Zeitschrift: Künstlerheft = Cahier d'artiste = Ritratto d'artista
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (1986)
Heft: -: Hannah Villiger

Artikel: Hannah Villiger
Autor: Villiger, Hannah / Ammann, Jean-Christophe / Oberholzer, Niklaus
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-550543

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

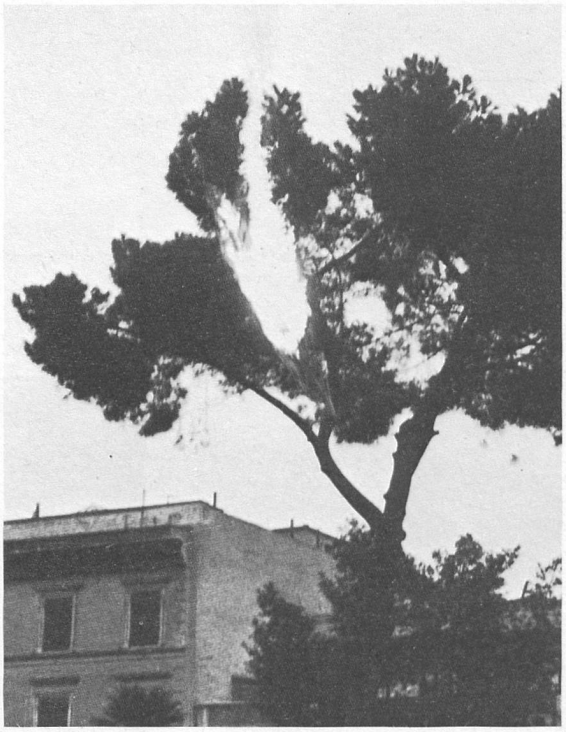
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

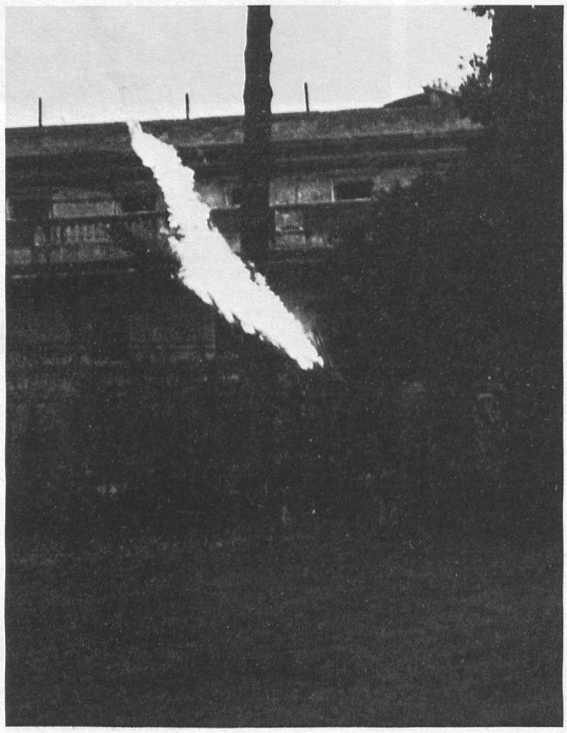
Download PDF: 09.12.2025

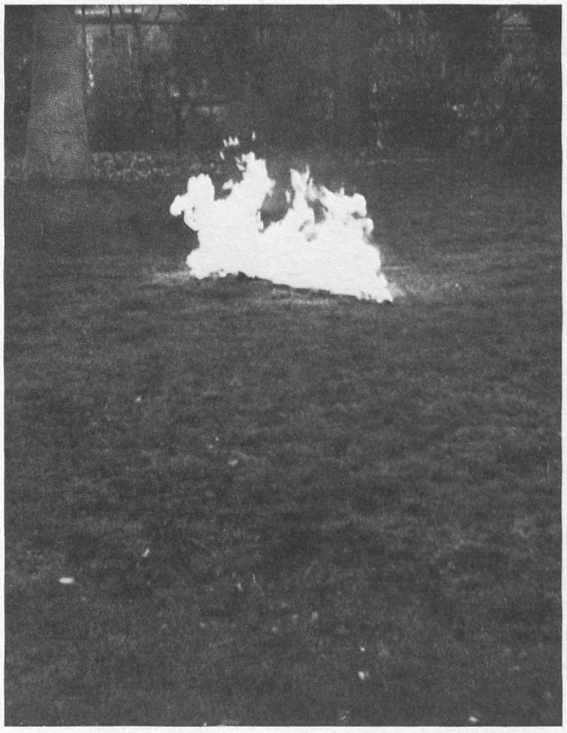
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

