

ROMAN SIGNER

Et la Suisse dans tout cela ?

La Suisse, pour moi c'est plutôt un concept... Marc-Olivier Wahler (octobre 2006)

Christian Bernard, « La sculpture, comme praxis ou comme métamorphose ».

Roman Signer

ooo — «Action with Sheets of Paper»

<http://www.medienkunstnetz.de/works/aktion-mit-papierblattern/>

documenta 8 propagated a large number of impressive video installations, and also a sizeable performance section. The Swiss concept artist and performer's trade marks are actions with explosives, working in the field of tension between sculpture and event. «My works are like traps that I set for nature, so that she can intervene in the creative act as a partner, and perfect it.» He is usually both the initiator and the «guinea pig.» For example, at documenta 8 he blew up the fastenings on a great pipe that was hanging over him so that they crashed down around him and he disappeared inside the tube. Most of Signer's actions are absolutely minimal and extremely brief, and also conceptually absurd. To conclude documenta, Signer once more operated on a much larger scale, using the explosive nature of «rapid change.» He blew up thousands of sheets of paper to form a wall of white rain that formed a poetic concluding image in time, somewhere between suddenness and slow dispersal. Rudolf Frieling

La documenta 8 a propagé un grand nombre d'installations visuelles, et également une importante section de performances. La marque déposée d'artiste conceptuel et de performer sont des actions avec des explosifs, fonctionnant dans le domaine de la tension entre la sculpture et l'événement. « **Mes travaux sont comme les pièges que je place pour la nature, de sorte qu'elle puisse intervenir dans l'acte de création en tant que partenaire, et le perfectionner.** » Il est habituellement à la fois l'initiateur et le cobaye. Par exemple, à la documenta 8 il a fait sauter les attaches sur un grand tuyau qui était accroché au-dessus de lui de sorte qu'elles se sont brisées vers le bas autour de lui et que lui a disparu à l'intérieur du tube. La plupart des actions de Signer sont absolument minimales et extrêmement brèves, et aussi conceptuellement absurdes. Pour conclure la documenta, Signer a une fois de plus opéré à une plus grande échelle, en utilisant la nature explosive du «changement rapide ». Il a fait sauter des milliers de feuilles de papier pour former un mur de pluie blanche qui a formé une image de conclusion poétique en temps réel, quelque part entre la précipitation et la dispersion lente.

oo — Roman Signer — Biographie

Né en 1938, à Appenzell, il vit à Saint-Gall. Il commence sa vie professionnelle comme dessinateur-architecte jusqu'en 1966, puis étudie à la Kunstgewerbeschule de Zurich, à la Schule für Gestalt de Lucerne puis à l'Académie des arts de Varsovie.

Sa première exposition date de 1973. Depuis 1974 il est professeur à la Schule für Gestalt de Lucerne.

Installations, performances, actions se suivent au grand nombre en Suisse et en Europe et dans le monde. Ses travaux sont présentés lors d'expositions personnelles ou collectives dans les plus grandes institutions.

Il est représenté par la galerie Art : Concept à Paris.

2006 Centro Galego de arte contemporanea (Santiago de Compostela, Espagne) et CAPC (Bordeaux)

2004 Pavillon de la Suisse au Metropolitan Art Museum (Busan, Corée)

2004 exposition collective *Densité ±0*, Paris École des beaux arts

2003 Häuser & Wirth Collection à Saint Gall

2001 Sculpture Center (New-York)

1999 Pavillon suisse de la Biennale de Venise
1999 Rétrospective au Bonnefanten Museum de Maastrich
1998 The Living Museum (Reykjavik)
1998 Centre d'art de l'espace Jules Verne, Brétigny-sur-Orge (2 mai-27 juin); Galerie Art concept, Paris (10 septembre-17 octobre)
1997 The Swiss Institute de New York
1997 Skulptur Projekte de Münster en 1997
<http://www.lwl.org/skulptur-projekte-download/muenster/97/signer/index.htm>
1997 Goldie Paley Gallery, Moore College of Art and Design, Philadelphie
1996 Galerie Stampa, Bâle; Slunkariki, Isafjöldur, Islande
1995 Galerie Stampa, Bâle; Künstlerhaus, Brême; Galerie Art Concept, Nice; Atelier Gallery, St-Gall
1992 Centre d'art contemporain (Fribourg)
1992-1993 Le Creux de l'Enfer, Thiers
1987 Documenta 8 (Kassel)
1985 Künstlerhaus de Stuttgart
1981 et 1995 Kunsthau de Zürich.

01 — 1993 — Roman Signer — archive texte

Jean-Yves Jouannais — artpress n° 178, mars 1993, page 85

Garenne Lemot, FRAC Pays de la Loire,, 23 janvier-14 mars 1993

A l'occasion de ces neuvièmes ateliers internationaux des Pays de la Loire, RS a réalisé trois performances; actions dont la nature évoquait le titre d'un recueil poétique de Jean-Pierre Ostende : *Les élans minuscules*. Pour l'une d'entre elles, l'artiste a bricolé un habitacle aux allures de douche, isolé hermétiquement par une pellicule de plastique. Un tuba fixé au plafond est relié à l'extérieur. Enfermé, un masque de plongée sur les yeux et le tuba aux lèvres, RS déclenche du pied un fumigène. Un nuage bleu, émanation toxique, emplit rapidement l'espace, exerçant une pression sur les parois qui se tendent, s'arrondissent tandis que la silhouette de l'artiste disparaît aux regards. Puis, déchirant la paroi à l'aide d'un couteau, Signer regagne l'air libre. Ce type de performance, assez proche de celle réalisée au Creux de l'enfer, où l'artiste, habillé d'une combinaison en amiante, ouvre un bidon dans lequel se produit une explosion, met paradoxalement en balance la réalité d'un risque et l'inexistence du danger.

La société du spectacle intégré, spectacle "comme inversion concrète de la vie" (Guy Debord, *La Société du spectacle*) bascule ici dans sa caricature microscopique : le spectaculaire désintégré.

Si l'on pose l'art comme composante première de la "société spectacliste", il est troublant d'entrevoir Klein et son saut dans le vide derrière la performance de Signer. Si ce dernier se soumet au péril du bleu, c'est sous la forme d'une anthropométrie en creux, silhouette invisible sculptant un IKB approximatif, toxique et volatile. Et puis Signer lui aussi saute dans le vide, mais ce plongeon prend un sens tout autre. Le saut dans l'espace de Signer s'avère une reconnaissance du principe de réalité, un renoncement mystique, une négation du pouvoir d'illusion ou de mystification de l'espace pictural et de ses attributs.

Le "spectaculaire désintégré" c'est la désignation sur le mode parodique de l'hémorragie ontologique propre à nos sociétés; non pas là où le spectacle est décevant mais là où le spectacle se donne sans l'alibi de la marchandise, dans la pure superficialité de ses images.

Autre action, qui fut une non-action : RS dort dans une tente sur la pelouse du parc. A l'intérieur de la tente, un micro; à l'extérieur, tout à l'entour, des amplifications dans les arbres. Toute la nature se trouva ainsi bercée de monstrueux ronflements.

Spectaculaire désintégré version Monty Python. Métaphore rapide et comique d'une mégalomanie de type

néronien dont on voit affectés nombre d'artistes.

02 — 1995 — Roman Signer — archive texte

Parkett n° 45, 1995 —Introduction, "Explosive"

One of the collaboration artists in this issue, Roman Signer, has an affection for explosives. Motivated by a delight in observing physical processes, Signer is both dramaturge and director of the theater of natural forces. He unleashes the hidden potential of materials and, in images of anarchistic whimsy, he mediates on the danger and poetry of ordinarily latent process which surface only as accidents or as functionally oriented aspects of our quotidian economy.

Equally "explosive" are the approaches of the other two collaboration artists, Sarah Lucas and Matthew Barney. They also engineer states of being, subtly operating in liberated, or yet to be liberated, territories.

Both Barney and Signer emphasize the strong intent of their work. Actions, films, and photographs circumscribe objects that underscore the transience of things.

Matthew Barney lures our gaze towards physiological processes in which cells and organs, flaring up in roccoco agitation, are transmuted into figures of uniquely sexual beauty.

Before our very eyes, Sarah Lucas blows up the discreet social and behavioral structures that govern our civilized lives. The specific brand of humor which inhabits her art results from rubbing up against the "pure air" that prevails in an art world unaccustomed to dealing in certain "vulgaritys".

The issue of *Parkett* is an invitation to journey through images of wild and audacious beauty, enhanced by the delicate commentary of dynamic loops and flourishes of Elliott Puckette's insert.

"Explosif"

Un des artistes qui collaborent à ce numéro, Roman Signer, a une affection pour des explosifs. Motivé par un plaisir d'observer des processus physiques, Roman Signer est à la fois dramaturge et directeur du théâtre des forces de la nature. Il libère le potentiel caché des matériaux et, dans les images de fantaisie anarchique, il est le médiateur du danger et la poésie de processus habituellement latents qui ne fait surface que par accident ou en tant qu'aspects fonctionnellement orientés de notre économie quotidienne. Également « explosives » sont les approches des autres autres artistes Sarah Lucas et Matthew Barney. Ils construisent également des états d'être, opérant subtilement dans des territoires libérés ou à libérer. Barney et Signer soulignent l'intention forte de leur travail. Les actions, les films, et les photographies entourent les objets qui soulignent le transience des choses. Barney leurre notre regard vers les processus physiologiques dans lesquels des cellules et les organes, s'épanouissant dans une agitation roccoco, sont convertis dans des figures de beauté uniquement sexuelle. Devant nos yeux mêmes, Sarah Lucas fait sauter les structures sociales et comportementales discrètes qui régissent nos vies civilisées. La marque spécifique de l'humour qui habite son art résulte du frottement contre "l'air pur" qui règne dans un monde de l'art pas habitué à s'occuper de certaines "vulgaritys". Le numéro de *Parkett* est une invitation de voyager à travers ces images de beauté sauvage et audacieuse, augmentées par le commentaire sensible des boucles dynamiques et s'épanouit dans l'insert d'Elliott Puckette.

