgelegten Systemregeln in einen ganzen Komplex von vorgesehenen Zufälligkeiten und spontanen Entscheidungen ein, wodurch er die Erkennbarkeit der dem Bildkonstruktion zugrundeliegenden Systems unmöglich macht. Auch wenn das System vom Bild zu Bild variiert, gibt es ein Grundschema, das dem Künstler als eine Basis-Systematik dient. In seinen ersten Entwurfs-skizzen für ein Bild teilt der Künstler die Bildfläche mittels Achsen, Diagonalen oder Schnittlinien in mehrere Felder auf. Danach bestimmt er, welche formale Qualitäten die geometrischen Gestalten, die er in diese Felder einzeichnet, erfüllen müssen: ob sie einmal, zweimal oder mehrere Male die Grenze der Felder tangieren müssen/dürfen und ob sie mindestens drei- bzw. viereckig sein müssen/dürfen. Es folgt ein zweiter Schritt, in dem eine zweite kompositionelle Skizze erstellt wird, die der ersten gleicht, die Bildflächenaufteilung ist jedoch eine andere. In einem dritten Schritt werden die beiden kompositionellen Skizzen aufeinandergelegt und zwar in einer vom Künstler bestimmten Orientierung zueinander. Die in die Felder eingeschriebenen Gestalten beider Skizzen kreuzen sich in »zufälligen« Schnittpunkten und lassen in ihrer Interaktion eine ganze Reihe neuer möglicher »Systeme« entstehen, aus denen erst durch die Farbmodulation – d.h. durch die Farbqualität und -intensität – der Maler eines auswählt. Weil Valentiner die Schritte zwei und drei auch öfter wiederholt, eröffnet sich eine fast unendliche Menge an Variationsmöglichkeiten, über die er verfügen kann. Die wiederholten Wechselwirkungen zwischen den gestalterischen Ergebnissen der frei festgelegten Regelbestimmungen einerseits bilden das eigentliche Gestaltungssystem von Peter Valentiner.





58

40



Die Jahre 1984 bis 1987 stehen im Zeichen von Varianten dieses ausgewogene „Zusammenspiels zwischen festgelegten formalen Regeln und programmiertem Zufall. Wenn Valentiner den ersten Schritt wiederholt und mehrmalige Überschneidungen der unregelmäßigen Erstgestalten wählt, entstehen kleinflächige, fast filigrane Knäuelkomplexe, wenn er bei einmaliger Interaktion bleibt, ergeben sich großflächige Farbkompositionen. Einen innovativen Faktor stellen die 1987 eingeführten bänderartigen Konturen der Flächenschnitte“, die räumliche Gerüste markieren, die teils »leer«, teils mit Farbfüllung ergänzt, abstrakte Knäuelkomplexe entstehen lassen, die an Dubuffets Rankenbilder der siebziger Jahre erinnern. Das kubistische Urvorbild dieser Gestaltung aktualisiert Valentiner in seinen Arbeiten von 1988, in denen er das wichtigste Ergebnis der kubistischen Experimente – das »papier collé« – in seine abstrakten Gerüste hineinmontiert. Zeitungsausschnitte, Fotos, Reklamebilder sowie Plakate erscheinen zergliedert im Prisma der abstrakten Raumgerüste, teils als deren Bestandteil, teils als deren »Füllung« und bilden mit ihrer vordergründigen Dinglichkeit einen weiteren Kontrast zu der kompositionellen Abstraktion. Aber auch hier entwickelt Valentiner die Urcollage zu einer raffinierten Variante: er klebt auf die Leinwand keine gefundenen Originalbilder, sondern fertigt von diesen zuerst Fotos an, in denen ihre tatsächliche Dinglichkeit – als Papier – im Illusionistischen wiederholt erscheint: denn sie werden fotografiert, damit sie – als Papierblätter – Schatten abwerfen. Erst diese Fotos, mit der fotografisch festgehaltenen Illusion der Räumlichkeit, werden als »papiers collés« – als Bild im Bild – verwendet.

Valentiners Œuvre weist mehrere Schaffensphasen auf, sie alle schließen jedoch logisch aneinander an. Ab 1984 dominiert in seinen Arbeiten das Prinzip der reversiblen Mehrdeutigkeit von Formen, Farben, Licht und Schatten.

Mittels dieser vier gestalterischen Faktoren schafft Valentiner abstrakte Welten, in denen – je nach Wahrnehmungsdiskposition des Bildbetrachters – Flächen, Räume, Linien und Farben ihre Funktionen wechseln können, wodurch eine nie nachlassende imaginäre Spannung erzeugt wird. Der Bildbetrachter wird geradezu gezwungen, sich dieser Spannung auszusetzen und das ordnende Kraftfeld im Bild zu suchen, ohne es jemals finden zu können.

Pavel Liška, Köln 1992

Fußnoten:

Ziffer 1: Mitglieder der Gruppe 37, Aimelet, Collandre, Le Bouil, Lemerre, Valentiner, gegründet 1969

Ziffer 2: Supports-Surfaces, Künstlervereinigung: A.P. Arnal, Bioules, Devade, Louis Cane, Pincemin, Valensi, Viallat, 1971 in Frankreich gegründet