1986

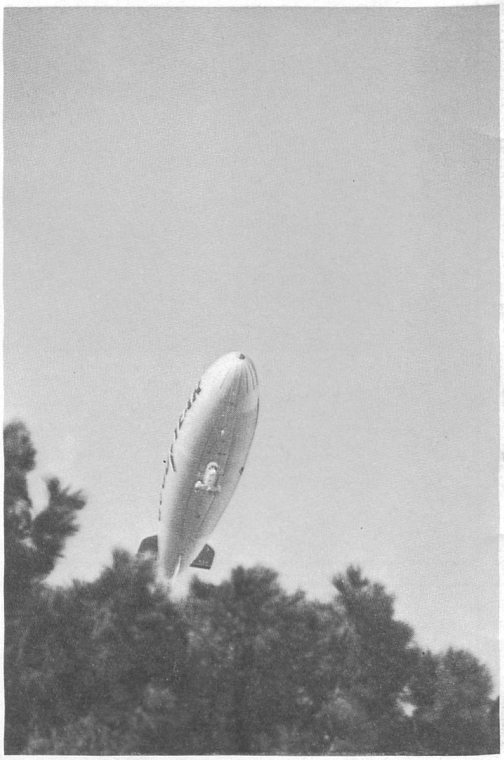
Hannah Villiger

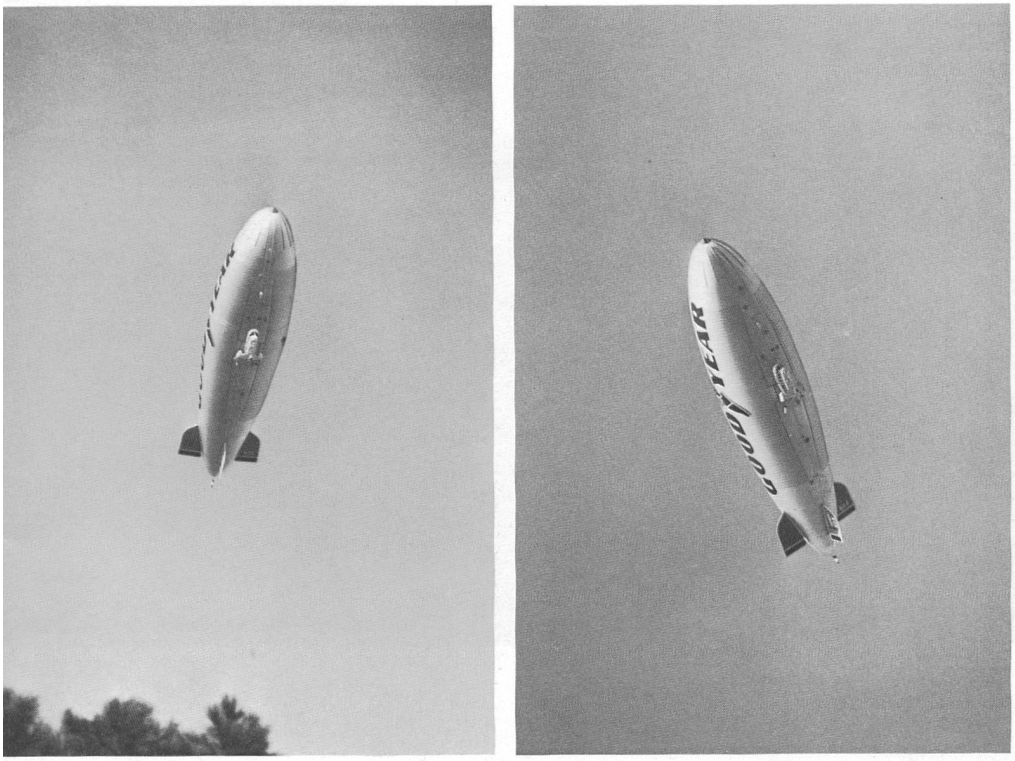




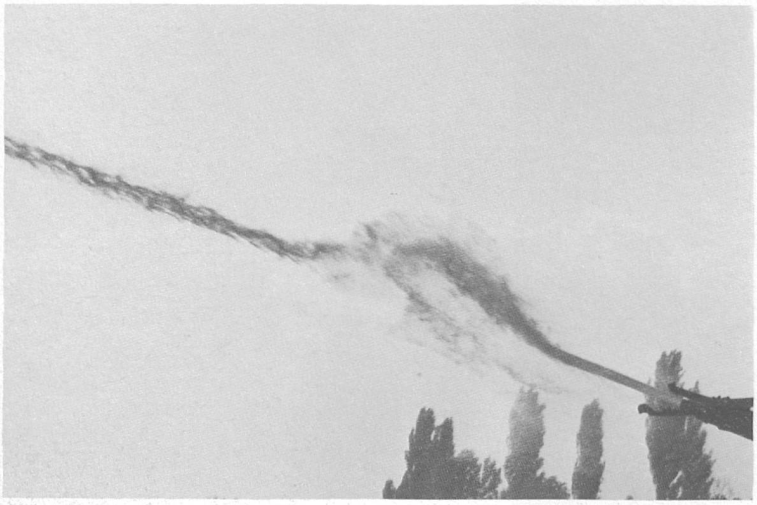


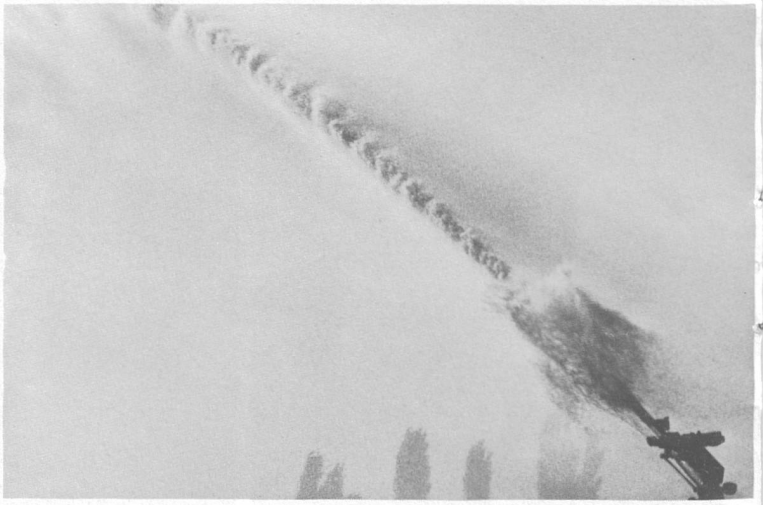