03 — 1995 — Roman Signer — archive texte

Jean-Yves Jouannais, "Prometheus's Delay" — *Parkett* n° 45, 1995, page 120

In 1981, RS put on a performance entitled *Race* near St-Gall. Having stretched a cable in the air between two trees in the middle of a meadow, the artist attached a rocket to it which he then lit. Wearing a red plastic helmet that clashed with the bucolic landscape, he dashed under the flying rocket : one saw, from behind, the artist-sprinter running off, desperately struggling at a race that was lost from the start. And indeed he did lose, finishing

far behind the projectile. He is late with regard to the work. Let us recall that in a famous note included in *La Boîte verte* (1934) Duchamp suggested using the word 'delay' in the place of 'artwork' or 'painting'. Thus the performance of RS would be simply, to paraphrase the author of *The Grand Verre*, a delay in acts — the same way one speaks of a poem in prose or a silver spittoon.

Le retard de Prométhée

En 1981, RS a réalisé une performance titrée *Race* près de St-Gall . Après avoir tendu un câble en l'air entre deux arbres au milieu d'un pré, l'artiste y a attaché une fusée qu'il a allumée. Portant un casque en plastique rouge contrastant avec le paysage bucolique, il s'est précipité sous la fusée en vol : on a vu, de dos, la course de l'artiste, luttant désespérément dans une course perdue d'avance. Et en effet il a perdu, finissant loin derrière le projectile, en retard sur l'oeuvre. Rappelons-nous que dans une note célèbre incluse en *La Boîte le verte* (1934) Duchamp suggérait d'utiliser le mot "retard" au lieu d'oeuvre ou de peinture. Ainsi la performance de RS serait simplement, pour paraphraser l'auteur du *Grand Verre*, un retard en actes - de la même manière qu'on parle d'une poésie en prose ou d'un crachoir en argent.

The image, moreover, is also reminiscent of the old happy endings in movies, though here the happy ending is paradoxically compromised by its own failure. For what is being staged on this Swiss lawn is some kind of derisory remake of the Promethean tragedy. Often, too often perhaps, the figure of Prometheus has been used to define the position of the artist in modern human history — as stealer of fire. Prometheus is above all a precursor of Christ figure of sacrifice suffered for the love of the human race : a savior. But the mythological version favored by Roman Signer is that he is supposed to give to humanity, without ever being able to catch up to it. A little Sisyphean Christ running late, condemned to this lateness, a delay that saves him at once from all moralism and all academicism. His is an ironic, even cynical, point of view, which echoes the utterance of Cioran : "Society : an inferno of saviors !"

L'image, d'ailleurs, est également réminiscente des vieux *happy ends* dans les films, bien qu'ici le *happy end* soit paradoxalement compromis par son propre échec. Pour ce qui est de la mise en scène sur cette prairie suisse, c'est une sorte de remake dérisoire de la tragédie de Prométhée. Souvent, trop souvent peut-être, la figure de Prométhée a été employée pour définir la position de l'artiste dans l'histoire moderne de l'homme - comme voleur du feu. Prométhée est surtout un précurseur du Christ, une figure du sacrifice enduré pour l'amour de la race humaine : un sauveur. Mais la version mythologique préférée de Roman Signer est celle d'un sauveur incapable, courant après le feu qu'il est supposé donner à l'humanité, sans être capable de l'attraper. Un petit Christ Sisyphe courant en retard, condamné à ce retard, un retard qui le sauve de tout moralisme et de tout académisme. Son point de vue est un ironique, même cynique, et fait écho à l'expression de Cioran : « La société : un enfer de sauveurs ! »

A collection of catastrophes with necessarily imperfect results : This fairly well sums up the performances that the artist has realized since 1974, which he calls *Fast changes*, a series of experiments within the framework of which he develops an aesthetics of the accidental, a poetry at once festive and deceptive.

I know of nothing more convincing that these works that choose fiasco, not so much as an aesthetic ambition, but as a poetic raison d'être. The important thing being, in this case, not that the artist lose or fail, but that he acquiesce to the idea of not achieving perfection. The works of Roman Signer tend, indeed, toward imperfection, aiming at the aleatory nature of games, favoring combustion over construction, relegating to heaviness and the forces of mechanics the concern for recreating in ephemeral fashion a few forms or ghosts of forms in space. The imperfection at stake in *Race* — vital and serene and devoid of any nihilistic or masochistic connotations — is closely related to that which Takeno Jôh and Senno Rikyû introduced in the sixteenth century into the Tea Ceremony, which was at its apogee at the time. According to them, the ceremony was intended to prove that spiritual richness can be achieved not through luxury and perfection, but through simplicity and imperfection. At that time, Chinese woods were being replaced by Korean woods and by pottery in the Hakeme, Ido, and Komogai

styles of the Yi period, objects less precious in appearance, with imprecise roundings, rougher forms, less regular colors. It was with such unpretentious objects that the shanoyu of the Wabi style, marked by simplicity and serenity — wabi-cha — was established and eventually achieved its definitive form. It's an imperfection very similar to that which Jean Cassou saw in the work of Ramon Gomez de la Serna. "We might be tempted" he wrote, "to call the work of Ramon a catastrophe, if we were unable to imagine that one might wish to attempt something other than what appears to us to be the highest goal of art : order, order — that's the only word that comes to our lips."

Une collection de catastrophes avec nécessairement des résultats imparfaits : Ceci résume bien les performances que l'artiste a réalisées depuis 1974, qu'il appelle *Changements rapides*, une série d'expériences dans le cadre desquelles il développe une esthétique de l'accidentel, une poésie à la fois festive et déceptive.

Je ne connais rien de plus convaincant que ces travaux qui choisissent le fiasco, pas tant comme ambition esthétique, mais comme une *raison d'être* poétique. La chose importante étant, dans ce cas, non pas que l'artiste perde ou échoue, mais qu'il approuve l'idée de ne pas réaliser la perfection. Les travaux de RS tendent, en effet, vers l'imperfection, visant la nature aléatoire des jeux, préférant la combustion à la construction, reléguant au poids et aux forces mécaniques le souci de recréer d'une manière éphémère quelques formes ou fantômes de forme dans l'espace. L'imperfection en jeu dans *Course* - essentielle et vitale et exempte de toutes connotations nihilistes ou masochistes - est étroitement liée à celle que Takeno Jôô et Senno Rikyû introduisaient au seizième siècle dans la cérémonie du thé, qui était alors à son apogée. Selon eux, la cérémonie a été prévue pour prouver que la richesse spirituelle peut être réalisée non pas par le luxe et la perfection, mais par la simplicité et l'imperfection. À cette fin, des bois chinois étaient remplacés par du bois coréen et par la poterie de styles Hakeme, Ido, et Komogai de la période de Yi, objets moins précieux en apparence, avec des arrondis imprécis, des formes plus approximatives, couleurs moins régulières. C'était avec de tels objets sans prétention que le *shanoyu* du style Wabi, marqué par la simplicité et la sérénité - *wabi-cha* - a été établi et a par la suite réalisé sa forme définitive. C'est une imperfection très semblable à celle-ci que Jean Cassou a vue dans le travail de Ramon Gomez de la Serna. "Nous pourrions être tentés" l'avons écrit, d'appeler le travail de Ramon une catastrophe, si nous ne pouvions pas imaginer que l'on peut souhaiter essayer quelque chose d'autre que ce qui nous semble être le but le plus élevé de l'art : ordre, ordre - qui est le seul mot qui vient à nos lèvres."

Order, order, indeed : the "return to order" is once again the order of the day, the program of the reactionary waves crashing down on France since the Right's return to power. In the artistic sphere it has been encouraged by the manifesto-exhibition of Jean Clair at the centenary celebration of the Venice Biennale; in the social sphere by the new questioning of the right to abortion; in the literary sphere by the revival, in the press, forty years after the fact, of the trial of the New Novel, and so on.

It is in such a context as this that Roman Signer magnifies his own libertarian virtues. And his *Race*, obviously, is not an escape, but on the contrary is much closer to a celebration of the freely lived forms of Immaturity, that immaturity which links him across the century to Gombrowicz, Jarry, Picabia and Filliou. It is a delay on the road to the "return to order"?

Ordre, ordre, en effet : le "retour à l'ordre" est de nouveau à l'ordre du jour, le programme des vagues réactionnaires se brisant sur la France avec le retour de la droite au pouvoir. Dans la sphère artistique elle a été encouragée par l'exposition-manifeste de Jean Clair à la célébration du centenaire de la Biennale de Venise; dans la sphère sociale par la nouvelle interrogation de la droite du droit à l'avortement; dans la sphère littéraire par la renaissance, dans la pression, quarante ans après, du procès du nouveau roman, et ainsi de suite. C'est dans un tel contexte que RS magnifie ses propres vertus libertaires. Et sa course, évidemment, n'est pas une évasion, mais au contraire est beaucoup plus près d'une célébration des formes librement vécues d'Immaturité, cette immaturité qui le lie à travers le siècle à Gombrowicz, Jarry, Picabia et Filliou. C'est un retard sur la route du "retour à l'ordre" ?

03 — 1995 — Roman Signer — archive texte

Konrad Bitterli, conservateur du musée d'Art de St Gall, "Événements sculptés—Roman Signer", *Parkett*, no 45, 1995, pp. 127-128

Un individu vêtu d'une combinaison ignifuge et d'un casque intégral se penche à l'équerre sur un fût, tout en actionnant du pied une amorce de mèche. Une violente explosion s'ensuit, projetant en l'air de la peinture blanche, maculant la visière du casque et la combinaison et dérobant sa vision à l'individu. Un rituel énigmatique, absurde, un aveuglement de soi destructeur? Il s'agit de l'une des interventions de l'artiste Roman Signer. *Galerie de portraits* (1993), ainsi s'intitule le travail résultant de l'arrangement de quatre fûts semblables. Les projections de peinture ont séché depuis longtemps. Aux murs, encadrés, sont suspendus des portraits en noir blanc de l'artiste, photographiés après chacune des explosions. Les reliques de l'intervention se sont solidifiées en une sculpture persistante, l'intervention anodine d'un instant s'est figée dans une image terrifiante, le portrait dépouillé de son visage. Un geste impétueux qui transforme l'idée d'une galerie d'antiques portraits bouffés aux mites en un urgent « monument du moment », en une métaphore contemporaine.

