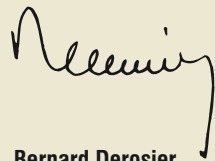


Éditorial

Le Département du Nord présente la première rétrospective de l'artiste néerlandais Kees Visser au Musée départemental Matisse. Proche de la sensibilité colorée de Matisse et des recherches géométriques d'Herbin, Kees Visser s'est fait connaître en France dans les années 1990 par un travail méthodique sur la série, la forme et la couleur et ses grandes peintures sur papier aux figures rectangulaires légèrement biaisées sur leurs côtés.

Conçu en étroite collaboration avec l'artiste, le parcours de l'exposition comprend une soixantaine d'œuvres, des premiers tressages réalisés en Islande dans les années 1970 jusqu'aux peintures monochromes monumentales récentes, dont certaines ont été réalisées spécifiquement pour le musée. Les visiteurs sont invités à découvrir une œuvre dépouillée, toute en retenue, profondément sensible.



Bernard Derosier
Président du Conseil général du Nord

“Plus les moyens employés sont simples, plus l'artiste approche aisément des exigences de son tempérament, et de ce fait, de son idéal plastique”. **Henri Matisse**

Kees Visser

L'exposition revient sur le parcours de Kees Visser qui, loin des écoles et des mouvements artistiques dont il a pourtant été un observateur attentif, a fait son chemin en autodidacte, lentement au cours des quarante dernières années. Quittant sa Hollande natale où il travaillait dans une veine oscillant entre abstraction et Fluxus au milieu des années 1970, Kees Visser est parti s'installer en Islande où il a

vécu pendant près de vingt ans au contact d'une nature très primale qui marquera profondément son travail, mais aussi d'une scène artistique incroyablement cosmopolite, côtoyant aussi bien Dieter Roth que Richard Serra ou encore Roni Horn dont il sera un proche collaborateur. Co-fondateur avec un groupe d'artistes islandais du Living Art Museum de Reykjavik en 1978, Kees Visser est devenu une

figure marquante de la scène islandaise à qui la Galerie Nationale d'Islande prévoit de consacrer une exposition monographique en 2010. Invité en résidence à Paris au milieu des années 1990, c'est en France que Kees Visser a ensuite développé son travail sur la série, la forme, la couleur en réalisant des peintures monochromes qui font aujourd'hui sa réputation.



“Kees Visser appartient à cette génération d'artistes qui, à l'instar de John Armleder, Gerwald Rockenschaub, Allan Charlton, Adrian Schiess ou Peter Halley, ont eu à gérer dans les années 1980 l'héritage post-moderniste où l'œuvre, après avoir été déconstruite et analysée sous toutes ses coutures, devait être réinvestie comme lieu de l'art”.

Jérôme Poggi
commissaire scientifique
de l'exposition

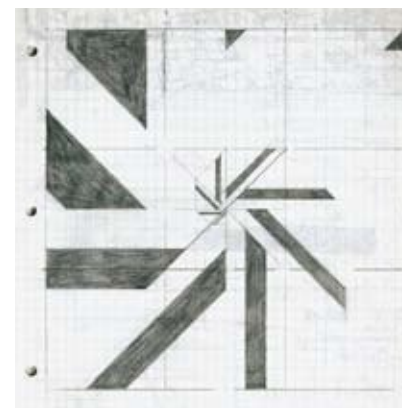
1
Kees Visser
à Veidivötn,
Islande 2005

2
Kees Visser,
256 moods 1975

Entre Fluxus et minimalisme

C'est dans le pays de Frans Hals, peintre du noir et de la couleur pure, qu'est né Kees Visser en 1948, à côté de Haarlem où il est revenu s'installer en 1997 après trente années d'exil en Islande d'abord puis en France.