Travail 1976, en 4 parties, 67 × 51 cm chacune, agrandissements à partir de négatifs de format réduit



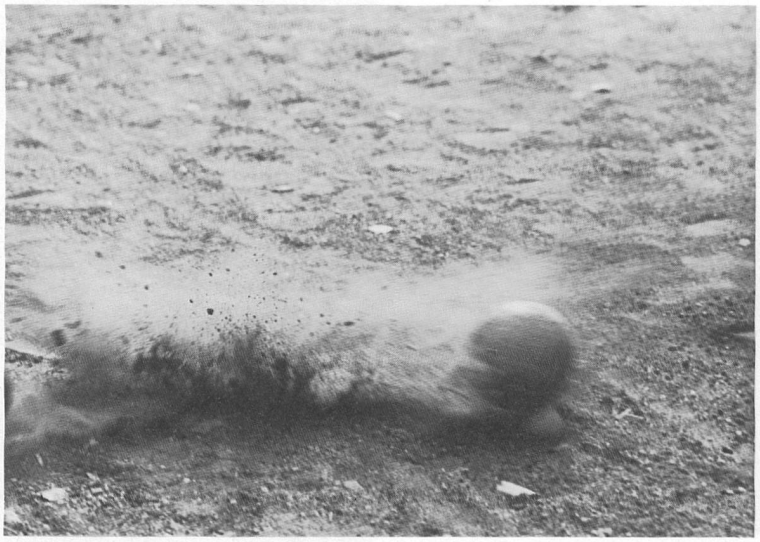


Travail 1975, en 3 parties, 83 × 63 cm chacune, agrandissements à partir de négatifs de format réduit