Intervention et sculpture, dynamique et statique ne sont pas des moments antagonistes dans l'oeuvre de Roman Signer, mais plutôt différents états d'une même structure; une structure avec un potentiel, celui de la probabilité d'un changement futur, énergétique; cette structure est une transformation qui rappelle l'éphémère de la forme; elle est un détrit, trace d'événements passés. La forme sculptée dans l'oeuvre de Signer, l'objet statique dans l'espace, est étendue — liquéfiée — pour inclure la dimension du temps. La mise en évidence des processus temporels est un élément directeur d'un concept de la sculpture, qui rappelle les positions artistiques des années soixante et septante. L'interpénétration du temps et l'espace et la dématérialisation de l'oeuvre (du matériau artistique) en des processus temporels, caractéristiques de ces traditions, ont fondamentalement changé l'ensemble de l'organisation de la sculpture. Roman Signer renouvelle ces traditions, en définissant, en plus de l'objet statique, l'instant présent comme un processus sculptural.

L'oeuvre de Roman Signer du début des années septante débute avec une visualisation de phénomènes naturels, décrits avec une méticulosité presque scientifique. Sa recherche artistique, consacrée aux principes fondamentaux de l'art plastique, s'est concentrée sur la nature immanente des forces, sur le potentiel énergétique des éléments de notre environnement naturel — tels que le sable, la pierre ou l'eau. Ainsi, les petits entonnoirs *de champ de pluie* (1975, Regenfeld) collectent les précipitations dans de minces tiges de métal, qui pressent chacun vers le haut un flotteur en bois et l'entonnoir. Placée à l'extérieur, l'oeuvre prend l'aspect d'un instrument de mesure amusant, qui met en évidence le changement consécutif à l'exercice des forces naturelles au cours du temps. La force de la pluie et de façon générale les forces de la nature ne sont pas réduites à des formes normalisées de mesures ou à d'abstraites vecteurs d'énergie, mais se manifestent plutôt dans leur matérialité physique (concrète). Dans l'espace du musée, les mêmes phénomènes sont précisément perceptibles en tant que manifestations potentielles d'une construction artistique expérimentale. En plus de ces travaux qui étendent la dimension du temps, Signer a également conçu des structures de l'instant, à l'aide de mèches et d'explosions, comme dans *croix fumante* (1975, Rauchkreuz) ou *colonne d'eau* (1976, Wassersäule). Le choix explicitement restreint de matériaux, toujours réutilisés — en plus de l'eau, du sable ou de la roche, également des ballons, tables, tabourets, fûts, etc. —, ainsi que la mise en évidence des potentiels d'énergie sont des éléments caractéristiques communs aux premiers travaux de Signer. Ces éléments sont essentiels à l'évolution de son oeuvre. La nature est à la fois son matériau et son partenaire dans le processus de création: «*Je laisse de nombreux objets inachevés, dans l'optique que la nature fasse le reste, qu'elle se mêle d'une façon ou d'une autre à l'oeuvre et s'y manifeste. (...) Je joue dans et avec la nature*».

Signer a conservé un enregistrement de toutes ses sculptures éphémères sur film et vidéo, de sorte que ces médias

constituent un aspect important de son activité artistique. Ce qui a commencé comme une documentation filmée des structures d'espace-temps s'est développé au début des années quatre-vingts comme un acte artistique indépendant et des interventions dans lesquelles l'artiste apparaît comme un acteur. Il se soumet lui-même aux forces naturelles déchaînées par ses actions. Cette suite logique «devant l'objectif» de sa démarche renforce l'aspect du processus dans son travail, par rapport aux autres états de ses oeuvres. Dans ces interventions — Signer les appelle «événements», le potentiel est condensé dans le moment de l'explosion, le passé se coagule dans l'instant éclaté, l'amusement devient existentiel et la vie se manifeste dans sa confrontation avec la poussée élémentaire et menaçante des forces de la nature. L'artiste lui-même diagnostique cette provocation des forces violentes, cette confrontation immédiate avec le danger «presque comme une dépendance. D'une façon ou d'une autre, je dois faire cette expérience, traverser ce tunnel, traverser le danger, passer par le chas de l'aiguille»

L'exposition directe au danger, associée à des expériences concrètes telle que la mort d'un ami lors de leur pratique commune du kayak, ont conféré à l'oeuvre de Roman Signer au début des années quatre-vingts une grande densité et un caractère existentiel. Ce n'est nulle part aussi explicite que dans l'important groupe d'oeuvres «kayak», métaphores sculptées du chemin de la vie et de la mort, que dans *Galerie de portraits* mentionné plus haut, ainsi que dans son oeuvre majeure *Action avec une mèche* (1989, *Aktion mit einer Zündschnur*); cette sculpture silencieuse du temps et de l'espace n'est pas seulement une concrétisation dramatique du processus du départ, elle est également une prise de congé métaphorique de son lieu de naissance et du passé, à la suite de la mort de sa mère.

L'oeuvre de Roman Signer, dans son choix précis d'objets imprégnés de son expérience personnelle, dans ses sculptures qui explosent les dimensions du temps et de l'espace, combine sa réflexion plastique en cours et sa vie effective subjective. Son oeuvre émerge à la frontière entre la sculpture contemporaine et le symbole existentiel. L'artiste les condense en métaphores relationnelles, pour former des emblèmes de l'existence embrouillée des êtres humains à la fin du vingtième siècle».

Toutes les citations sont extraites des conversations de l'artiste avec Lutz Tittel, du catalogue *Treffpunkt Bodensee, Städt. Bodensee Museum, Friedrichshafen, 1984*, pp. 83—93.

En plus de sculptures, interventions, films et vidéos, Roman Signer a également produit une oeuvre de dessins. Cf. Konrad Bitterli *Ö Grundlagen skulpturalen Denkens Ó* dans le catalogue *Roman Signer Skulptur*, Kunstmuseum St Gall, 1993, pp. 36—60.

Le même catalogue contient un répertoire complet de l'oeuvre de Signer jusqu'en 1993. (traduction Olivier Lange et Liliane Hodel) Roman Signer (CH)

04 — 1995 — Roman Signer — archive texte

Christophe Doswald, “Sculptural Laboratory Experiments”, *Parkett* n° 45, pp. 129-136

The method in RS's pyrotechnic madness

Oh, the things we did as children in order to explore the world! We dropped stone and pine cones from a bridge — which object hits the ground first? We set fire to dry meadows next to the railroad tracks — how do ants and grasshoppers react to mortal danger? We made hot air balloons and watched them soar — what ever makes hot air lighter than cold?

Our knowledge of the natural sciences was rudimentary, our approach uncumbered and naive, our curiosity unbounded. And as often as not our experiments failed miserably. But we wanted to gather our own empirical evidence; we wanted to make our own personal discovery of connections regardless of the physical and chemical ground prepared by centuries of scientific research; we wanted to explore cause and effect by ourselves and acquire our own insight into the mysteries of the universe.

In RS's sculptural pieces there lurks a similar spirit of exploration that puts to the test all over again assumptions long taken for granted as givens by a positivistic society. To him, the self-evidence of scientific logic is an artistic challenge and an opportunity to engage in field studies with an aesthetic actionist bias. Fireworks send ordinary kitchen tables flying through the air; wooden crates dropped off bridges burst into a thousand fragments on impact. The artist races a rocket or explodes a charge of dynamite in the water of an old gravel pit; he transforms sand cones into craters by detonating explosives or fills a balloon with gas under the ice of a frozen pond until the buoyancy of the fragile rubber membrane cracks the ice.

Signer follows a strict procedure in carrying out his sculptural laboratory experiments. The tests are divided into three aggregate states — before, during, and after the action — which are meticulously documented through photography, video and film. The documents themselves become works because, on one hand, the sense of process inherent in his sculptural experiments can only be recorded chronologically and, on the other, the original composition of the piece self-destructs once the irreversible process sets in. The fact that Signer logs his experiments, always listing the materials used, the place of execution, the forces involved, and the length of the action, is so indicative of his protoscientific approach. His procedure is basically indistinguishable from that followed in the conventional laboratories of research institutes, the only difference being that Signer leaves it up to the viewer to evaluate the results. Reception and interpenetration are the responsibility of the scientist and not of the artist.

La méthode dans la folie pyrotechnique de RS

Ah, les choses que nous avons fait enfants pour explorer le monde ! Nous avons laissé tomber des pierres et des pommes de pin d'un pont - quel objet frappait le sol le premier ? Nous mettions le feu aux prés secs à côté des voies de chemin de fer - comment les fourmis et les sauterelles réagissaient-elles au danger mortel ? Nous gonflions à l'air chaud les ballons et observions leur montée - qu'est-ce qui fait que l'air chaud est plus léger que l'air froid ? Notre connaissance des sciences naturelles était rudimentaire, notre approche franche et naïve, notre curiosité illimitée. Et aussi souvent nos expériences échouaient. Mais nous voulions recueillir notre propre empirique évidence ; nous avons voulu faire notre propre découverte personnelle des relations indépendamment de la recherche scientifique pluricentenaire; nous avons voulu explorer la cause et l'effet par nous-mêmes et acquérir notre propre perspicacité dans les mystères de l'univers. Dans les pièces de sculpture de RS se cache un esprit semblable d'exploration qui met à l'essai encore une fois les postulats souhaités ou affirmés par la société positiviste. Pour lui, l'évidence de la logique scientifique est un défi artistique et à une occasion de s'engager dans des études de terrain par le biais d'une esthétique actionniste. Les feux d'artifice envoient les tables de cuisine ordinaires voler dans l'air; les caisses en bois sautent des ponts pour s'écraser en mille fragments sous l'impact de la chute. L'artiste fait la course avec une fusée ou fait éclater une charge de dynamite dans l'eau d'un vieux puits; il transforme des cônes de sable en cratères par la détonation d'explosifs ou remplit un ballon avec du gaz sous la glace d'un étang congelé jusqu'à la flottabilité de la membrane fragile du cahouchouc fende la glace. Signer suit un procédé strict en effectuant ses expériences sculpturales de laboratoire. Les essais sont divisés en trois états globaux - avant, pendant, et après l'action - qui sont méticuleusement documentés par la photographie, la vidéo et le film. Les documents eux-mêmes deviennent des œuvres parce que, d'une part, le sens du processus inhérent à ses expériences sculpturales peut seulement être enregistré chronologiquement et, de l'autre, la composition originale de la pièce s'auto-détruit une fois le processus irréversible commencé. Le fait que Signer note ses expériences, énumérant toujours les matériaux employés, l'endroit de l'exécution, les forces impliquées, et la longueur de l'action, est aussi indicatif de son approche protoscientifique. Sa procédure est fondamentalement indistincte de celle suivie dans les laboratoires conventionnels des instituts de recherche, la seule différence étant que Signer s'en remet au spectateur pour évaluer les résultats. La réception et l'interprétation sont de la responsabilité du scientifique et non de l'artiste.