Ses premiers travaux témoignent d'une sensibilité à la fois minimaliste et conceptuelle. Apparaît dès 1973, l'idée de trame que Kees Visser décline dans de grands dessins à l'encre où la main se mesure à l'instrument. Mais c'est surtout à travers le motif de la spirale qu'il explore en même temps la notion de surface et d'espace pictural dans une série d'œuvres sur papier où il soumet cette figure, emblématique d'un certain post-modernisme, à l'épreuve du dessin, de la couleur et de la composition. À côté de ce travail graphique, plusieurs œuvres picturales jouent sur les limites spatiales et structurelles du tableau, juxtaposant des châssis pour porter le tracé d'une spirale qui se déploie à l'infini, au-delà du support qui est sensé la contenir, hors-champ. Un cube jaune de 1973 est exemplaire à cet égard. Aussi bien sculpture que peinture, cet objet composé de six châssis biseautés sur leurs bords est traversé en diagonale d'une double ligne peinte en jaune de Naples et de Cadmium jaune. Articulés entre eux par des charnières, les six tableaux peuvent former tout ou partie d'un cube, la ligne jaune se rejoignant alors sur elle-même dans une boucle fermée.



- 1 **Sans titre (cube painting)** 1973
Acrylique sur toile / 245 x 105 cm
Six panneaux, charnière métallique
- 2 **Spiral drawing** 1974
Crayon sur papier / 21 x 29,5 cm
- 3 **Vernissage galerie Lóa** 1977
Haarlem (NL)



L'activité de Kees Visser va rapidement déborder celle de l'atelier au milieu des années 1970. Les Pays-Bas sont alors particulièrement ouverts à la modernité, et plus particulièrement à l'esprit Fluxus. Plusieurs artistes choisissent alors de s'installer à Amsterdam, à l'instar de Hreinn Fríðfinnsson ou Kristján Guðmundsson entraînant dans leur sillage toute une colonie de jeunes artistes islandais. C'est à leur contact que Kees Visser va découvrir véritablement Fluxus et développer cet esprit à la fois dans son travail plastique et dans sa vie sociale. En 1976, il s'associe ainsi avec trois étudiants et art islandais pour ouvrir la galerie Lóa, d'abord dans le centre de Haarlem puis à Amsterdam, où ils accueillent de nombreuses performances, exposant des artistes hollandais, islandais ou allemands parmi lesquels Filliou ou Ludwig Gosewitz par exemple.