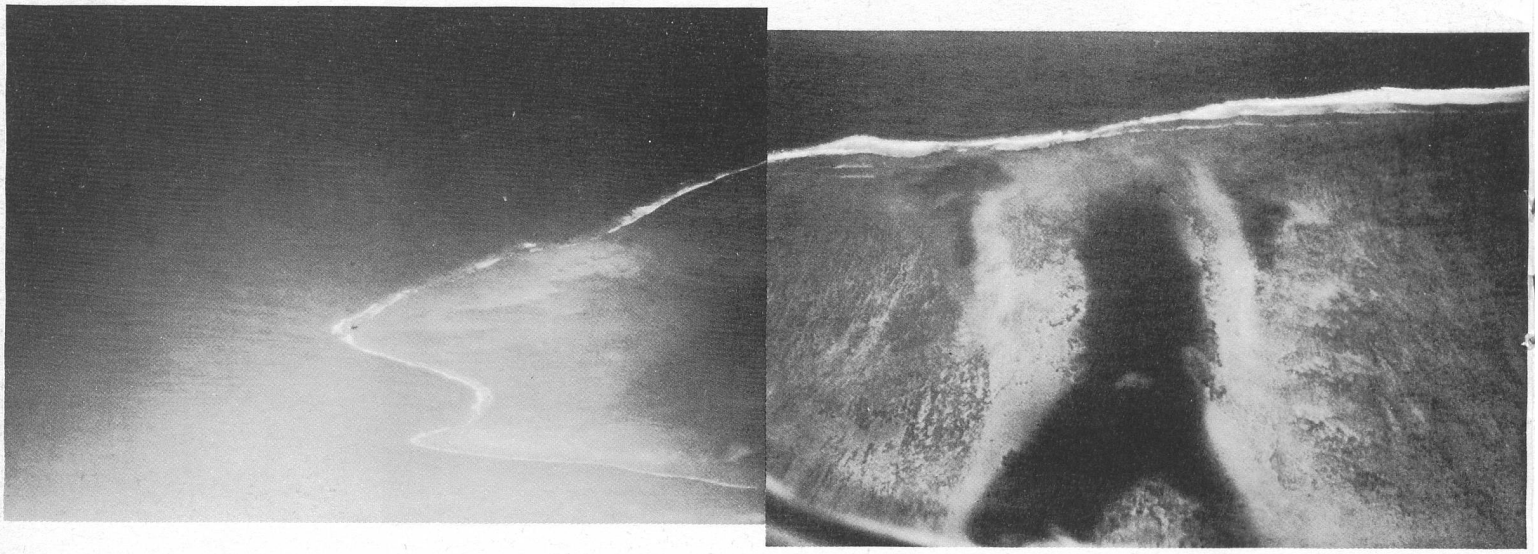




Travail 1977, en 4 parties, 70 × 100 cm chacune, agrandissements à partir de négatifs de format réduit



Travail 1978, Carte d'invitation 14,8 × 21 cm



L'autre continent 1982
A partir de photos couleur, par l'intermédiaire d'un contre-type, on a produit des agrandissements en noir et blanc mat pour les tirer sur des plaques en aluminium d'1 mm d'épaisseur, 58 × 308 cm.

Devant à droite : Sculpture 1982
A partir de polaroïds couleur (7,9 × 7,8 cm), par l'intermédiaire d'un contre-type on a produit des agrandissements en noir et blanc mat pour les tirer sur des plaques en aluminium d'1 mm d'épaisseur. Trois de ces agrandissements sont en couleur, 285 × 411 cm.
Mur au fond : Travail 1983
Agrandissement négatif en couleur à partir de polaroïd, tiré sur une plaque en aluminium d'1 mm d'épaisseur, 100 × 100 cm.
Kunsthaus Aarau, « Vue d'ensemble », 1983

Travail 1980/81
A partir de polaroïds (7,9 × 7,8 cm) par l'intermédiaire d'un contre-type on a produit des agrandissements en couleur, demi-brillant, pour les tirer sur des plaques en aluminium d'1 mm d'épaisseur. 355 × 475 cm.
Escalier monumental de la Kunsthalle de Bâle 1985

Travail 1980/81, voir page précédente.

J'aimerais aborder une œuvre qui jette une lumière très significative sur ce qui, dans le domaine des sens, différencie essentiellement l'affinité pour le même sexe masculin et féminin. En 1980, Hannah Villiger a fait de sa relation à son amie le thème d'une série de douze agrandissements de photos polaroïd (115 × 115 cm chacune). Peu de personnes ont reconnu la portée novatrice de ce travail exposé à la Kunsthalle de Bâle en janvier/février 1981 dans le cadre d'une exposition collective. Ceci est probablement dû au fait que peu de travaux existent dans ce domaine des relations, d'où la réceptivité peu sensible des observateurs à cet égard. On peut voir une main posée sur un genou nu replié ; une jeune fille assise vue de dos ; l'intérieur d'une tasse à thé avec son sachet ; une main qui s'empare de l'autre ; des yeux et un front de jeune fille ; une cuillère qui retire un sachet de thé ; des cuisses dénudées ; un cactus rond ; un cactus en forme d'oiseau qui s'envole ; deux visages féminins très rapprochés ; un derrière moulé dans un pantalon de cuir rouge vif ; des lèvres serrées, cependant que la bouche est malgré tout retenue en arrière par un mince cordon.
Considère-t-on les photos du point de vue de la relation entre les deux femmes — et ce point de vue est, me semble-t-il, clairement indiqué — les objets se laissent alors interpréter comme autant de périphrases imagées d'aspects de cette relation. Le cactus rond peut être un repli : celui qui s'envole comme un oiseau une libération (le cactus en tant que composante réfractaire au contact). Cuillère à thé et sachet, ainsi que l'intérieur de la tasse à thé avec le sachet suspendu sur un côté, peuvent très bien se référer à un rapport de force : qui utilise qui et pour quoi ? Dans le genre : tu me laisses tomber comme un sachet après avoir obtenu ce que tu exigeais ; mais en même temps, tous deux sont dépendants l'un de l'autre (il n'y a point de thé sans herbes). La bouche calme et belle ne doit point occulter le fait qu'elle est attachée. Les yeux sombres semblent braqués sur le dos de la silhouette assise. Je ne connais aucun travail comparable qui fasse apparaître avec autant de délicatesse la relation érotique entre deux femmes, et dévoile ainsi, comparée au monde viril, une sexualité aux orientations complètement autres.