No matter how distinctive each of Signer's sculptural laboratory experiments may be, he has characteristically worked with the same clearly defined vocabulary of materials in untold variations for the past twenty years :

water, sand, air, and explosives are the greatest constants. Kayak, elevator, chair, and table also make regular appearances. Finally, unlike the analytical, detached attitude of the scientist, the artist's own person is involved and is therefore a constitutive part of the experiments. Sometimes he uses visitors as his guinea pigs, putting them at the service of the experiments. He has, for instance, installed time bombs in his exhibitions without informing the public when they will go off. The uncertainty, the fear and respect with which visitors treat the work is not merely a question of reception: when physical distance is maintained, the existential reaction of visitors become a constitutive part of the work's own aura.

Peu importe la manière dont chacune des d'expériences sculpturales du laboratoire de Signer peut être distinguée, il a travaillé de manière caractéristique avec le même vocabulaire bien défini de matériaux dans des variations incalculables pendant les vingt dernières années : l'eau, le sable, l'air et les explosifs sont les plus grandes constantes. Le kayak, l'ascenseur, la chaise et la table font également des apparitions régulières. En conclusion, à la différence de l'attitude analytique isolée du scientifique, la propre personne de l'artiste est impliquée et est donc une partie constitutive des expériences. Parfois il emploie des visiteurs comme ses cobayes, les mettant au service des expériences. Il a, par exemple, installé des bombes à retardement dans ses expositions sans informer le public quand elles exploseraient. L'incertitude, la crainte et le respect avec lesquels les visiteurs traitent l'œuvre n'est pas simplement une question de réception : quand la distance physique est maintenue, la réaction existentielle des visiteurs devient une partie constitutive de la propre aura du travail.

Signer's method in this context might, of course, also be read as an astute appropriation of scientific methodologies. But his sculptural laboratory experiments are neither critical nor hostile in attitude. His activities pursue no functional goals, nor are they extended to emerge as a production process. And finally, the experiments, although meticulously prepared and executed, rarely take place behind closed doors; the artist is oblivious to patent infringements or oaths of secrecy. His works are inspired by an attitude whose overriding trait is an unquenchable personal curiosity. Only secondarily do the sculptural laboratory experiments target and art public, where their impact on the viewer's mechanics of perception is all the more forceful.

Should one have to define the motives behind Signer's research, the most conspicuous would be his preference for untried experience, his interest in the paradoxal, his obsession with illusion, and above all, his devotion to energetic processes. He has a way of taking things literally and subjecting them to conceptual hyperbole; their signification often acquires a humorous twist through the novelty of his gaze. By decontextualizing the vocabulary of his works, he comes up with inventive solutions. The Kayak is a sled or a projectile; tables are turned into flying objects but also function conventionally as static supports. The form, function, and reception of the most ordinary items must reassert themselves in Signer's laboratory experiments, just as viewers are in turn forced to reassess supposedly proven patterns of perception and to call into question once again the essence of things, of technology, and of nature.

La méthode de Signer dans ce contexte pourrait, naturellement, également être lue comme appropriation astucieuse des méthodologies scientifiques. Mais ses expériences sculpturales de laboratoire ne sont ni critiques ni hostiles dans l'attitude. Ses activités ne poursuivent aucun but fonctionnel, ni se sont destinées à émerger comme un processus de production. Et en conclusion, les expériences, bien que méticuleusement préparées et exécutées, ont rarement derrière des portes closes; l'artiste est inconscient des contrefaçons ou de secrets assermentés. Ses travaux sont inspirés par une attitude dont le trait principal est une curiosité personnelle insatiable. Ce n'est que secondairement que les expériences sculpturales de laboratoire visent le public de l'art, là où leur impact sur les mécanismes de la perception du regardeur est le plus puissant.

Si on doit définir les motifs de la recherche de Signer, le plus remarquable serait sa préférence pour une expérience non essayée, son intérêt pour le paradoxal, son obsession de l'allusion, et surtout, sa dévotion aux processus de l'énergie. Il a une manière de prendre des choses littéralement et de les soumettre à l'hyperbole conceptuelle; leur signification acquiert souvent une perversion pleine d'humour par la nouveauté de son regard. En décontextualisant le vocabulaire de ses œuvres, il fournit des solutions inventives. Le kayak est un traîneau ou

un projectile; les tables sont transformées en objets volants mais fonctionnent également par convention en tant supports statiques. **La forme, la fonction et la réception des articles les plus ordinaires, doivent se réaffirmer dans les expériences sculpturales de Signer, juste comme des regardeurs, à leur tour sont forcés de réévaluer les modèles censément prouvés de la perception et de mettre en question de nouveau l'essence des choses, de la technologie, et de la nature.**

05 — 1995 — Roman Signer —archive texte

Pia Viewing, "Rupture or continuity", *Parkett* n° 45, pp. 140-142

A wooden beam floats down the Rhine Valley Canal. Its length spans nearly the full width of the canal. It collides with a tripod, placed in the middle of the canal, to which an underwater camera is attached. The weight of the beam causes the tripod to topple over onto the canal bed. During the event the following series of photographs are taken automatically at regular intervals by the camera attached to the tripod.

Une poutre en bois flotte en bas du canal de vallée du Rhin. Sa longueur enjambe presque la grande largeur du canal. Il se heurte à un trépied, placé au milieu du canal, auquel un appareil-photo sous-marin est attaché. Le poids de la poutre fait culbuter le trépied dans le lit de canal. Pendant l'événement les séries suivantes de photographies sont prises automatiquement à intervalles réguliers par l'appareil-photo fixé au trépied.

1)

The instant before the beam and the tripod collide : The image is taken close to the surface of the water, which is as white as the glare of the sky and as blue-black as the surrounding trees; the beam appears in the foreground. The perspective of the canal is enhanced by a row of trees on each bank. The trees are black in their shadow and the grass-covered banks stretch green to bluish towards the horizon. There are a few drops of water on the lens.

1)

L'instant avant que la poutre et le trépied se heurtent : L'image est prise près de la surface de l'eau, qui est aussi blanche que la lumière du ciel et aussi bleu-noir que les arbres environnants; la poutre apparaît dans le premier plan. Le perspective du canal est augmentée par une rangée des arbres sur chaque bord. Les arbres sont noirs par leur ombre et les bords herbeux passent du vert au bleuâtre à l'horizon. Il y a quelques gouttes d'eau sur l'objectif.

2)

As the tripod and camera tip over : The vertical rhythm of the black tree trunks is revealed by the abstract nature of the image taken in motion, out of focus, black, blue and green, against the contrast of the white sky.

2)

Comme le trépied et l'appareil-photo chavirent: Le rythme vertical des troncs noirs d'arbres est indiqué par la nature abstraite de l'image prise dans le mouvement, hors focale, noir, bleu et vert, contre le contraste du ciel blanc.

3)

Underwater : The image shows the density of the water, a particular dim green and yellow hue, the naturally filtered light revealing the still obscurity of the canal bed.

Here, there, close by or further away, *Film Take* (1985) comes to a "natural" ending. A natural ending like a beginning. The wooden beam floats further down, its trajectory influenced by diverse currents. The tripod and camera disappear; sunk, they witness both the event itself and the state of things. The physical state, indeterminable, displays the verb: the action past, present and future. The actual event : the transfer of energies creates a rupture, a break in the fluidity of experience. Time acknowledges change.

Changes signifies evolution towards and away from, not only the experience in itself, but also the forming and deforming, the appearance and disappearance :parti of a continuous motion. Here, as with the other works by Roman Signer, motion is punctuated and displayed, even though at some point the sculpture is silent, still.

During *Film Take* the photographs taken by the camera constitute elements of the work itself. These photographs are therefore a remaining part of the work, while all other elements no longer exist after the completion of the event. The work is also recorded by an “external” video camera. The viewer is faced with an artwork which has not been totally captured or which cannot be entirely transgressed. The photographs show fragments of the event and the video shows the continuity; however, each event is unique and the existing traces of the events reflect the necessity and the meaning of its ephemerality. The work’s entirety may only be appreciated through reflection, and reflection is partial in each case. “Of course, the familiar experience of seeing often seems to lead to possession; in seeing something we generally have the impression of gaining something. But the modality of the visible becomes ineluctable — in other words destined to the matter of being — when to see is to feel that something ineluctable escapes us, moreover : when to see is to lose”. (Didi-Huberman, *ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p.14)

The work exists in the making and particularly at the point of rupture between mobility and immobility, as Signer himself declares, “I consider my events to be transforming sculptures. Spectators may be present while the event takes place. However, I can also make an event without any audience being present and only exhibit the result. In fact the initial sculpture is exhibited in another form”. This sculpture *Film Take*, is one of a series of events/sculptures composed of similar materials which manifest variation and mobility. The displacement and interaction of the components which the artist activates in order to form a work that takes place during a certain lapse of time, is unique in its realness and in the impossibility of its conservation. It is the form that is essential and singular to the character of Signer’s work because the making or the changing is not literally illustrated in/by the work, a force intrinsic to universal existence.

Temporary yet infinite, specific yet universal, such notions may describe the disturbing, basic truths that Signer’s oeuvre portrays through a humorous precariousness that is close to inventive curiosity.

3)

Sous l’eau : L’image montre la densité de l’eau, une faible tonalité verte et jaune particulière, la lumière naturellement filtrée révélant l’obscurité immobile du lit de canal. Ici et là, étroitement près ou plus loin, *Film Take* (1985) va à sa fin “normale”. Une fin normale comme son commencement. La poutre en bois flotte plus loin vers le bas, sa trajectoire influencée par des courants divers. Le trépied et l’appareil-photo disparaissent; au fond de l’eau, ils sont à la fois témoin de l’événement lui-même et de l’état des choses. L’état physique, indéterminable, manifeste le verbe : l’action passée, présent et futur. L’événement réel : le transfert des énergies crée une rupture, une coupure dans la fluidité de l’expérience. Le temps reconnaît le changement. Le changement signifie l’évolution vers et loin de, non seulement l’expérience en elle-même, mais également la formation et la déformation, l’apparition et la disparition : partie d’un mouvement continu. Ici, comme avec les autres travaux de Roman Signer le mouvement est ponctué et montré, même si à un certain point la sculpture est silencieuse, immobile.