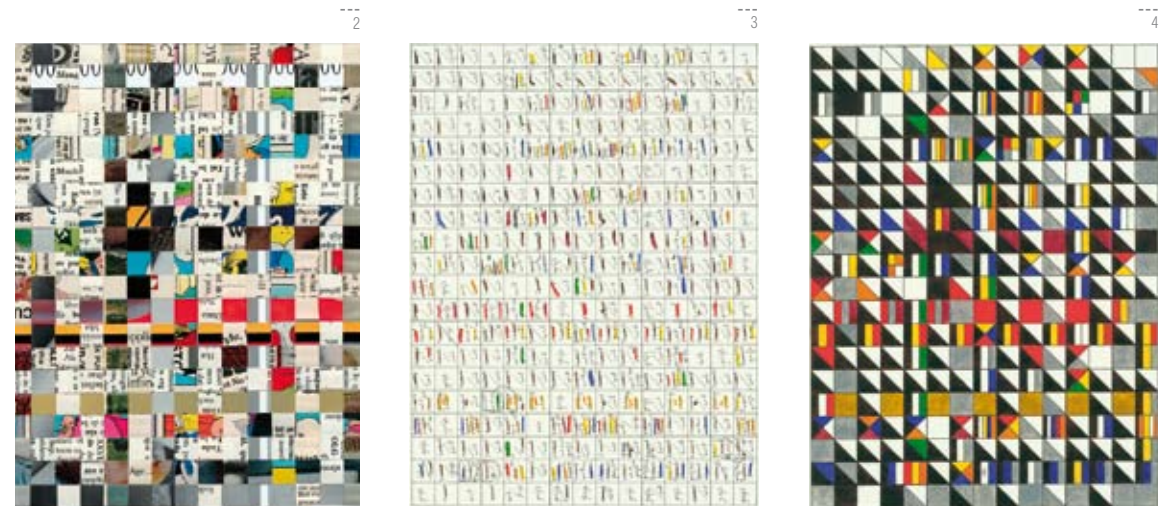
La découverte de l'Islande

Kees Visser part à la découverte de l'Islande pendant l'été 1976. Kees Visser deviendra dès lors un inlassable *arpenteur* de ce territoire, parcouru de plaine en volcan, de glacier en falaise pendant plus de trente ans. La primarité de la nature islandaise, sa dimension tellurique, sa temporalité hors de toute échelle humaine le marqueront profondément dans sa vie et son travail.

C'est au cours du premier hiver passé en Islande que Kees Visser commence à créer des livres d'artistes en tressant entre eux des ouvrages qu'il achète au poids chez un libraire de Reykjavik. *Der fabricant Unton Beilharz und das Theresele* (1977) est l'un des prototypes de ces livres tressés, où d'abord sommairement, l'artiste incise le texte pour y tisser des bandes de couleurs. Rapidement, le travail devient plus méticuleux et même conceptuel, s'attaquant non seulement à la trame du livre mais aussi à celle du langage qui y est utilisé, mariant littéralement le hollandais et l'islandais par exemple dans un livre aujourd'hui conservé au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Ce patient travail de tressage se développera pendant plusieurs années jusqu'en 1983.

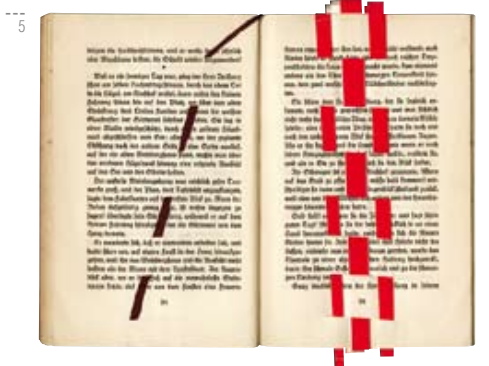
Rapidement, ce sont les images qu'il tisse entre elles, croisant des pages de bandes dessinées, journaux, revues, billets de banques, lettres, partitions de musique, etc... pour les ordonner en trames régulières (*Chez vous*, 1977/78). Au tournant des années 1970/80, Kees Visser met au point un système de conversion en peinture de ces tressages à partir d'un système fondamental de neuf couleurs, aboutissant à des compositions géométriques sur papier ou sur toile, comme le montrent les *Proto-fletta*.

- 1 ITISWHAT 1975
Gouache sur papier
65 x 50 cm
- 2 Protofletta 1977
Tressages de papiers
29,5 x 21 cm
- 3 Protoanalyses 1977
Gouache et crayon sur papier
29,5 x 21 cm
- 4 Sans titre (prototype) 1978
Gouache sur papier
35,8 x 25 cm
- 5 Der Fabricant Anton Beilharz und das Theresele 1977
Livre tressé
19 x 12,5 cm



Kees Visser s'est rapidement intéressé à la question de la linguistique, et de l'écriture, sujet pour lequel il avait manifesté une fascination dès son plus jeune âge. Nourri des écrits de Wittgenstein qu'il étudie assidûment comme nombre d'artistes analytiques au milieu des années 1970, c'est avec les outils de l'artiste et non du philosophe qu'il va sonder les mécanismes du langage.

Il se tourne alors vers la poésie concrète et visuelle d'Emmet Williams, Carl André ou encore Dieter Roth qu'il découvre à Amsterdam grâce à ses amis islandais. À son tour, il recompose des textes, déconstruisant les mots, épelés jusqu'à former une trame perceptible non plus par les mécanismes acquis de la lecture mais par ceux de la vision pure.