Jean-Christophe Ammann
Traduit par Brigitte Mantilleri

De l'utopie dans des images mythiques, dans :
Karl Heinz Bohrer (éd.) : *Mythos und Moderne.* Francfort a.M., 1983

Hannah Villiger

Née en 1951, Hannah Villiger est sculpteur. Ceci fut du moins son point de départ au début des années soixante-dix. Et si depuis dix ans elle s'est entièrement consacrée à la photographie, jamais elle ne s'est départie de ses préoccupations plastiques initiales, qui demeurent une aide précieuse pour la compréhension de son œuvre.

Les premières photos prises à partir de 1976 sont en noir et blanc et le plus souvent de format 50 × 70 cm. Certaines atteignant de plus grandes dimensions furent tout simplement fixées au mur. Dans ces travaux, le souci plastique est contenu au sein même de l'espace environnant photographié. En d'autres mots, le ciel, la terre et le paysage constituent le cadre de référence immédiat pour ces feuilles de palmier enflammées, la boule de pétanque qui se creuse un trou dans le sol, les puissantes fontaines des canons d'irrigation ou ces prises de vue à distance, composées de plusieurs parties et photographiées depuis l'avion au cours d'un voyage autour du monde.

Les choses ont beaucoup changé à partir des années 80 avec l'utilisation de la caméra polaroïd. Désormais nous avons en premier lieu, des autoportraits, des compositions dialogiques (Dialogstücke) ou des prises de vue en rapport avec l'environnement immédiat de l'artiste. Conçues dès le départ pour être de grande dimension, ces photos sont des agrandissements de format 125 × 123. Elles sont composées de plusieurs fragments qui intègrent, avec beaucoup plus d'intensité que les photos en noir et blanc, l'espace environnant de l'exposition, ou qui, observant une certaine chaîne narrative, s'organisent de façon associative, constituant ainsi leur champ propre, autant sur le plan de la forme que du contenu.

L'espace environnant de l'exposition est d'une grande importance pour la perception des photos, car il constitue précisément le décor du souci plastique qui anime la démarche de l'artiste. Dans la publication éditée par le Centre culturel suisse à l'occasion de l'exposition, Hannah Villiger a effectivement tenu compte de ce fait puisqu'elle a reproduit les photos en noir et blanc hors de tout contexte, tandis qu'elle a replacé les polaroïds à l'intérieur du champ spatial que constituent les salles de l'exposition. La préoccupation plastique des polaroïds n'est pas de placer l'objet au sein d'un espace, mais de le considérer comme étant lui-même espace et lumière. Pour cette raison, ces épreuves agrandies nécessitent le contexte spatial.

Hannah Villiger thématise et généralise le fragment en tant que partie d'un tout, qu'elle extrapole également à l'extérieur du corps pour établir un rapport avec des *moments* de *perception* situés dans l'environnement immédiat. Il s'agit soit de vues prises depuis son balcon, soit dans le décor même de son appartement. Il est peut-être utile aussi de savoir que les polaroïds de 1984-85 ont été réalisés au cours d'un voyage de plusieurs mois autour du monde, effectué dans le plus complet isolement, si bien que l'intérieur (le corps propre) et l'extérieur (la vue depuis le balcon de son appartement) portent l'empreinte de la nature de cet isolement.

Les fragments de corps vont à vrai dire tout à fait dans le sens de ce que la sculpture a pu réaliser dans le domaine du travail du fragment. Le fragment n'étant pas une part quelconque d'un tout, mais un fragment élaboré en tant que partie. (On pourrait faire remonter le discours sur le fragment à Winckelmann, pourtant lorsque les sculpteurs du début du XXe siècle — prenons Lehmbruck par exemple — ont représenté le corps morcelé, ils ont dès le départ considéré ce dernier comme un fragment, ceci dans le sens d'une concentration de l'expression et de l'intensité d'un moment immanent au corps.)