Pendant *Film Take* les photographies prises par la caméra constituent les éléments du travail lui-même. Ces photographies sont donc une partie restante du travail, tandis que tous autres éléments n’existent plus après l’accomplissement de l’événement. Le travail est également enregistré par un appareil-photo visuel “externe”. Le regardeur est confronté à une œuvre qui n’a pas été totalement capturée ou qui ne peut pas être entièrement transgressée. Les photographies montrent des fragments de l’événement et la vidéo montre la continuité; cependant, chaque événement est unique et les traces existantes des événements reflètent la nécessité et la signification de son caractère éphémère. L’intégralité ne peut être appréciée que par la réflexion, et la réflexion est partielle dans chaque cas. “Bien sûr, l’expérience familière de ce que nous voyons semble le plus souvent donner lieu à un *avoir* : en voyant quelque chose, nous avons généralement l’impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable — c’est à dire vouée à une question d’être — quand voir, c’est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c’est perdre. Tout est là”. (Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p.14).

Le travail existe dans la fabrication et en particulier au point de rupture entre mobilité et immobilité, comme

Signer lui-même le déclare, **“je considère que mes événements sont des sculptures en transformation. Les spectateurs peuvent être présents quand l'événement a lieu. Cependant, je peux également faire un événement sans public présent et n'exposer que le résultat. En fait la sculpture initiale est montrée sous une autre forme”**. Cette sculpture *Film Take*, appartient à la série d'événements/sculptures composés de matériaux semblables qui révèlent variation et mobilité. Le déplacement et l'interaction des composants que l'artiste active pour former une œuvre qui a lieu pendant un certain laps de temps, est unique dans sa réalité et dans l'impossibilité de sa conservation. C'est cette forme qui est essentielle et caractéristique de l'œuvre de Signer parce que la fabrication ou le changement n'est pas littéralement illustré dans ou par l'œuvre, mais est une force permanente présente dans l'œuvre, une force intrinsèque à l'existence universelle.

Provisoire et pourtant infinie, spécifique et pourtant universelle, de telles notions peuvent décrire les vérités de base dérangementes que l'œuvre de Signer dépeint à travers une précarité pleine d'humour qui est si proche de la curiosité inventive.

06 — 1995 — Roman Signer —archive texte

Max Wechsler, “*Action with a Fuse : Modifying the Denotation of Detonation*”, *Parkett* n° 45, pp. 152-154
“*Action avec une mèche 1989 : Modifier la Dénotation de la détonation*”

When speaking about RS's work, the talk generally turns to its spectacular and explosive “fast changes”. It is as if our deep-seated, almost archetypal fascination with sensations of this kind has obscured a more contemplative perception of space, of prolonged temporal sequences or the many moments of silence in some of his other sculptural works. I am thinking, for example, of various installations that involve regularly dripping water or steadily trickling sand, since — aside from the unmistakable intent of their artistic goals — they may also be seen to represent a more or less accentuated continuous flow of time. But also of relevance in this connection is the aspect of inertia, of potential energy, as manifested in elastic ropes stretched taut, in charges of explosive, or in the height of fall. A sense of accentuated time is, of course, also intrinsic to the moments of tension and release before and after the abovementioned “fast changes”, for they are in effect the essence of the fulminant danger of Signer's events and actions.

En parlant du travail de RS, le propos se tourne généralement vers ses “changements rapides” spectaculaires et explosifs. C'est comme si notre fascination profonde et presque archétypale pour les sensations de cette sorte obscurcissait une perception plus contemplative de l'espace, des séquences temporelles prolongées ou des nombreux moments du silence dans une partie d'autres œuvres sculpturales. Je pense, par exemple, à diverses installations qui impliquent un écoulement goutte à goutte régulier d'eau ou un écoulement régulier de sable, puisque - hormis l'intention indubitable de leurs objectifs artistiques - elles peuvent également être vues comme une représentation du flux temporel continu plus ou moins accentué . Mais également relevant de cette relation, est l'aspect de l'inertie, de l'énergie potentielle, comme cela apparaît dans les cordes élastiques tendues, dans les charges de l'explosif, ou dans la hauteur de la chute. Un sens du temps accentué est, naturellement, aussi intrinsèque aux moments de tension et de relâchement avant et après les “changements rapides”, cités plus haut, parce qu'ils sont en effet l'essence du danger menaçant des événements et des actions de Signer.

A very special manifestation of the more serene sculptures invoked here is to be found in the legendary *Action with a fuse*, an undertaking of exceptional spatial and temporal dimensions. On september 11, 1989 at 4:00 p.m., RS launched an event at the railroad station in Appenzell by lighting a small cone-shaped heap of black powder on a table, which in turn ignited a fuse and thus set in motion a spark, perceptible only as a thin wisp of smoke and a softly sizzling sound, which was to burn its uninterrupted way for twelve and a half miles along the tracks of the Gais Railroad until reaching the St-Gall station thirty-five days later on October 15 at four minutes past noon,

and there bringing this time-space sculpture to a close by igniting the final cone of black powder. Over two hundred brief but bright flashes of flames articulated the long journey between the flaring beacons of overture and finale, a rhythmic sequence of near-musical breaks underscoring this protraction of time and space. The artist has no conscious musical intent; the composition of the rhythm was given by the materials. The fuse was laid out in commercially available, 100-meter lengths (328 feet), joined at the ends by small, three-chambered metal boxes. As each stretch of fuse burned out, it ignited a little heap of black powder in the middle chamber of the box, thereby setting fire to the following stretch of fuse and sending the spark off on the next leg of its journey.

Une manifestation très spéciale des sculptures les plus sereines évoquées ici doit être trouvée dans la légendaire *Action avec une mèche*, une entreprise des dimensions spatiales et temporelles exceptionnelles. Le 11 septembre 1989 chez 4:00 P.M., RS a lancé un événement à la gare d'Appenzell en allumant un petit tas en forme de cône de poudre noire sur une table, qui à son tour a mis à feu une fusée et a ainsi mis en marche une étincelle, perceptible seulement comme une mince traînée de fumée avec un bruit léger de grésillement, qui devait brûler de manière ininterrompue sur douze miles et demie, le long des voies du chemin de fer de Gais jusqu'à atteindre la gare de Saint-Gall, trente-cinq jours plus tard le 15 octobre à midi et quatre minutes, et en apportant ainsi cette sculpture spatiotemporelle à son terme par la mise à feu du cône final de la poudre noire. Plus de deux cents brefs mais lumineux flashes de flammes articulèrent le long voyage entre les balises évasées de l'ouverture et du final, une séquence rythmique des coupures presque musicales soulignant cette longueur de temps et d'espace. L'artiste n'avait aucune intention musicale consciente; la composition du rythme a été donnée par les matériaux. La mèche de 100 mètres de long a été achetée dans le commerce, reliée aux extrémités par trois petites chambres des boîtes métalliques. Chaque bout de mèche en brûlant, mettait le feu à un petit tas de poudre noire dans la chambre du milieu de la boîte, mettant le feu au bout suivant de la mèche et envoyant de ce fait l'étincelle au loin sur la prochaine étape du voyage.

These defined and delimited sections of the long journey also represented experienced units of time, as they divided the overall distance into lengths of about four hours. And this aspect of time — the subject, incidentally, of an earlier work, *Time* (1977), in which a fuse laid in a spiral burned down from outside in — is not only of great significance in terms of its musical impact but also as regards the actual execution of the piece. Through the process of laying out the fuse, connecting the sections, and later collecting the burnt-out lengths again, Signer and his helpers experienced this action as a wondrously protracted event, as a measured shift in time and space governed completely by the presence of the tiny bit of fire propelled by the powder in the innermost core of the fuse. On the fringes of regular rail traffic and the hectic locomotion on the expressway, always hard by and sometimes even crossed by the fuse, the progress of the spark produced such an intense perception of slowness that, in a reversal of values, people sometimes even experienced it as aggression.

With this fuse, RS placed a subtle sculpture of duration in the landscape, which merged the concepts of distance and time in the unbroken presence of that ceaselessly propelled spark. Yet one might also read the “fuse”, commonly associated with explosive destruction, as a kind of drawing instrument with which the artist inscribed something like a visualization of time, in turn expanding our perception of space in the reality of the circuitous foothills of the Alps between Appenzell and St-Gall — a route that passes stations with such suggestive names as Hirschberg (Stat Mountain), Sammelplatz (Collecting Point) Steigbach (Steep Brook), or Lustmühle (Pleasure Hill). But there is also a personal twist to this sculpture : the spark traveled from the artist's place of birth to his present home, a fact that has a bearing primarily on the artist's motivation and less on the interpretation of the piece. To wit : RS is entertaining visions of Calais-Dover.

Ces sections définies et délimitées du long voyage représentaient aussi des expériences d'unités de temps, en tant qu'ils divisaient la distance globale en durées d'environ quatre heures. Et cet aspect de temps - le sujet, par ailleurs, des premiers travaux, *Temps* (1977), dans lequel une mèche étendue en spirale brûlait de l'extérieur vers le centre- est non seulement d'une grande signification en termes d'impact musical mais également en ce qui

concerne l'exécution réelle de la pièce. Par le processus de déploiement de la mèche, de liaison des sections, et plus tard de rassemblement des longueurs brûlées de nouveau, Signer et ses assistants ont fait l'expérience de cette action comme un événement prolongé étonnant, comme un changement mesuré dans le temps et l'espace complètement régi par la présence du minuscule feu propulsé par la poudre dans le coeur de la mèche. Sur les franges du trafic ferroviaire régulier et de la circulation rapide des trains express, tout près ou à contre sens de la mèche, la progression de l'étincelle a produit une perception si intense de la lenteur que, dans une inversion des valeurs, les gens parfois le ressentaient comme une agression.

Avec cette mèche, RS a placé une sculpture subtile de la durée dans le paysage, qui a fusionné les concepts de la distance et du temps dans la présence ininterrompue de cette étincelle propulsée en continu. Pourtant on pourrait également lire la « mèche », généralement lié à la destruction explosive, comme une sorte d'instrument de dessin avec lequel l'artiste a inscrit quelque chose comme une visualisation de temps, alternativement accroissant notre perception de l'espace dans la réalité des collines des Alpes entre Appenzell et Saint-Gall — un itinéraire qui passe des stations aux noms suggestifs tels que Hirschberg (montagne du cerf), Sammelplatz (centre de rassemblement) Steigbach (ruisseau rapide), ou Lustmühle (colline de plaisir). Mais il y a également une tour propre à cette sculpture : l'étincelle a voyagé du lieu de naissance de l'artiste à sa maison actuelle, un fait qui a une incidence principale sur la motivation de l'artiste et moins sur l'interprétation de la pièce. À savoir : RS conçoit des visions de Calais-Douvres.