Ziffer 3: siehe Katalog, Peter Valentiner, Malerei
Text: Martin Hildebrand, 1985

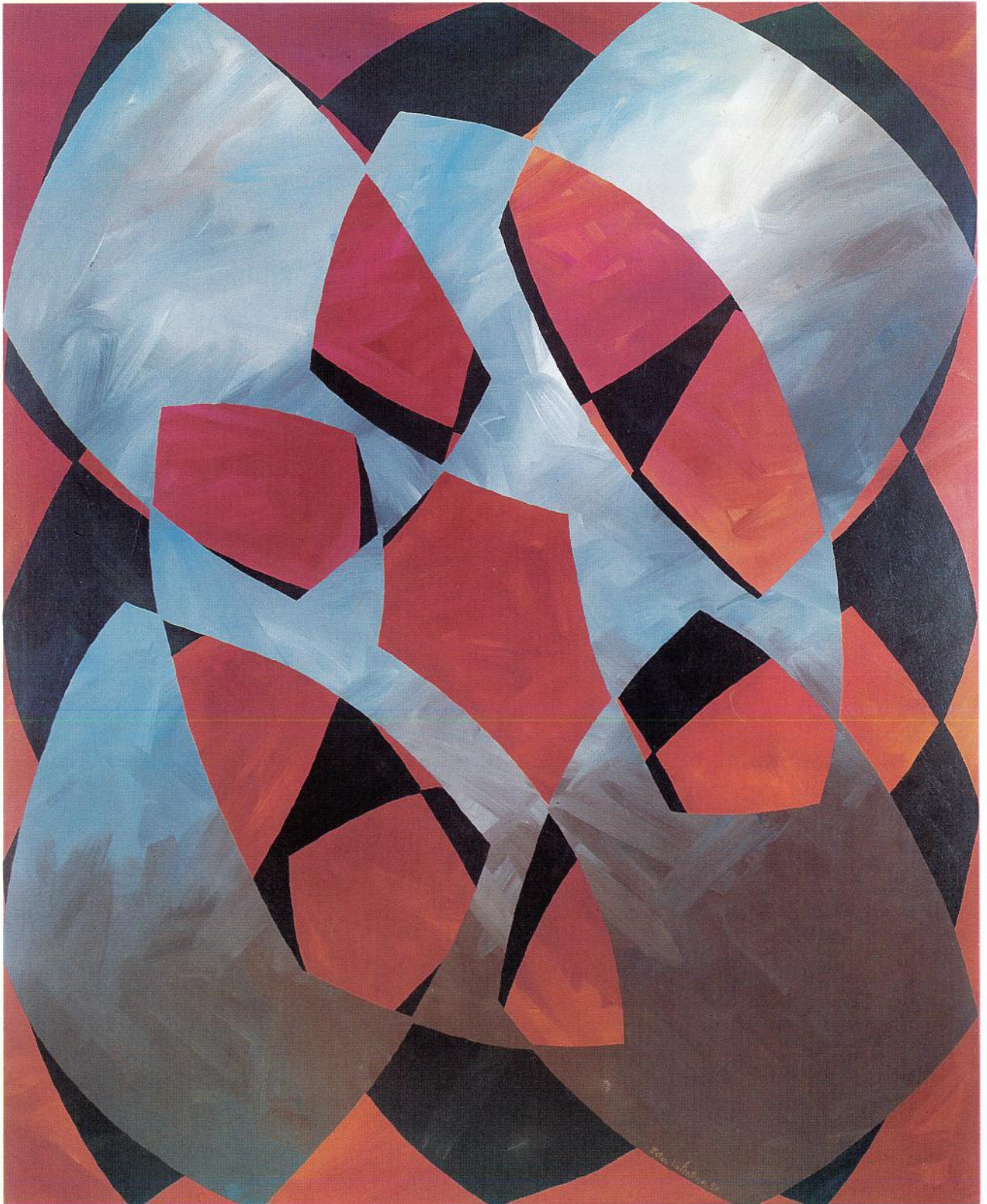




61

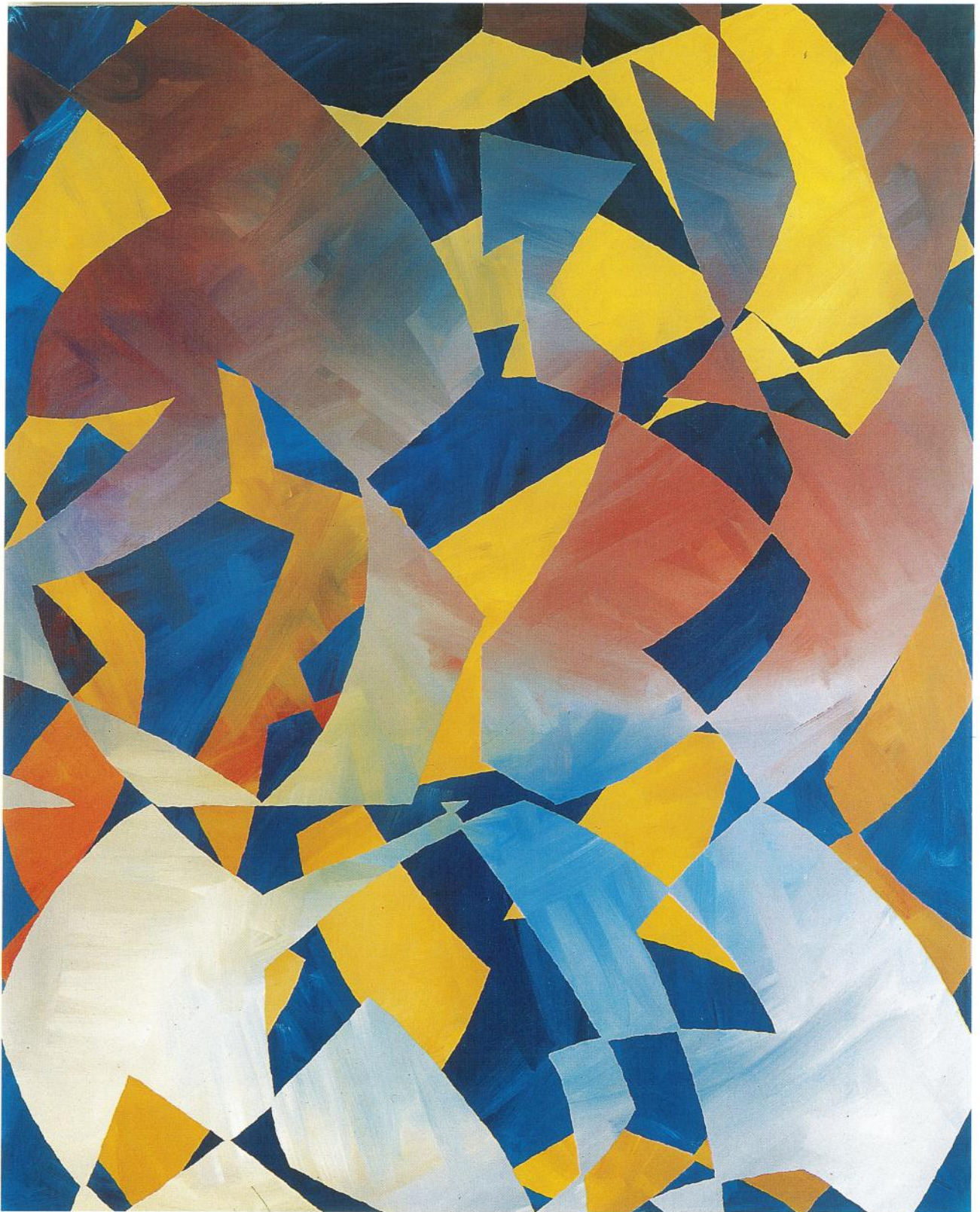
44

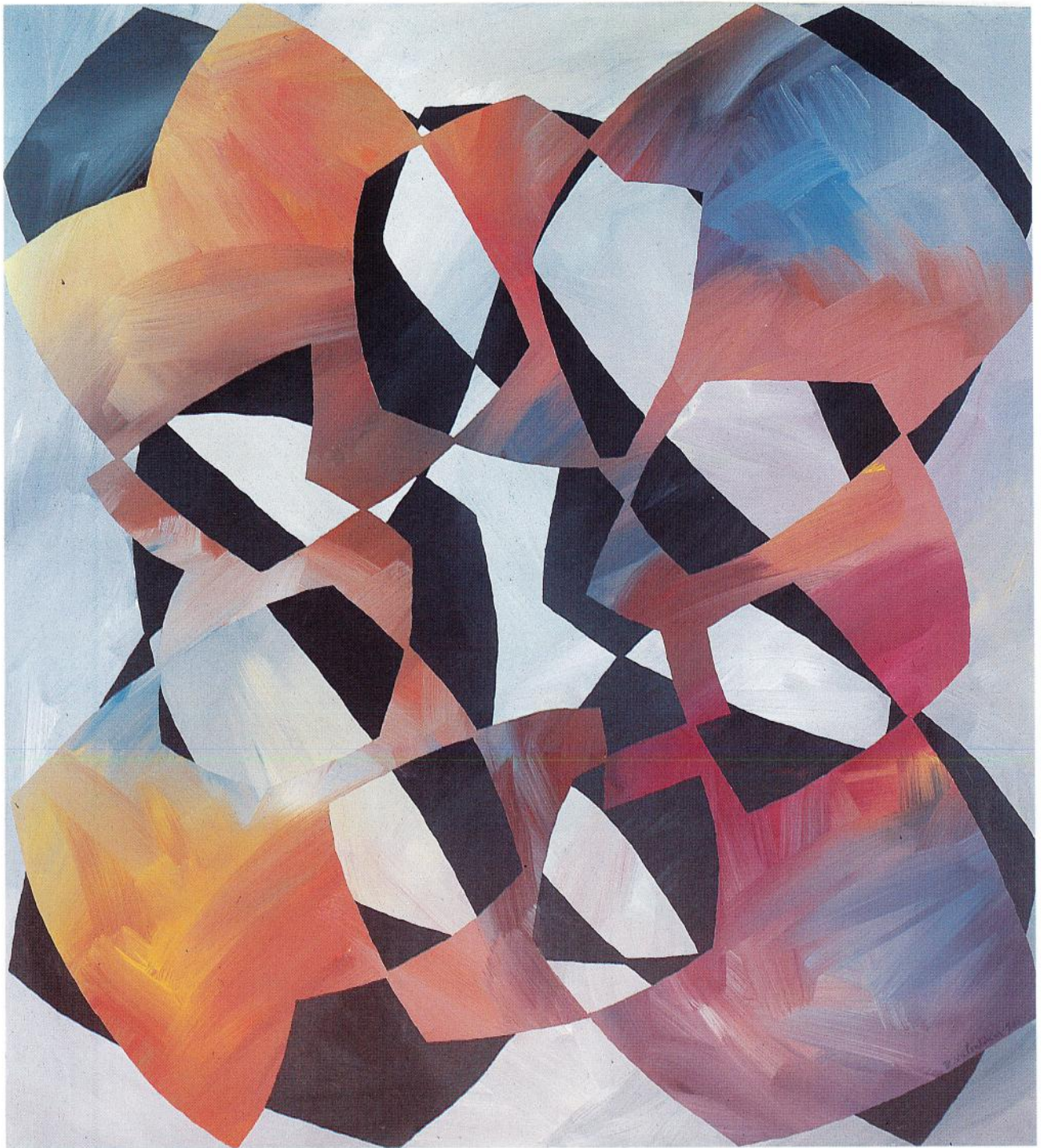




63

46





65

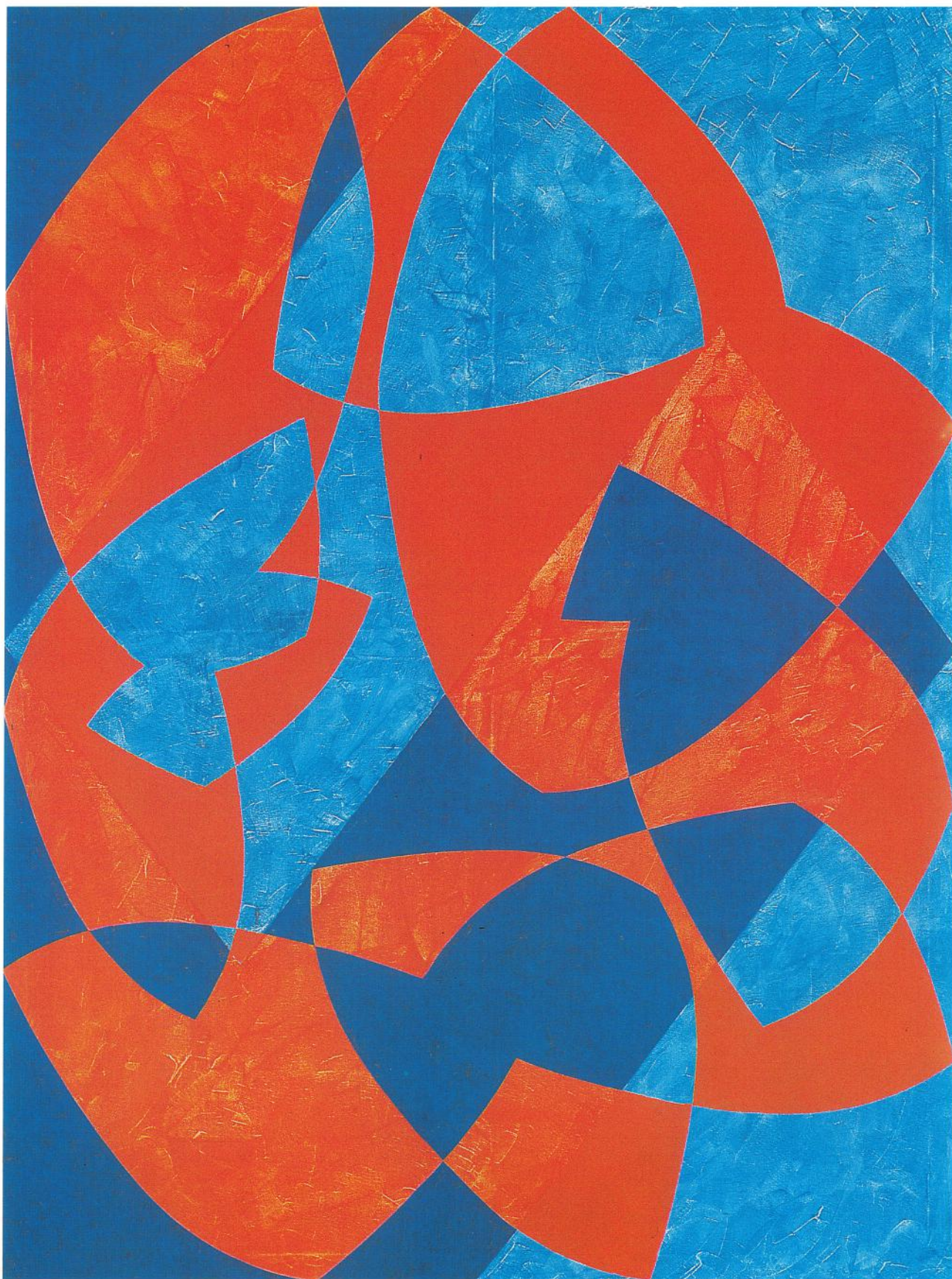
48

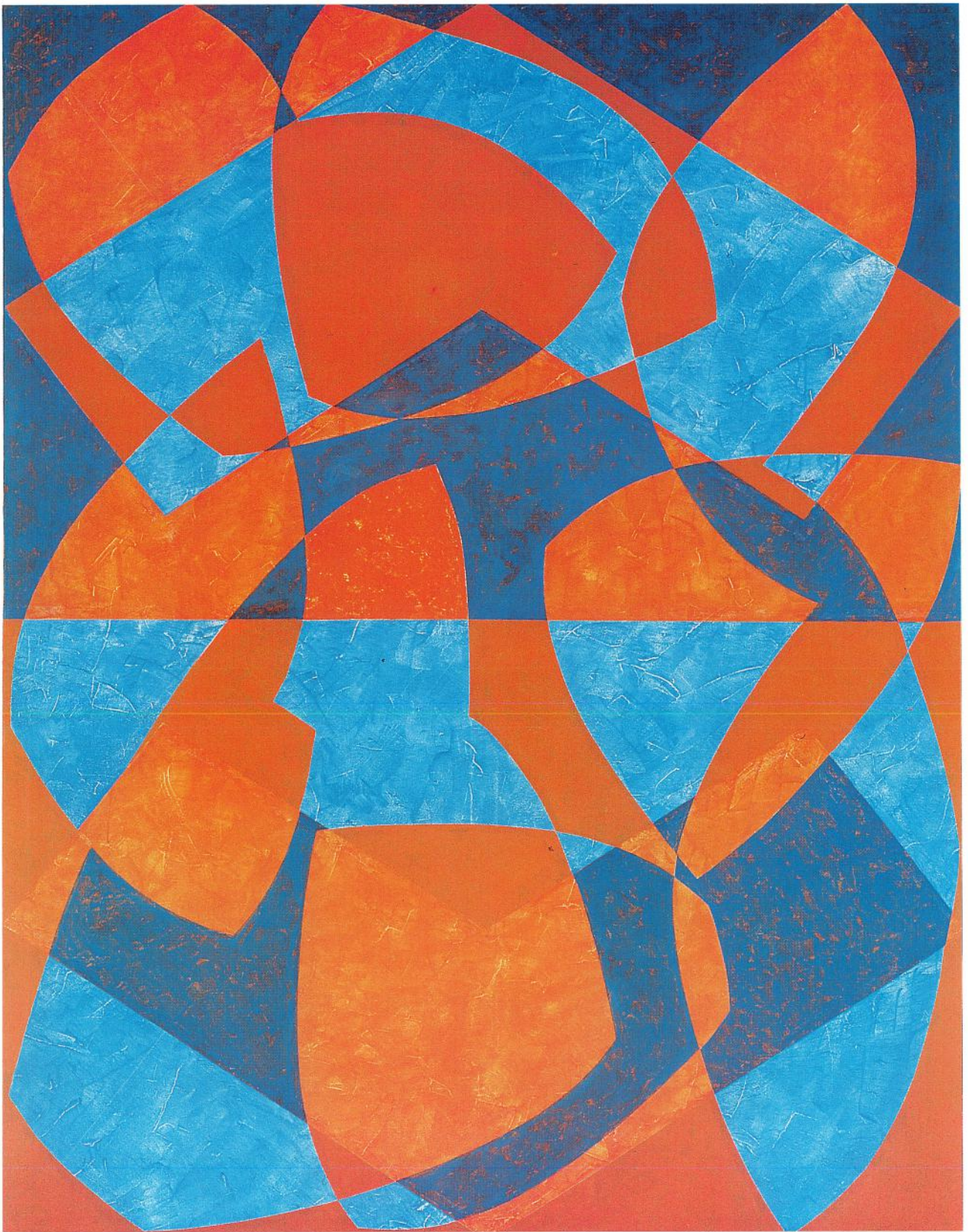