Quelle signification attribuer aux objets dans les travaux de Hannah Villiger ? En premier lieu ils sont lumière, couleur et espace. Lorsque, allant plus loin que le simple rapport usuel avec *les objets* qui nous entourent, nous faisons l'expérience d'une relation intensifiée, cet objet qui selon notre sensation est déterminé par sa pesanteur, apparaît alors comme dénué de pesanteur. Il est et ne devient ni important ni sans importance. Tout simplement il est une présence intégrée et temporalisée au sein d'une expérience spatiale.

C'est grâce à la couleur que l'objet apparaît en tant que tel. Cette couleur spécifique au polaroïd permettant ces fluctuations entre la plus grande netteté et le plus grand flou dans l'expression. Ce n'est pas l'intention mais la couleur qui détermine le champ des associations, c'est-à-dire la lumière qui émane de la couleur, ou au contraire s'y infiltre pour y prendre de l'ampleur. La luminosité de la couleur imprègne et délimite l'objet en lui conférant son centre de gravité ou sa simple présence naturelle. Le fait d'encercler inclue l'angle de vision. (Il existe certains clichés que Hannah Villiger a fait virer à un angle de 90°.) L'angle de vision, c'est l'espace qui s'ouvre ou se ferme comme une perspective et qui dans la densité de sa qualité lumineuse, modèle les objets, les fait se rapprocher ou les abandonne à leur propre profondeur. Souvent nous appréhendons les objets, de près et de loin, comme autant de vibrations de l'espace.

Toute figure plastique nécessite un espace, sans lequel ses qualités ne peuvent se manifester dans leur intégralité. C'est exactement la même chose pour les tirages polaroïd de Hannah Villiger. Le travail du fragment et la prise en considération de l'espace sont d'une importance si radicale que la distance nécessaire entre les photos et le spectateur et donc le lieu d'exposition, obéissent aux mêmes critères qu'une sculpture.

Hannah Villiger travaille la couleur dans ses polaroïds en en traitant les ombres et la lumière, l'espace et la surface à la manière du plasticien, et tout à la fois à la manière de celui qui tout simplement contemple une sculpture.

Jean-Christophe Ammann
Traduit par Annie Brignone

(Ce texte paraîtra en même temps dans art press, 1986, n° 99)

Sculpture 1984/85
A partir de polaroïds (7,9 × 7,8 cm), par l'intermédiaire d'un contre-type, on a produit des agrandissements en couleur, brillant, pour les tirer sur des plaques en aluminium d'1 mm d'épaisseur.
Chacun 125 × 123 cm
Kunsthalle de Bâle 1985

Hannah Villiger

Ces dernières années, Hannah Villiger a surtout montré des photographies de feuilles de palmier en vol, souvent enflammées, des photographies du jet d'un système d'irrigation ou celles d'une faneuse. On connaît également les objets de l'artiste, qu'elle présenta à Paris ou à Vira : des épieus, des piques mêlés à des éléments de plantes séchées, souvent placés, menaçants et agressifs, dans l'espace.

Lorsque je rendis visite à Hannah Villiger, à Bâle, dans l'atelier, une toute autre image s'offrit à moi. La pièce rectangulaire était pratiquement vide, hormis une table, quelques chaises, une étagère et quelques rouleaux de papier. Sur la paroi, on pouvait voir ce à quoi Hannah Villiger travaillait. Cet atelier ne donnait pas l'impression d'un espace de travail définitif, il ne dégageait aucune « atmosphère artiste ». Tout avait un aspect de dépouillé, de provisoire, d'habité depuis peu ; ici, celui qui travaille pourrait repartir et déménager du jour au lendemain.

Ce à quoi Hannah Villiger travaillait donnait aussi l'impression de provisoire, de non-établi : entre deux supports de la pièce légèrement suravancés, elle posa environ vingt lattes de bois. A peu près chaque quatrième latte était posée sur les supports, les autres reposant sur ces planches. Ce carré délimité par les supports était ainsi parcouru en diagonale. Dans le « champ de lattes », Hannah Villiger entailla deux lignes se coupant « à angles émoussés ». Une « œuvre » ? A peine — plutôt une esquisse, une étude très parcimonieuse, juste l'évocation d'un démêlé avec l'espace, avec l'emplacement donné de la paroi, avec le matériau-bois trouvé par hasard et avec la trace presque « dématérialisée », sciemment laissée par la ligne entaillée.

Ce qui était à tel point effacé qu'un visiteur de l'atelier aurait pu facilement ne pas le remarquer, était le terme provisoire d'une longue étude de la paroi, du bois ainsi que d'autres matériaux.