07 —1995 — Roman Signer — archive texte

Colin Deland, “Re-learning Signer”, *Parkett* n° 45, pp. 152-154

”The anti-art impulse, the will to destroy, like revolution, is generally a fine thing — but this isn't it.” Bernhard Marke.

Sculptur made by telephone :”I will call american fine arts, co. on wednesday october 17th, 1990, at 2:00 pm from Switzerland, and at that time the sand bag will fall to the ground and burst.” At 1:30 some people began to collect in the the front room at 40 wooster street. They regarded for a period of time a 50LB.sand bag hanging from the ceiling by a piece of nylon rope. On the floor was an answering machine. A light bulb, and an extension cord going to a soldering iron which was attached to the rope at the ceiling. At 2:00 pm, the phone rang, the light bulb went on, RS introduced himself over the answering machine, and the sand bag fell 10 feet to the floor.

Someone said something about a Swiss guy who was blowing himself up in the Alps. That he was not a young guy, and had been sort of doing it for years. The sebsse was that whatever it was, it was beyond Swiss nationality, and a direct rejection, if not transcendence, of the normative codes of artistic valuation and exchange. The promise that this was something against something — against something like the totalitarian demand for the perpetual play of the consumer-friendly game of conventional manners.

Sculpture faite par téléphone : «J'appellerai l'American Fine art Cie. le mercredi 17 octobre 1990, à 2:00 P.M. de Suisse, et à ce moment-là le sac de sable tombera à terre et éclatera. » A 1:30 des personnes commençaient à se rassembler dans la galerie au 40 Wooster Street. Elles regardèrent pendant un moment le sac de 50 LB. de sable pendant du plafond par un morceau de corde de nylon. Sur le plancher, il y avait un répondeur, une ampoule, et une cordon de prolongation allant vers un fer à souder qui était attaché à la corde au plafond. A 2:00 P.M., le téléphone a sonné, l'ampoule s'est allumée, RS s'est présenté sur le répondeur, et le sac de sable est tombé d'une hauteur de 10 pieds sur le plancher.

Quelqu'un a dit quelque chose au sujet d'un type suisse qui se fait exploser dans les Alpes. Qu'il n'était pas un jeune type, et faisait ça depuis plusieurs années. Le sens était ce qu'il était, qu'il était au delà de la nationalité suisse, et un rejet direct des codes normatifs d'évaluation artistique et d'échange . La promesse que c'était quelque chose contre quelque chose - contre quelque chose comme la demande totalitaire pour le jeu perpétuel d'une partie conviviale sur des modes conventionnels.

Not Muesli cowboy

With some qualification, Signer is a sculptor in the classical sense. Despite what might be misconstrued as sensationalistic picnic theater with homicidal trajectories, his is in fact a systematic investigation that culminates in the mastery of a variety of tools and forces, resulting in a deliberate modeling of material — like chisel to marble, motor to machine, dynamite to tabletop. There can be subtleties so pronounced as to seem deliberately constructed to be missed : This is the crux of Signer's contrivances. His events contain the illusion of elemental simplicity — an object falls, water spills, paper flies, and so on — but they are the disproportionately simple results of detailed and elaborate organization. Balletic choreography in advance of a broken arm.

Pas un cowboy de Muesli

Avec une certaine qualification, Signer est un sculpteur dans le sens classique du terme. En dépit de ce qui pourrait être mal interprété comme un théâtre de pique-nique à sensations, avec des trajectoires meurtrières, son travail est en fait une recherche systématique qui aboutit à la maîtrise d'une variété d'outils et de forces, ayant pour résultat un modelage réfléchi du matériel — comme le burin pour le marbre, le moteur pour la machine, la dynamite pour la table. Il peut y avoir les subtilités si prononcées qu'elles semblent délibérément construites pour échouer : C'est le noeud des inventions de Signer. Ses événements contiennent l'illusion de la simplicité élémentaire - un objet tombe, de l'eau se répand, le papier vole, et ainsi de suite - mais ils sont les résultats simples de façon disproportionnée d'une organisation détaillée et raffinée. La chorégraphie d'un ballet en avance d'un bras cassé.

Roman Signer's reflexive micro-spectacle

The Signer event breaks down to unit of process: aktion/skulptur. A bomb, a detonation, a sequence of explosions : something goes off and when the mushroom cloud clears — voilà, material at rest, not as performative residue but as sculpture hovering between abstraction and schlachtbild narrative. This aktion/skulptur presents spectacle at its lowest frequency. A rocket shoots off; in its wake an umbrella opens. The rocket is a homespun special effect. Signer's more complex sequences of explosions or other effects are equally homespun; the more elaborate they are the more the impact heightens around the nonevent. In its clarity of articulation and origins of logic, however, aktion/skulptur is the transformation of sideshow into art.

The control of forces directed to productive ends characterizes the industrializing impulse of humankind. The reflexivity of Signer's events turns particularly on this issue of productive ends. For Signer the artist, this disciplined construction of nonevent is productive artistic form; but the form — complex representations of disciplined machinations in the service of absurdity — is commentary (if not critique) on the dogged insistence on appropriateness and practicality on contemporary life.

The Signer project is a claim against spectacle with the capital S or, more particularly, the economy of spectacle. Why else would a person direct all his years of education and intellectual development to the perfecting of a complicated form of absurdity which, for the most part, occurs exclusively in Berkeley's empirical forest and seems designed to thwart in every way any of the so-called benefits to the spectacle producer?

Le micro-spectacle réflexif de Roman Signer

L'événement de Signer ébranle l'unité du processus : aktion/ skulptur. Une bombe, une détonation, une séquence d'explosions : quelque chose part et quand le champignon de nuage se dissipe- voilà, le matériau au repos, pas en tant que résidu de la performance mais en tant que sculpture suspendue entre abstraction et récit d'une schlachtbild. Cette aktion/skulptur présente le spectacle à sa plus basse fréquence. Une fusée explose; dans son sillage un parapluie s'ouvre. La fusée est un effet spécial de fabrication domestique. Des séquences plus complexes d'explosions de Signer ou d'autres effets spéciaux sont également de fabrication domestique; plus ils sont raffinés plus l'impact s'intensifie autour du non événement. Dans cette clarté d'articulation et les origines de sa logique, cependant, l'aktion/skulptur est la transformation du spectacle forain en art.

Le contrôle des forces dirigé vers un but de production caractérise l'impulsion de l'industrialisation de l'humanité. La réflexivité des événements de Signer tourne en particulier sur cette question des objectifs de

production. Pour Signer artiste, la construction disciplinée d'un non événement est une forme artistique productive ; mais la forme — représentation complexe de machinations disciplinées au service de l'absurdité - est le commentaire (sinon la critique) sur l'insistance obstinée sur les convenances et l'esprit pratique de la vie contemporaine.

Le projet de Signer est une revendication contre le spectacle avec un S capital ou, plus particulièrement, l'économie du spectacle. Pourquoi sinon une personne dirigerait toutes ses années d'éducation et de développement d'intellectuel vers le perfectionnement d'une forme compliquée d'absurdité qui, pour la plupart, se produit exclusivement dans la forêt empirique de Berkeley et semble conçue pour contrecarrer d'une manière ou d'une autre tout profit ainsi nommé au producteur de spectacle?

Not Alpine anarchist

Anyone taking time to review the content of the catalog production around the work of Roman Signer is likely to be left with the solide conviction that here is a world-class artist. Not a remotely located naïf but rather the quintessence of regionally secure, teleological self-development aimed directly at the often rightly discredited notion of mastery. Barring material and temporal stability, this is the hyperarticulated refinement of a history of art problematics : from the precision and mechanical perversity of Tinguely to the humor, levity and elegance of Calder, with clear cognizance of Kaprow, Fluxus and Land art. Signer is without qualification a virtuoso of complex simplicity, irony, and absurdity : slapstick at the level of the sublime.

Anarchiste non alpestre

Toute personne qui prend le temps de passer en revue le contenu de la production du catalogue autour du travail de Roman Signer en sort convaincu d'être en présence d'un artiste de classe internationale. Pas un naïf d'une contrée lointaine mais plutôt la quintessence d'un développement personnel sûr, téléologique qui vise directement la notion souvent discréditée à juste titre de mystère. Excepté la stabilité matérielle et temporelle, c'est le raffinement hyperarticulé d'une histoire des problématiques de l'art : de la précision et de la perversité mécaniques de Tinguely à l'humour, la légèreté et à l'élégance de Calder, avec la connaissance claire de l'art de Kaprow, de Fluxus et du Land art. Signer est sans réserve un virtuose de la simplicité complexe, de l'ironie, et de l'absurdité : de la farce au niveau du sublime.

08 — 1995 — Roman Signer — archive texte

La Semaine Internationale de Vidéo (SIV) 1997, Saint-Gervais, Genève

http://www.centreimage.ch/cic_archives/02progF/bim/siv7/progf.html

La Semaine Internationale de Vidéo s'inscrit comme l'une des plus importantes manifestations consacrée aux vidéos et films d'artistes. Cette biennale est organisée par le Département Images de Saint-Gervais Genève et propose le meilleur de la création vidéo.

Les programmes spécifiques des cartes blanches seront axés autour du thème : **Le Corps Social** qui permet de mettre en relation et d'interroger des productions audiovisuelles traduisant une tension entre individu et identité collective. Il semble que de plus en plus d'oeuvres fassent référence à un groupe social uni autour de valeurs culturelles, sexuelles, ethniques, etc. Comprendre ce je qui devient nous, et comment l'individu se manifeste à travers cette identité collective.