67

50



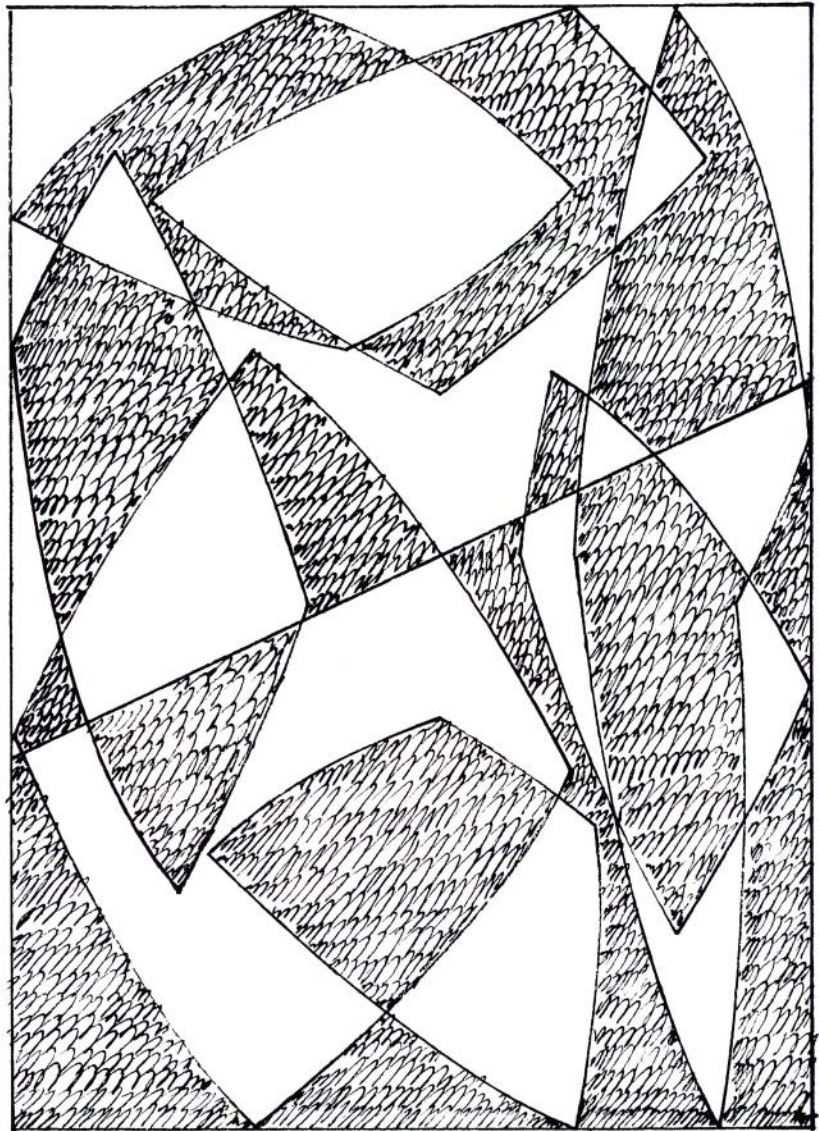


69

52



Dr. Pavel Liška, geboren 1941 in der CSFR, studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Geschichte in Hamburg, Berlin (FU) und Osnabrück. Promovierte 1977 über »Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland«. Seit 1976 tätig in der Lehre und Forschung (Uni Bielefeld, Uni Osnabrück, FHS Dortmund, Münster, Düsseldorf). 1986 - 1989 bereitete er die Ausstellungen »Arthur Segal Retrospektive 1875 - 1944« und »Hans Salentin Retrospektive« im Kölnischen Kunstverein vor und gab die Ausstellungskataloge heraus. 1990 - 1991 arbeitet er an der Vorbereitung der Ausstellung der Ausstellung »1909 - 1925 Kubismus in Prag« im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf mit und zeichnete verantwortlich für den Katalog. Zahlreiche Veröffentlichungen zur modernen und zeitgenössischen Kunst in Ausstellungskatalogen und Fachzeitschriften. Lebt als freier Ausstellungsmacher und Publizist in Köln.