Le tournant de 1992

Le début des années 1980 est marqué par ce que le peintre américain Peter Halley appelle une "crise de la géométrie". Au moment où ressurgit un fort courant figuratif expressionniste autour des "Nouveaux fauves" allemands, on assiste partout dans le monde à un procès en bonne et due forme du post-modernisme et de l'héritage minimaliste et conceptuel.

C'est de façon très singulière et isolée que Kees Visser va réagir à cette crise, prenant une certaine distance, critique aussi bien que géographique, avec la scène de l'art. Il cesse alors de peindre pendant plusieurs années. Outre la pratique de la sculpture, il réalise plusieurs livres d'artistes dans lesquels il exprime non sans cynisme ses interrogations sur l'état de la société, le milieu de l'art mais aussi sur son

propre travail. Ce n'est qu'à la fin des années 1980 qu'il revient à la peinture alors qu'il construit un sommier en bois pour son premier enfant. Peignant les lattes du sommier de couleurs différentes, il inaugure une série de *Rimlaverk*, à mi-chemin entre les sculptures colorées de Donald Judd et les *Furniture sculpture* de John M. Armelder, qui jouent aussi bien sur la forme et la fonction de l'objet, le

rapport entre peinture et sculpture, le vide et le plein, les rythmes de couleurs.

En 1992, le Living Art Museum de Reykjavik lui organise une importante exposition personnelle qui va marquer un tournant dans son travail. Il conçoit spécifiquement une œuvre sérielle constituée de 166 panneaux de bois peints de ces onze couleurs, occupant entièrement la salle SUM du Living Art Museum selon une progression arithmétique. S'affranchissant des cadres en bois bruts qui renaient les *Rimlaverk* dans les limites d'un objet, il parvient à une œuvre qui n'est presque plus que peinture, où la couleur seule occupe l'espace d'exposition.



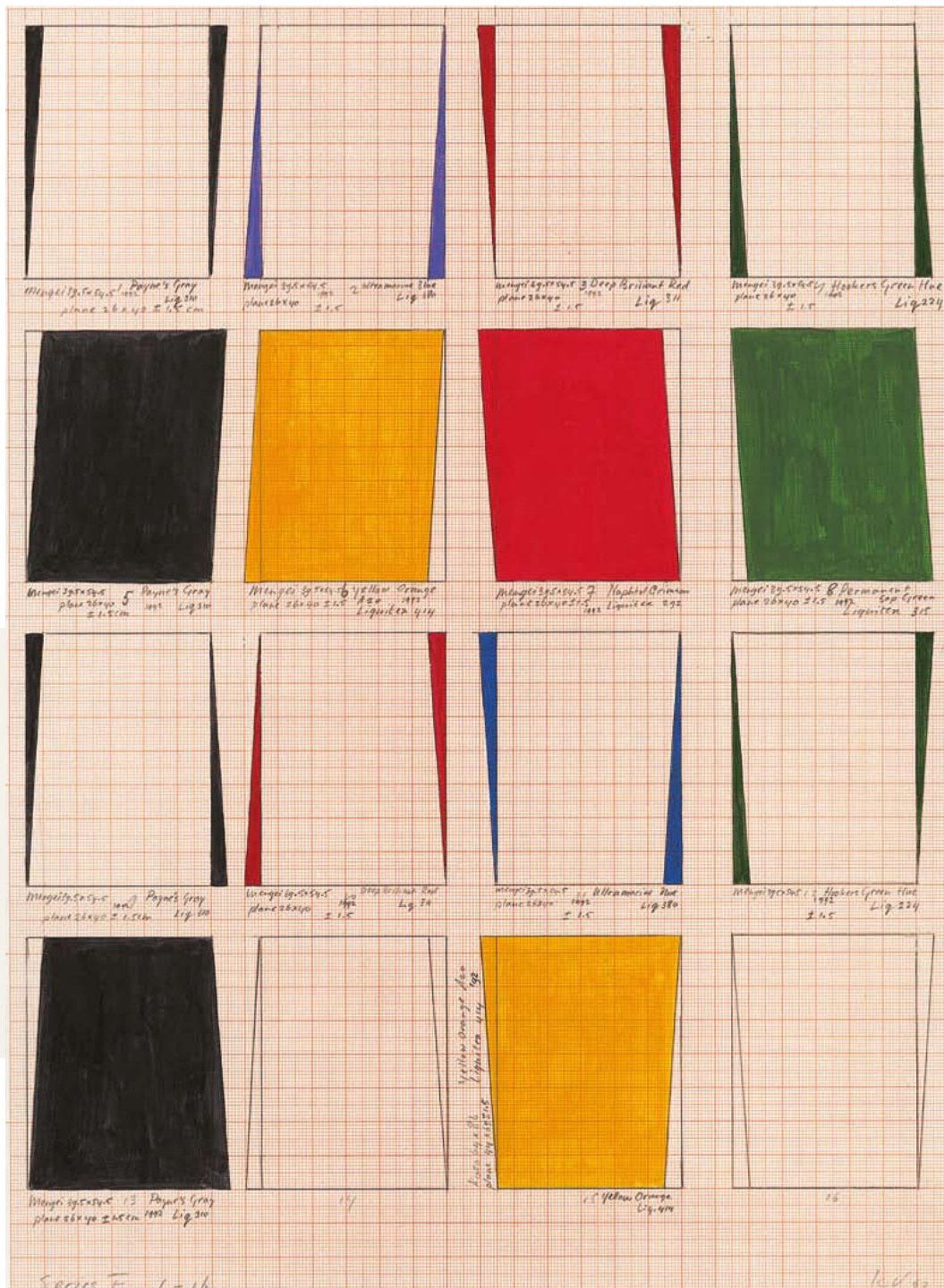
- 1
Sans titre (*Rimlaverk*) 1989
Laque industrielle sur bois
102 x 138 cm
- 2
Súm (maquette) 1991
Peinture industrielle et crayon sur papier
54,5 x 39,5 cm
- 3
Sans titre (diagonale rouge) 1992
Laque industrielle sur bois
236 x 150 cm
Galerie nationale d'Islande, Reykjavik