Rétrospectives - films et vidéos de: Chantal Akerman (B), Rebecca Horn (D), **Roman Signer** (CH)

http://www.centreimage.ch/cic_archives/02progF/bim/siv7/rsignerf.html

Roman Signer (CH)

«Peut-être ai-je un concept différent de la sculpture. Il s'est graduellement développé au cours de mes

interventions. Je me considère comme un sculpteur. Les problèmes sont toujours liés à l'espace, aux événements dans l'espace, aux processus temporels». RS

Parce qu'il aime jouer avec le feu, qu'il fait exploser des tables et des valises ou qu'il tire au pistolet dans des barils d'eau et envoie des ballons à travers des vallées, Roman Signer arrive toujours à nous captiver. Par les mises en scènes qu'il crée, il réussit dès le début de chaque action à nous maintenir dans le suspense de leur déroulement. Des mèches brûlent, des liquides se répandent, ou des hélicoptères volent. Le spectacle commence. Pourtant Signer est là, tel un fonctionnaire: il met en place les éléments, exécute son action, et s'en va. En fait ses actions qui font du bruit et impressionnent ne se veulent pas spectaculaires. Au contraire, elles sont comme des évidences du dérisoire et de l'ironie.

09— 1998 — Roman Signer —archive texte

Marc-Olivier Wahler, mai 1998, Site Frac-Bourgogne

http://www.frac-bourgogne.org/scripts/album.php?mode=data&id_lang=2&id_artiste=148

Depuis plus de trente ans, le travail de Roman Signer évolue en fonctions d'éléments récurrents, comme le kayak, le bidon, l'explosif, la fumée. Il commence par construire lui-même les objets en bois et en métal qu'il place en interaction avec les forces de la nature (effets du souffle, de la gravitation, du feu, etc.). Mais très vite, il travaille avec des objets : des ballons, des seaux, des aspirateurs, des moteurs, des bidons, des ventilateurs. Il considère ces éléments comme des outils, de la même manière qu'un sculpteur recourt à un ciseau. La façon dont Roman Signer utilise l'hélicoptère, par exemple, est symptomatique : « L'hélicoptère comporte un mécanisme complexe mais logique, souvent sans châssis, un peu comme un robot. Je peux peindre par exemple avec un hélicoptère : avec un pinceau ou avec un spray fixé sous l'hélicoptère ; le pilote dirige l'engin et moi je peux commander le spray. J'ai à disposition certains éléments et je peux les combiner les uns avec les autres. La fusée peut s'associer avec du sable ou de l'eau, le parapluie avec le ballon, etc. C'est comme un langage, avec une multitude de combinaisons. Et je tiens à jouer avec le même vocabulaire, en essayant d'être rigoureux. Je réduis volontairement mon vocabulaire. Mais je ne suis pas un artiste minimaliste. Je suis plutôt un artiste "élémentaire". Je travaille avec les éléments et les formes qui me paraissent les plus simples. »(1) Roman Signer est surtout connu pour son travail lié aux explosifs. Il est devenu l' "explosif artiste", l'homme qui met sa tête dans un tonneau de goudron et le fait exploser. Mais cette face "publique" ne reflète pas complètement son intérêt premier : la mise en œuvre d'un système où la transformation des éléments se révèle lors d'un processus temporel. Avant, pendant, après l'action, chaque étape est importante. « Le moment où, par exemple, un objet est dans l'air et qu'il tombe est très important. C'est comme un rêve. Comme tout le monde, j'aime bien les feux d'artifice. Mais je m'intéresse beaucoup plus à la période précédant les feux : à la construction, la préparation. Il s'agit là de sculptures anonymes. Et le moment qui suit l'événement est également important. Lorsque j'étais enfant, j'allais toujours regarder après les feux d'artifice les restes des fusées plantées dans la terre. Je trouvais ça beaucoup plus intéressant que l'événement en lui-même. J'étais tellement heureux de voir ça. Je ne fais pas de feux d'artifice : je m'intéresse à la vitesse, au temps. Ça m'agace qu'une fusée ne puisse faire autre chose que d'éclater. PAF et on l'oublie. »(2) Les travaux de Roman Signer fonctionnent à l'inverse d'une bombe à retardement. La tension ne précède pas la détonation, elle lui succède. La fumée se dissipe, le spectacle semble fini... S'insinue alors, dans l'esprit du spectateur, un doute, une incertitude. Derrière la fumée, derrière l'image donnée paraissent se dessiner des zones instables où la notion de temps se dilate à l'infini, où le réel se réduit en termes de possibilités. Concrètement, derrière l'image, il n'y a rien, strictement rien. Et c'est dans ce rien que tout se joue, dans ce rien que Roman Signer laisse entrevoir des réponses qui ne sont qu'au bout de la langue. Marc-Olivier Wahler (1) Propos recueillis par Marc-Olivier Wahler en mai 1998. (2) Ibidem

10 — 1998 — Roman Signer — archive texte

Marc-Olivier Wahler, Interview, "Roman Signer, artiste élémentaire", artpress n° 237, juillet-août 1998, pages 26-29

Les travaux de RS fonctionnent à l'inverse d'une bombe à retardement. La tension ne précède pas la détonation, elle lui succède. La fumée se dissipe, le spectacle est terminé... Un doute s'insinue alors dans l'esprit du spectateur. Derrière la fumée, derrière l'image donnée, semblent se dessiner des zones instables où la notion de temps se dilate à l'infini, où le réel se réduit en termes de "possibilités". Et c'est dans ce rien que tout se joue, dans ce rien que RS laisser entrevoir des réponses qui ne sont qu'au bout de la langue.

Depuis bientôt trente ans, votre travail évolue en fonction d'éléments récurrents, comme le kayak, le bidon, l'explosif, la fumée...?

J'ai commencé en 1970; je me suis toujours intéressé aux forces de la nature, aux forces tranquilles comme la gravitation, avec des éléments très simples. Mais de temps en temps, de nouveaux éléments interviennent. Au début, je construisais les éléments moi-même, en bois, en métal. Puis au fur et à mesure, j'ai utilisé des objets existants, des ballons, des seaux, des aspirateurs, des moteurs, des bidons... Cela n'avait aucun sens de les construire. Donc je les ai achetés, bien qu'au début cette démarche ne m'était pas familière.

De quelle manière un nouvel élément s'intègre-t-il dans votre vocabulaire ? Comment par exemple, le choix de l'hélicoptère a-t-il été décidé ?

Pour l'hélicoptère, cela a commencé avec des dessins dans les années 70, puis une action au Kunstmuseum d'Ittingen en 1985 avec un vrai hélicoptère. Dès les années 90, j'ai travaillé à partir de maquettes. Peut-être peut-on dire que les éléments choisis se caractérisaient par une mobilité toujours plus grande. Travailler avec les avions, les ballons, etc... relève d'une certaine logique. Ce sont des objets que j'aime, tout simplement.

Parce qu'il s'agit d'éléments liés à l'air ?

Oui, j'aime les choses qui flottent dans l'air, mais je peux aussi les utiliser en tant qu'outils, comme un marteau par exemple. L'hélicoptère comporte un mécanisme complexe mais logique, souvent sans châssis, un peu comme un robot. Avec un hélicoptère, je peux peindre avec un pinceau, comme au Centre de gravure, à Genève; ou avec un spray fixé sous l'hélicoptère : pendant que le pilote dirige l'engin, je peux commander le spray. L'année dernière, au College of Art de Philadelphie, j'ai posé des journaux — le Philadelphia Inquire — à même le sol. Équipé d'une petite caméra d'espionnage, l'hélicoptère a alors survolé les journaux et transmettait des images relayées par un moniteur et enregistrées sur bande-vidéo. Ensuite, lorsque l'hélicoptère a atterri, on pouvait voir l'enregistrement et regarder les journaux. La pièce s'intitulait *Survoler les journaux*, au sens propre comme au figuré. Avec un hélicoptère, on peut faire beaucoup de choses : des explosions, de la peinture, des photos.

Structurer le temps

C'est comme une plate-forme qui permet d'explorer divers lieux ?

Oui, chaque objet fonctionne comme un instrument qui active l'imagination. Je ne sais pas où cela conduit; peut-être que j'arrêterai un jour et passerai à d'autres choses. J'ai à disposition certains éléments : des bidons, des ballons, des fusées et je peux les combiner les uns avec les autres. La fusée peut s'associer avec du sable ou de l'eau, le parapluie avec le ballon, etc... C'est comme un langage, avec une multitude de combinaisons. Et je tiens à jouer avec le même vocabulaire, en essayant d'être rigoureux. Je veux limiter le choix des possibilités, parce que la situation se complique de plus en plus lorsque de nouveaux éléments interviennent.

La notion de contrainte traverse l'histoire de l'art. Et l'on se rend compte que la contrainte a toujours été source

de création ?

Oui. Je réduis volontairement mon vocabulaire, mais je ne suis pas un artiste *minimaliste*. Je suis plutôt un artiste "élémentaire". Je travaille avec les éléments et les formes qui me paraissent les plus simples.

Les gens ne connaissent souvent que votre travail lié aux explosifs.

C'est vrai que j'ai toujours aimé travailler avec les explosifs. Dès 1975, j'ai eu recours aux fusées, à la dynamite, à la fumée. Cela s'intégrait de manière logique à mon travail. Mais progressivement, je me suis rendu compte que les gens ne voyaient en moi que cet aspect-là. J'étais devenu l'*Explosif Artiste*. Cela ne reflète pas la vérité.

L'explosif est un outil que je travaille au même titre que les autres, et j'y vois beaucoup de variations possibles. Mais les gens ne comprennent pas beaucoup le domaine des explosifs. On imagine toujours que je veux faire un grand bruit. Or je travaille la plupart du temps avec de très petites choses. Je m'intéresse bien plus aux éléments qui amorcent les explosions, comme les mèches, les détonateurs. Je ne tiens pas à produire une énorme explosion. Avec de petites choses, je peux structurer le temps : agir lentement, rapidement, simultanément. Ouvrir, fermer, monter, descendre. A l'intérieur ou à l'extérieur. Je peux jouer comme avec un piano. Ce sont ces aspects-là qui me passionnent. Pas de multiplier les explosions. Cela m'attriste quelquefois que l'on me prenne pour un mini-terroriste, ou quelque chose comme ça. **Car j'ai une relation très sobre avec les éléments explosifs.** Un sculpteur travaille avec un ciseau, un peintre avec un pinceau, et moi je travaille avec ces moyens-là.

Regarder l'ensemble

Quels rapports entretenez-vous avec le public. Il assiste quelquefois à une action, mais la plupart du temps il est convié après l'intervention. La dimension temporelle est-elle différente d'un cas à l'autre ? Y a-t-il un avant, un après, un pendant et un après ? Ou s'agit-il d'un tout indissociable ?