PETER VALENTINER

Geboren am 7. Juli 1941 in Kopenhagen (Dänemark)
1949 Umzug nach Frankreich
französische 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

EINZELAUSSTELLUNGEN

- 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, DIJON
- 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 Richy, 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

GRUPPENAUSSTELLUNGEN

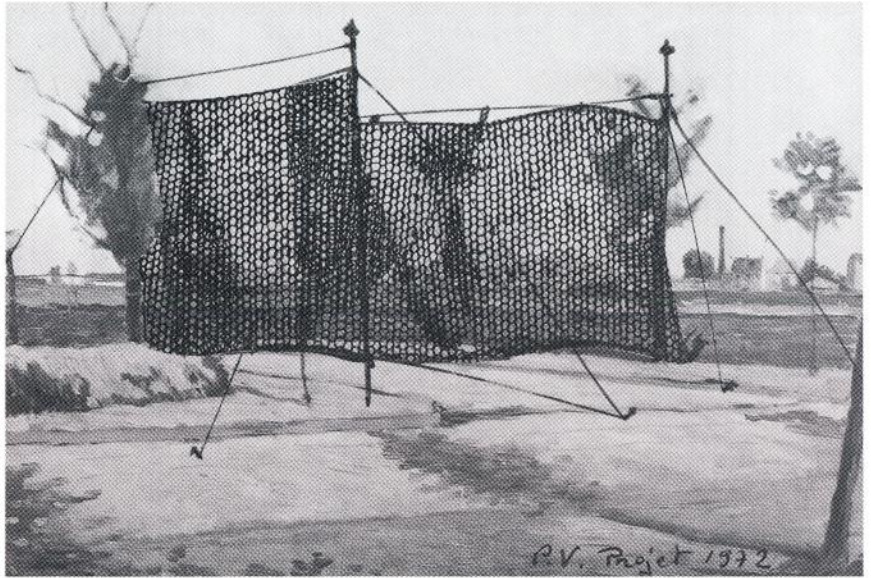
- 1961 – 1965 Galerie Paule Wahl, TOURS
- 1967 Petit Salon d'Art Contemporain,
Galerie Sainte Croix, TOURS
- 1968 Art et Paix, Foyer du Cinéma l'Olympia, TOURS
- 1969 „ENVIRONS“ Bibliothèque Municipale de TOURS
„Pour une Ecole de TOURS“, Salon d'Automne, Palais
de Bondy, LYON
„Police et Culture“, Salon 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 Stanford 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“, ENSEEIHT, 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)
- 1974 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/
PINCEMIN/VALENTINER, Galerie Parallèle,
GENÈVE.
Galerie Vandrès, Madrid
Caja de Ahorros de Navarro
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
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

- | | |
|--|---|
| <p>1981 Galerie Anne Roger, NICE (avec CASTEX, GODART). Galerie Française 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 Française 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 Française Palluel ART COLOGNE '85, Galerie Française Palluel Galerie Française Friedrich, KÖLN Syntaxe '85, Tuchfabrik, TRIER FIAC, Grand Palais, Galerie Française Palluel, PARIS Seoul - Paris, Exposition de Manière, Seoul Art Center, SEOUL, KOREA</p> | <p>1986 FIAC, Galerie Française Palluel, PARIS „Tendenzen“, Trier, Saarbrücken, „Nancy“, Tuchfabrik, TRIER NOVARINA, COUSINIER, VALENTINER, Galerie Française Palluel, PARIS</p> <p>1987 „Offenbarung“ Tuchfabrik, TRIER FIAC, Galerie Française Palluel, PARIS „Papier à la une“, BOURQUIN, GUERIN, LAGOUTTE, SOULIÉ, VALENTINER, Galerie Française Palluel, PARIS</p> <p>1988 FIAC, Galerie Française Palluel, PARIS</p> <p>1989 FIAC, Galerie Française 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 Française Palluel, PARIS</p> <p>1991 DÉCOUVERTES, Galerie Française Palluel, Grand Palais, PARIS „Gemeinsame Unterschiede“, Gewandhaus, LEIPZIG</p> |
|--|---|