L'invention de la forme rectangulaire

C'est lors de cette même exposition, que Kees Visser va également "inventer" la forme rectangulaire biaisée qu'il ne cessera plus dès lors d'utiliser dans ses peintures. Ce dessin lui sera révélé dans un rêve alors qu'il cherche à résoudre un problème d'accrochage dans les salles du rez-de-chaussée du musée où sont accrochés plusieurs *Rimlaverk*. Confronté à la planéité de ces œuvres polychromes, surgit l'idée d'un grand panneau monochrome rouge en érable dont les côtés latéraux libérés de bordures et légèrement biaisés créeraient un effet de perspective et de dynamisme tout en affirmant la bi-dimensionnalité de l'œuvre.

Accrochée au pied de l'escalier menant à la salle SUM, ce *Rimlaverk* marque le début de son travail sur la forme rectangulaire monochrome en même temps que l'abandon de son travail sur les objets.





Le catalogue raisonné

Alors qu'il réalise le croquis préparatoire de son grand *Rimlaverk* rouge, dessiné au millimètre près puis mis en couleur sur de grandes feuilles, Kees Visser prend conscience que l'essentiel de ce qu'il recherche est contenu dans cette feuille. Tout comme l'œuvre *Sum* s'était affranchie de son cadre, fusionnant carrément avec le mur blanc qui la portait, le travail de Kees Visser va désormais s'affranchir de sa matérialité pour ne plus exister que sur papier.

Ses œuvres vont dès lors prendre leur source dans un répertoire de formes et de couleurs strictement recensées dans un "catalogue raisonné" que l'artiste développe depuis 1992. À partir de cette date, Kees Visser déclina ces rectangles légèrement gauchis qu'il recensera dans son catalogue raisonné, tel qu'il l'appelle à partir de 1995. Par série de trente-deux, il multiplie les possibilités de figures possibles à partir d'un rectangle, auquel il ajoute

un ou deux biais, en positif ou en négatif. L'artiste puise alors au sein de ces séries pour trouver les motifs de ses peintures sur des papiers de grammage et de texture variés, réalisées à des tailles différentes.