Un autre travail faisait l'effet d'une réflexion sur les possibilités offertes par le dessin, d'un examen du jeu entre différents matériaux aux propriétés diverses : du plexiglas dur, du bois naturel, de l'étoffe s'écoulant souplement. Cela aussi n'était point une « œuvre », car Hannah Villiger modifiait sans cesse l'arrangement, redisposait les choses. La coulée de haut en bas du dessin au crayon correspondait en cela à la nature même de l'ensemble du travail, toujours en cours, en mouvance, jamais achevé, jamais fini ou définitif. Et, en ce sens, de ces maigres matériaux, devenus un instrument de la pensée pour l'artiste et avec lesquels elle travaillait, émanait une sorte de sensation de la vie qui ne se retrouvait pas dans la seule « œuvre d'art » dûment parachevée, mais bien dans le continuellement retransformé. Hannah Villiger dit aussi à ce propos que dans son travail elle ne court pas après une idée. Elle ne recherche donc pas de matériaux qu'elle pourrait utiliser ou bien mettre à contribution pour une idée, mais elle travaille selon les contingences du moment, avec ce qu'elle trouve.

De même qu'Hannah Villiger n'a pas cherché, consciente du but à atteindre, les feuilles de palmier ou les autres éléments végétaux qu'elle utilisait auparavant, mais simplement trouvé : dans le jardin de l'Institut Suisse sur la Via Ludovisi à Rome, où elle fit la connaissance de ses palmiers dont les feuilles inférieures se fanent et sèchent une à une. Ces éléments végétaux sont à l'origine de ses objets-épieus. Lors de la Biennale de Paris en 1975, elle a en partie enveloppé d'ouate et de ficelle de longues perches de bois. Elles étaient appuyées au mur, la pointe dirigée vers le haut, et munies de structures larges et ailées. Ces objets, comparés à ceux montrés une année plus tard à Vira, faisaient l'effet d'être retenus, presque charmants ou décoratifs. A Vira, lors d'expositions ultérieures dans des galeries, Hannah Villiger a suspendu les objets, les perches de quatre mètres de long dont, à l'avant, le dernier tiers se métamorphosait en une structure encombrante, hérissée. Elle les disposa en une attitude menaçante ; du bas, elles effleurent le sol tandis que leur pointe se trouve juste à la hauteur des yeux. Cette agressivité, sciemment mise en scène, a été ressentie comme telle. A Vira, Hannah Villiger à laquelle on attribua tout d'abord un portique sur le mur latéral de l'église, fut confrontée à un tel refus que l'on a dû lui céder un emplacement plus anodin. Le caractère phallique de ces objets, qui occasionna sans doute cette résistance, ne représente au demeurant qu'une facette de ces travaux, dont les matériaux et les formes renvoient à des mythes archaïques. Ils font songer l'observateur à des rituels animistes, à des armes cultuelles et en même temps — par le caractère éphémère, fragile des plantes séchées — à des thèmes ancestraux tels que la mort et la décrépitude. Ces objets d'Hannah Villiger, qui n'existent pour la plupart d'ailleurs plus aujourd'hui : ils se décomposèrent, s'effritèrent au fil du temps, ne supportèrent pas les transports ou bien ont été utilisés dans un nouveau contexte.

Hannah Villiger a également utilisé des feuilles de palmier séchées pour ses « performances-photos ». C'est ainsi qu'elle lança d'une position surélevée des feuilles de palmier au-dessus de la mer et retint la trajectoire en une série de prises de vue. Sur la première photo la feuille revêt l'apparence d'un vague oiseau. Sur la seconde elle donne l'impression d'être une plume guidée par une main invisible et, sur la dernière image, la feuille se fond dans l'ombre de la plage. Sur d'autres photos, Hannah Villiger montre une feuille de palmier en feu sur fond de ciel obscur. Il existe toute une série de prises de vue de ce type. La feuille apparaît comme un objet volant enflammé, dont la substance se dissoud dans le sillage d'un feu qui s'embrase sauvagement, ou bien fatal et dangereux s'approche d'un arbre ou de tout ce qu'il pourra enflammer. Le jet avec son mouvement immortalisé par la photo est un thème. La chute libre et presque en suspens de la feuille en est un autre. Un troisième est finalement l'élément du feu qui, nouveau, s'ajoute et confère à la feuille une puissance neuve, chargée d'énergie.