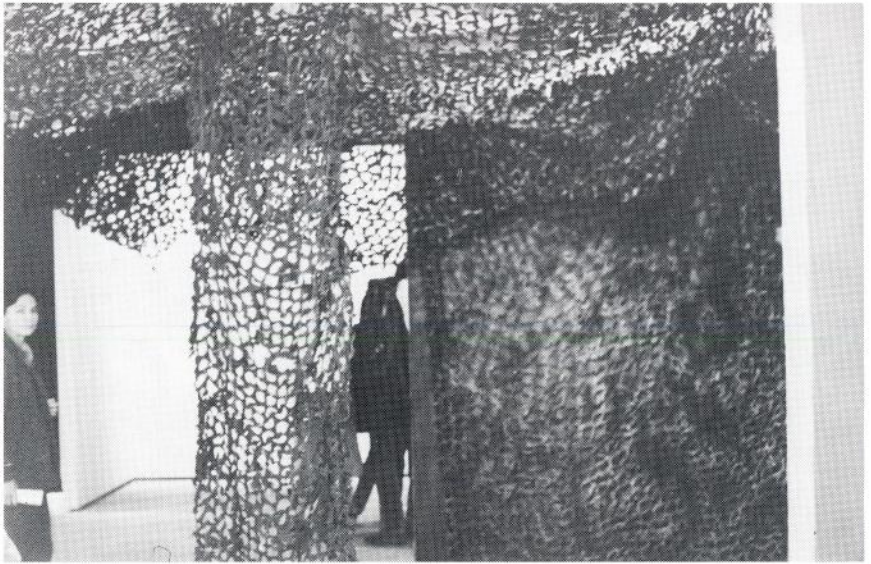


VERZEICHNIS DER KATALOGNUMMERN

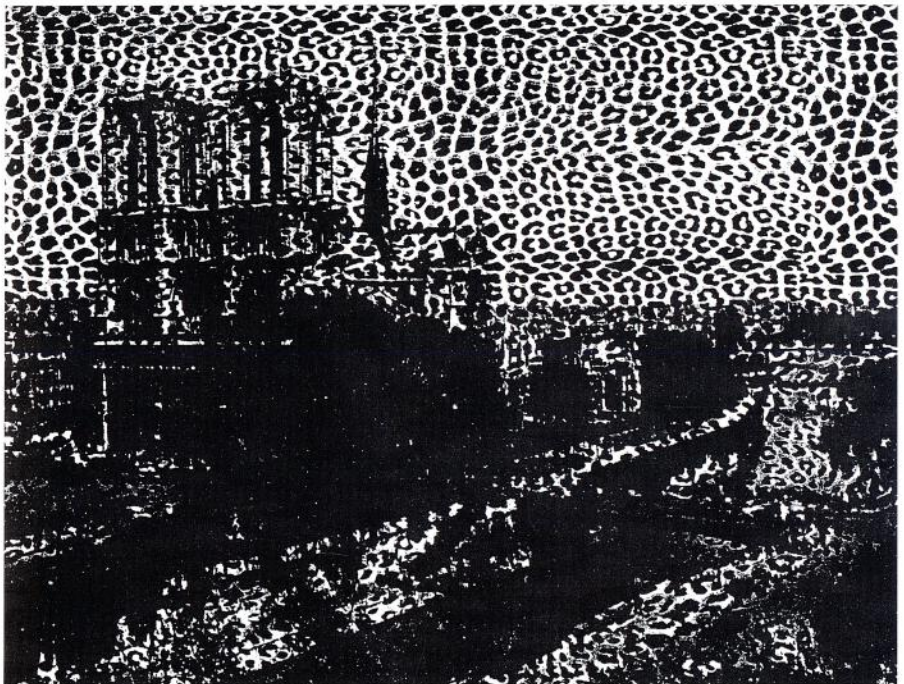
1. Peter Valentiner in seinem Atelier, Köln 1990. Im Hintergrund „Marlène“ (1990) Mischtechnik auf Leinwand 180 x 140 cm
2. Composition non déterminée (Unbestimmte Komposition), 1976, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm.
3. „Détective, 1969 (The Saw Man at the Taj Mahal)“ Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Im 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 Meter 65“, 1967 Öl auf Leinwand 73 x 60 cm
7. „Schießübung. Sonnenaufgang“ 1968. Öl auf Leinwand 195 x 97 cm 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 130 x 97 cm
- 10., 11., 12. „Trotsky-Camouflage“, Fotoaktion am Ufer des Flusses La Loire, Tours 1970 mit Claude Gilles Boutillon (links) Peter Valentiner (mitte), Gérard „Gus“ Martineau (als 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 Camoufflé“, 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 Tarnzelstücke. Ausstellungsausschnitt „Gruppe 37“ in der Tourser Standford University in France, 1971
22. Italienische Tarnzeltstück auf einen Baum genagelt. Tours 1971
23. Tarnnetz auf römisches Denkmal. Cérêt 1971
24. „Gitter“ 1971. Äste circa 150 x 150 cm.
25. Tarnaktion in der rue Juan Gris, Cérêt 1971
26. „Zivil, Militär“, 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 Hängung seines großen Tarnnetzes 17 x 25 m, 7^e 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 Meter hoch x 25,50 Meter lang wurde Peter Valentiner Preisträger 7^e Biennale von Paris, Stipendiat des Musée Rodin.
33. Peter Valentiner bei der Arbeit eines 5 x 5 m großen Holzgitters. Schloß 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 Fotografen 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. „Louisiana 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 Rupfen 162 x 200 cm. Im Besitz des Künstlers.
46. „Louisiana 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, Köln, 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, Köln
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 Strauß“, 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, Köln.
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'AARP, 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