"L'idée du monochrome, est – par ses fondements historiques et idéologiques – plutôt liée à des notions de radicalité et de rigueur. Il y a quelques années, en discutant de cette dissymétrie qui déconcerte l'œil du visiteur, Kees Visser répondait qu'il cherchait à introduire, dans la pratique de la peinture monochrome, un paramètre qui viendrait déstabiliser le confort de la perception, faire entrer dans l'économie du tableau, une discordance comparable à celle de John Cage dans la musique (...). Et sans doute, cette idée de l'écart fécond, sans lequel aucune création n'est possible, est bien conforme à l'esprit qui anime l'artiste pour qui la méthode n'est pas un dogme, mais un moyen de conjuguer l'art et la vie telle qu'il la voit".

Hubert Besacier in *Pratiques, réflexions sur l'art*, printemps 2004, Presses Universitaires de Rennes, page 56

1 Série F1, extrait du catalogue raisonné 1992

Peinture et crayon sur papier millimétré
42 x 29,5 cm

2 Série K 35, extrait du catalogue raisonné (détail) 1992

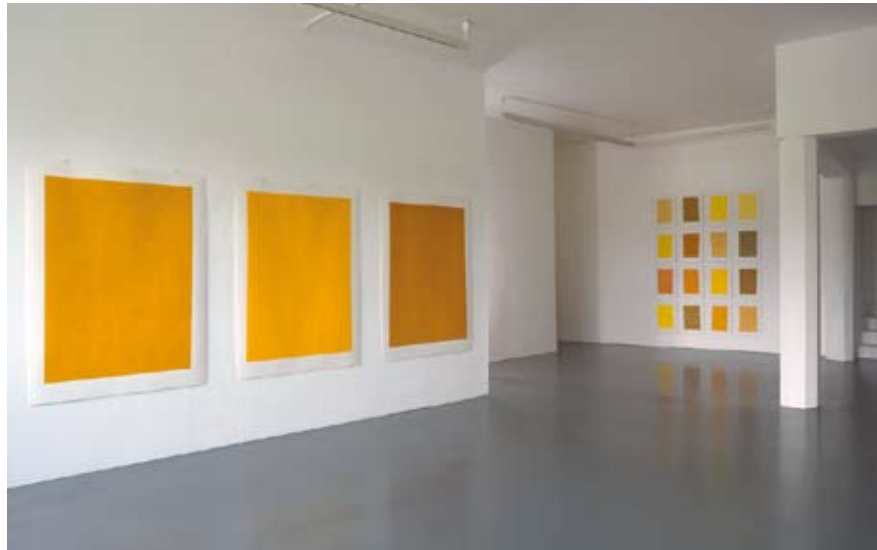
Peinture et crayon sur papier millimétré
42 x 29,5 cm

Une cristallisation de la peinture

C'est en France que Kees Visser a ensuite développé son travail sur la série, la forme, la couleur en réalisant des peintures monochromes qui font aujourd'hui sa réputation. Mais au-delà de ces œuvres qu'il réalise presque exclusivement sur papier, c'est l'espace même de leur exposition que Kees Visser a progressivement intégré dans sa démarche de coloriste, multipliant des dispositifs de présentation où ses peintures sont juxtaposées, superposées, posées au sol, alignées dans des vitrines de plusieurs mètres de long, recomposées en mosaïques, etc.



1



2

Au-delà de leur apparente radicalité monochrome et du minimalisme de leur forme, c'est bien autre chose que ces vastes surfaces de couleurs recèlent dans leur profondeur. La densité picturale des monochromes de Kees Visser est obtenue par la succession de couches de peinture dont les pigments imprègnent le papier jusqu'à ce que se produise un phénomène de "cristallisation de la peinture". Les couleurs affleurent la surface du papier, comme si elles revenaient à leur état pigmentaire. On pense à la sensualité de la couleur chez Matisse et aux couleurs si énigmatiques des paysages islandais.