Munie de l'appareil photo, Hannah Villiger s'est également approchée d'autres objets volants. Sur la première page d'une série de trois photos, un Zeppelin publicitaire qui glissait le long des plages près de Rome, semble tout droit surgi d'une cime d'arbres, tel un gigantesque corps étranger. Sur la deuxième image, il s'est libéré afin de s'élever dans les airs. Et sur la troisième il flotte, libre vaisseau spatial scintillant qui pourrait, si l'on considère sa forme, au demeurant aussi s'écraser au sol tel une bombe.

Une autre série de photos, également nées en Italie, fixe la trajectoire du jet d'eau d'un système d'irrigation en étapes successives. Le mouvement plein de vigueur, la dynamique du jet contrastent étrangement avec la photographie, qui en tant que médium, tend à réduire l'action à un état, en quelque sorte à la geler. La spontanéité primitive de l'eau est décomposée en étapes. La photographie mène ainsi à une vérification critique des habitudes visuelles, mais dans un même temps, conduit à des qualités esthétiques considérables.

Y a-t-il un fil rouge au travers de la création artistique d'Hannah Villiger ? Si fil rouge il y a, il serait alors peut-être à voir dans la réflexion de l'artiste quant au rapport à sa propre personne et à la situation dans laquelle elle se trouve en tant qu'artiste. Une réflexion, perçue par l'œil et reconnaissable à sa fraîcheur, à sa vitalité et également à son aspect d'insécurité et de provisoire, qui se retrouve dans les photographies, les objets-épieus et les lattes de bois de l'atelier bâlois.

Niklaus Oberholzer
Traduit par Brigitte Mantilleri

In *Kunst-Bulletin des Schweizerischen Kunstvereins,* n° 11, novembre 1979

Hannah Villiger

Née à Cham (canton de Zoug) en 1951
Vit et travaille actuellement à Paris

Expositions depuis 1980 :

1985 Galerie Lydia Megert, Berne.
1985 Kunsthalle de Bâle, Bâle.
1985 Galerie Susan Wyss, Zurich.
1983 « Übersicht » (vue d'ensemble), Kunsthaus d'Argovie, Aarau.
1982 Hogart Galleries, Sydney, Australie.
1981 Hammerausstellung II, Felix Handschin, Bâle.
1981 Aspekte der jungen Schweizer Kunst (aspects du jeune art suisse), Städtische Galerie, Regensbourg, RFA.
1981 Künstler aus Basel (artistes de Bâle), Kunsthalle de Bâle, Bâle.
1980 4.1, Kunsthaus d'Argovie, Aarau.
1980 Spektrum 80, Galerie Rägeboge, Luzern.

Livre :

« Neid », Ed. Kunsthalle de Bâle, Bâle, 1985, 108 p., non paginé, 42 images en couleur, avec un texte de Jean-Christophe Ammann.

Bibliographie :

Marc Steffen : Sehen wir..., Basler Magazin, Wochenend-Beilage (supplément weekend) de la Basler Zeitung, N° 20, 18 mai 1985, page 9.

Beat Wismer : Sammlungskatalog Aargauer Kunsthaus (catalogue de la collection du Kunsthaus d'Argovie), volume 2, Aarau 1983.

Jean-Christophe Ammann : Zur Utopie in mytischen Bildern (à propos de l'utopie dans des tableaux mytiques), in : Mythos und Moderne (Ed K.H. Bohrer), Francfort a.M., 1983.

Christoph Schenker : in : Kunstforum, volume 42, 6/80 et volume 43, 1/81, Cologne 1980/1981.

Bice Curiger : Hannah und der Horizont (Hannah et l'horizon), in : Künstler aus Basel (artistes de Bâle), Kunsthalle de Bâle, 1981.

Schweizer Institut für Kunstwissenschaft (institut suisse pour les sciences de l'art) : Lexikon der zeitgenössischen Schweizer Künstler (encyclopédie des artistes suisses contemporains), Ed. Huber, Frauenfeld, 1981.

Heiny Widmer : in : 4.1, Kunsthaus d'Argovie, Aarau, 1980.

Jean-Christophe Ammann : Für Hannah (pour Hannah), in : 4.1, Kunsthaus d'Argovie, Aarau, 1980.

Alex Silber : Die stille Stelle der Zitadelle, in : 4.1, Aarau, 1980.

Niklaus Oberholzer : Hannah Villiger, in : Kunstbulletin N° 11/79, Lucerne 1979.

Niklaus Oberholzer : Unser Künstlerporträt (notre portrait d'artiste) : Hannah Villiger, Vaterland, N° 64, 17 mars 1979.

Photos de l'exposition : Konrad Wittmer

Traductions : Annie Brignone, Brigitte Mantilleri

Cahier d'artistes
édité par la Fondation suisse
de la culture Pro Helvetia
1986
Avec le soutien financier du Kuratorium aargovien

J. London, impr., Paris