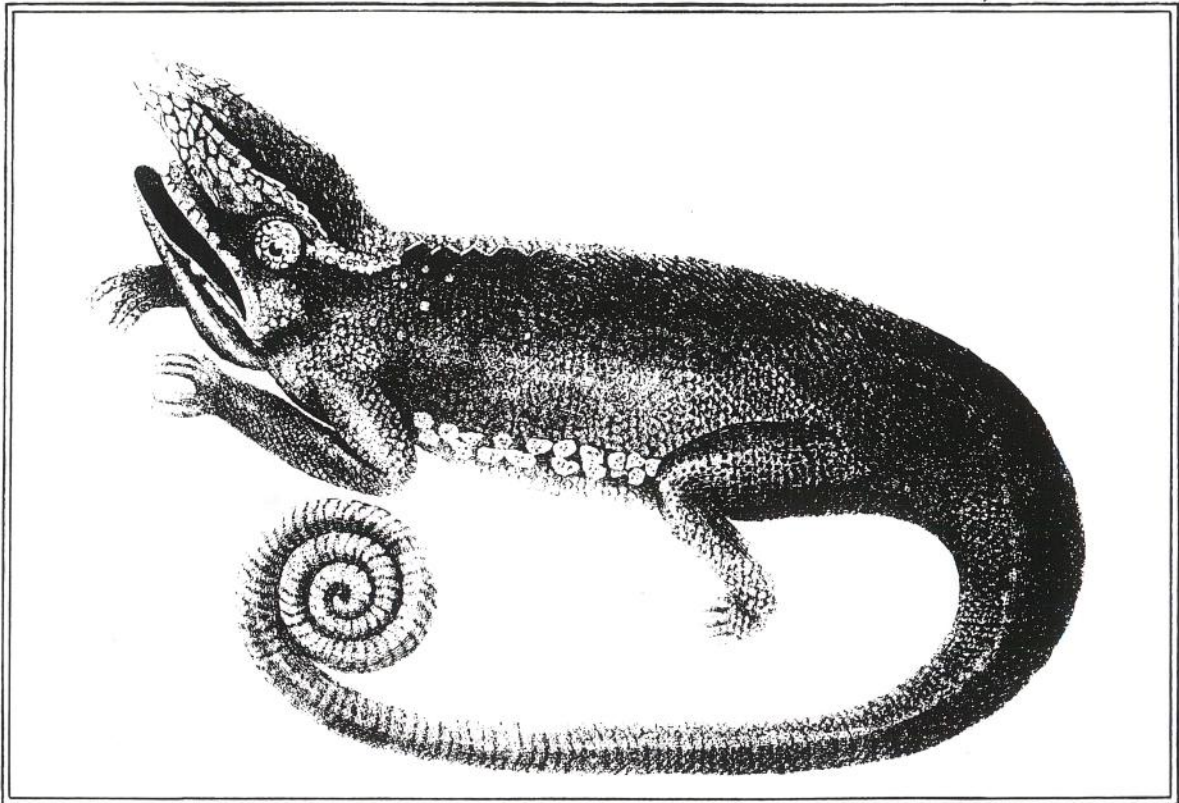


75

Peter VALENTINER

Pl. LIV.

T. 4. P. 217.



Adel Dautin del.

CAMELEON NEZ-FOURCHU de l'Inde.

Rigant sculp.

Du CAMOUFLAGE et du MIMETISME 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

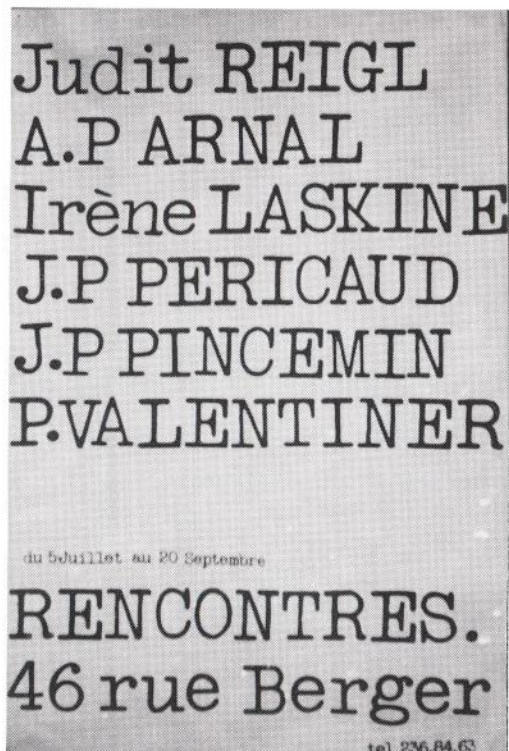
60

arnal
bioulès
laksine
pincemin
valentiner

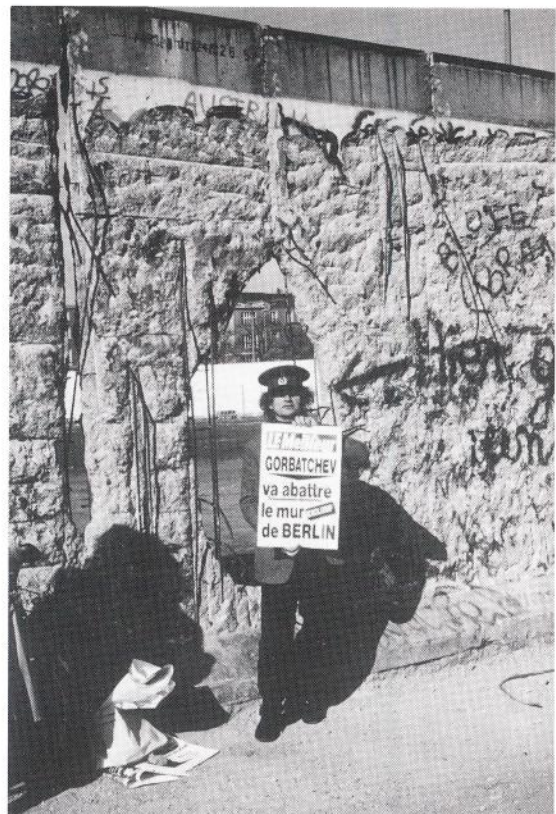
VERNISSAGE MERCREDI 27 AVRIL 1977 DE 18 A 20 HEURES

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

79



80



81

61

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

date : 21 mars 1984
vos réf :
nos réf : Col/NP/BJ/N° 4923
objet :

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 de mes sentiments les meilleurs.



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

| | | |
|-------------------|------------------|----------------------|
| 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 Gölder

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