FEW est un ensemble de trois peintures monochromes - rouge, bleue et verte - formant triptyque, désignées par trois lettres, composant elles-mêmes un titre : FEW. Les formats sont grands et les proportions inhabituelles (132 x 220 cm), à l'échelle de l'artiste peignant à bout de bras ces grandes feuilles de papier contrecollées, posées horizontales sur une table de travail (...) F, E, W désignent les trois séries auxquelles leurs formes empruntées relèvent : les peintures bleue et rouge appartiennent respectivement aux séries E et F (séries créées en 2002/2003), tandis que la peinture verte est la première de la série W que Kees Visser a créée spécifiquement pour ce projet (...) Ces trois lettres sont un hommage à trois figures du XX^{ème} siècle : Freud, Einstein, Wittgenstein. Rouge, bleu, vert.

De la logique de l'un à l'irrationnel de l'autre en passant par le relativisme du troisième, ces références disent la complexité de l'héritage intellectuel dont Kees Visser est nourri. Le langage et la logique occupent une place centrale dans son projet, mais la physique des choses autant que leur interprétation sensible et émotive sont également constitutives de son œuvre, aussi nuancée que les couleurs qui la dépeignent.



3



1
Vue de l'exposition, Hôtel Missa Ojet de production, septembre 2007

2
Vue de l'exposition, Centre d'Art de Bouvet Ladubay 2005

3
F - 62, E - 39, W - 40 2009
Acrylique sur papier contrecollé sur dibond
220 x 132 cm chaque
Œuvre réalisée pour le Musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis

La monumentalité et les œuvres *in situ*

Depuis 1993, Kees Visser réalise des peintures murales. Invité en Pologne dans le cadre d'une exposition en hommage à Strzeminski, il décide d'intervenir à même le mur du centre d'art en y peignant, non pas un rectangle biaisé mais, au contraire, en reportant sur le mur les "chutes" de

ces rectangles, c'est-à-dire les fines bandes triangulaires dont il les altère. C'est donc la cimaise elle-même que le peintre perturbe, en lui imprimant ces infimes déformations qui viennent scander l'espace sur un mode quasiment musical. Les peintures murales vont progressivement se sophistiquer,

conçues en amont dans des maquettes sur papier millimétré qui prennent l'allure de véritables partitions. Les fines stries colorées se succèdent à des rythmes calculés mathématiquement, se liant entre elles, se répondant du point de vue de leurs couleurs autant que de leurs formes, investissant des murs de plus en plus grands comme au centre d'art *Tent* de Rotterdam (2004), allant même jusqu'à englober l'espace entier de la chapelle Jeanne d'Arc de Thouars en 2006. L'installation consista en 320 piliers en aluminium de six mètres de haut, occupant tout l'espace intérieur de la Chapelle et peints sur trois de leurs faces de grandes stries colorées issues de la série T. Cette installation a été présentée dans une configuration différente à l'église Saint-Eustache à Paris en 2007.

Une peinture murale en hommage au vitrail des *Abeilles* de Matisse

Pour le musée, Kees Visser a imaginé une grande peinture murale, partition chromatique composée de bandes colorées très fines, empruntées aux biais des formes rectangulaires de ses peintures. Ce vitrail de Matisse conservé dans une école sise au Cateau-Cambrésis a particulièrement retenu son attention par l'utilisation rythmique de formes rectangulaires colorées, la couleur découpée, l'abstraction du sujet, la monumentalité ... Autant de caractéristiques plastiques que Kees Visser développe dans ses propres recherches.



- 1 Vue de l'installation à l'église Saint-Eustache 2007
- 2 Maquette pour peinture murale (détail) Galerie Germey-Caron, Paris 2002
- 3 Peinture murale in situ Galerie Pannetier, Nîmes 2001