Chaque étape est importante. Par exemple, le moment où un objet est dans l'air et qu'il tombe est très important. C'est comme un rêve. Comme tout le monde, j'aime bien les feux d'artifice, je trouve ça joli. Mais je m'intéresse beaucoup plus à ce qui précède les feux : à la construction, la préparation. Il s'agit là de sculptures anonymes. Et le moment qui suit l'événement est également important. Lorsque j'étais enfant, j'allais toujours à la recherche des restes de fusées plantées dans la terre. Cela me semblait plus intéressant que l'événement en lui-même. Cela me rendait heureux.

Je ne me fais pas de feux d'artifice : je m'intéresse à la vitesse, au temps. Ça m'agace qu'une fusée ne puisse faire autre chose que d'éclater. Paf! et on l'oublie. Or c'est un matériau remarquable, autant avant, pendant qu'après son utilisation. **Le caractère des objets me passionne.**

En raison de l'histoire qu'ils portent ? Une voiture qui a fait le tour du monde acquiert par exemple une plus-value ?

C'est le cas du triporteur Piaggio. Je l'ai conduit de Saint-Gall à Thiers et intégré dans l'exposition au centre d'art contemporain le Creux de l'enfer. **Il faut regarder l'ensemble, comme chez un homme.**

Lorsque l'on se trouve face à une peinture, on contemple un résultat. Face à des actions comme les vôtres, la notion d'une dimension temporelle s'impose.

C'est vrai, beaucoup de gens ne regardent que ce qu'ils ont devant les yeux. Derrière l'image, il y a tout un monde. Pas seulement des faits, mais des **relations**.

Un système de correspondances ?

Oui, quelqu'un m'a dit que mon travail avec l'hélicoptère était très américain. Car le ciel américain est constamment constellé d'hélicoptères, qui surveillent le territoire ou qui effectuent des transports d'urgence.

Une grande partie de l'imagerie contemporaine est dominée par la vue aérienne. La plupart des films, par exemple, débute avec des vues d'hélicoptère.

Il s'agit peut-être d'un changement dans la pensée de l'homme. Auparavant, nos références étaient la terre et notre corps, deux éléments liés à la pesanteur. Le siècle à venir se situera plus en l'air que sur terre. Nos yeux s'habituent déjà au flottement. Tout se met à flotter et les images suivent cette évolution.

Lorsqu'on survole un journal, on parle de lecture transversale; le regard glisse et expérimente une transformation permanente, continue. Il n'y a plus vraiment de frontières.

C'est comme le défilement d'un paysage. On distingue surtout les titres — brrlrlrlrlrl (il imite le bruit de l'hélicoptère- — on voit l'ombre de l'hélicoptère — brrlrlrlrlrl — l'image se définit lentement...

Y-a-t-il une dimension critique dans votre travail ? Ou une version plus efficace, qui est l'ironie ?

Je ne cherche pas l'ironie. Lorsque je parle, je peux être ironique. Mais pas tellement dans mon travail. Je crois que mes meilleures pièces ne contiennent pas d'ironie. Elles sont complètement sèches.

Des objets, pas des reliques

L'absurdité ?

Oui, c'est quelque chose qui est toujours présent.

La pataphysique ?

Je ne comprends pas grand chose à la pataphysique. Je ne suis pas un intellectuel, **je sens simplement certaines choses qui sont dans l'air.**

Pourquoi préférez-vous travailler sans public ?

Quand le public est présent, on a toujours tendance à considérer les objets comme ayant servi à l'action comme des reliques.

Vous aimeriez qu'ils soient vus comme des installations, des sculptures ?

Pour moi, il s'agit clairement de sculptures. Il existe peut-être trois ou quatre objets dans mon travail que l'on peut considérer comme des reliques. Comme cette mèche de vingt kilomètres qui a brûlé d'Appenzell à Saint-Gall. J'ai gardé les restes et cela constitue une relique. Mais lorsque j'installe un pistolet sur un hélicoptère, que je tire sur des sacs de sable suspendus et que le sable s'écoule en formant des cônes, il s'agit pour moi de sculptures.

La notion d'accident est-elle importante au cours de la transformation de la forme ?

Non, j'ai au départ une idée assez claire de ce que je veux faire. Si, par exemple, je suspends douze sacs, on va penser à Jésus, aux apôtres et à la Sainte Cène. On cherche toujours des symboles. Pourquoi ne peut-on pas regarder les choses telles qu'elles sont ? On voit quatre sacs, quatre cônes, une sculpture. C'est tout.

11— 2004 — Roman Signer —archive texte

Densité ±0 Une exposition proposée par Caroline Ferreira et Marianne Lanavère

Du 03/02/2004 au 11/04/2004 <http://www.ensba.fr/expositions/fiche.asp?ExpoID=49#239>

Roman Signer réalise depuis 1973 des « actions-sculptures » qui résident en la mise en place de micro événements générant des résultats dérisoires et absurdes. Les matériaux qu'il utilise, afin de produire ces actions, consistent en des fusées, armes à feu ou explosifs mais aussi en de simples objets de la vie courante tels que des outils, des bottes de caoutchouc, des ballons de baudruche ou des feuilles de papier blanc. En prise directe avec la

nature symbolisée par ses quatre éléments, ces incidents viennent perturber les clichés d'une nature suisse immaculée, dans une entreprise d'échec à répétition profondément existentielle.

12 — 2005 — Roman Signer — archive texte

Anne Malherbe — 10 sept. 2005 - 29 oct. 2005 Galerie Art: Concept

http://www.paris-art.com/lieu_detail-2706-artconcept-signer.html

Roman Signer est spécialiste des déflagrations et autres performances explosives, dont il se contente généralement de livrer aux spectateurs les traces et résidus. Des installations sans mystère et sans au-delà; un réel idiot, remuant. A l'écart de toute réflexion métaphysique (voir les peintures de feu d'un Yves Klein) ou d'une méditation sur la destruction et les ruines (Anne et Patrick Poirier), les déflagrations de Roman Signer sont anodines, voire frivoles. Au bout d'une tige sont accrochés trois ballons rouges (c'est ce que montre une première photographie). Sur la deuxième photographie il ne reste que deux ballons (le troisième ayant éclaté), et sur la troisième, il n'en reste plus qu'un, flanqué de deux lambeaux. Il faudrait, assurément, aller chercher bien loin pour voir dans le motif de l'explosion quelque référence au contexte politique actuel.

Légereté et discrétion : Roman Signer travaille souvent dans la nature, sans témoin direct, avec des matériaux aussi légers que des ballons de baudruche (d'autres photographies montrent ainsi le même modèle de ballon rouge dévalant une cascade le long d'un fil) ; puis il publie le résultat de ses expériences à l'aide de photographies ou d'objets résiduels (ainsi, conjointement à l'exposition actuelle chez Art: Concept, la galerie & : in situ montre un morceau de bois brûlé accompagné de photographies). L'attitude de l'artiste rejoint celle de l'enfant qui fait des bêtises dans son coin mais s'arrange tout de même pour que les adultes s'en aperçoivent.

Sous la neige, l'artiste a placé un ballon : à mesure que le ballon gonfle, la neige craque. Ou bien encore, une paire de skis pourvus de brassards (comme ceux des enfants qui apprennent à nager) flotte sur un cours d'eau : réaction de survie de skis sous lesquels la neige viendrait de fondre? L'artiste est ici à chaque fois absent de l'image, laissant croire à l'autonomie insolite de l'objet, à un jeu que les objets et la nature joueraient à notre insu. Mais Roman Signer réalise aussi des installations qui agissent sous nos yeux. Ainsi ce lampion de papier qui roule à l'intérieur d'un enclos circulaire sous l'effet conjoint de plusieurs ventilateurs. Ou encore ce drapeau rouge agité par les ventilateurs entre lesquels il est suspendu. L'installation est sans mystère et sans au-delà : il y a un objet, des ventilateurs, et l'effet mécanique du second sur le premier. Le dispositif n'est nullement caché et l'air brassé par les ventilateurs ne constitue aucune intrusion perturbatrice dans la réalité, mais un simple fait. Les ventilateurs isolent un espace, un objet se meut à l'intérieur : tel est le dispositif minimal d'un spectacle, une portion de réalité soumise aux regards. **On est donc en pleine «idiotie» de l'art**, selon ce concept mis à l'honneur par des expositions récentes. Une «idiotie», comme le rappelle Clément Rosset, est d'abord «un fait singulier, sans reflet ni double» (*Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, éd. de Minuit, 1997-2004, p. 7). Elle est, selon le philosophe, la caractéristique même du réel. Pour Roman Signer, le réel est donc idiot, remuant, volatil.

13— 2006 — Roman Signer — archive texte

10_09_12_11_2006 <http://www.ccsparis.com/>

ALLER/RETOUR 3 Roman Signer

Troisième volet des *Aller/Retour*, cet événement poursuit la thématique développée tout au long de l'année 2006 : la recherche de références entre artistes de différentes générations afin de réévaluer nos repères et de les expérimenter dans le domaine de la création contemporaine aussi bien dans les champs des arts visuels, des arts de la scène que de la littérature ou encore du cinéma.

Il s'agit également de nous sensibiliser à l'évolution de ces pratiques, leurs origines, leurs préoccupations et leurs

influences. L'art est en soit une continuité et sa recherche en évolution constante.

Autour de l'exposition centrale de Roman Signer, nous avons souhaité inviter des personnalités importantes qui continuent d'influencer et de nourrir par leur travail les générations actuelles comme Daniel Schmid, Rudy Burckhardt, Meret Oppenheim, Arnold Kübler, Noemi Lapzeson, Irène Schweizer, Daniel Humair, Richard Dindo etc. Michel Ritter

Le Centre culturel suisse organise la première exposition personnelle de l'artiste **ROMAN SIGNER** (né en 1938, à Appenzell et résidant à Saint-Gall) dans une institution parisienne. L'artiste qui a représenté la Suisse à la 48ème biennale de Venise en 1999, est bien connu pour ses « interventions » réalisées à travers des actions, performances qui utilisent les lois physiques des phénomènes naturels comme le vent, la chute des corps ou la force du courant des rivières par exemple. Ces œuvres parfois éphémères, dans lesquelles il se met souvent en scène, peuvent être constituées d'explosifs, et redéfinissent les paramètres du temps et de l'espace dans le champ de la sculpture. Son travail composé de matériaux pauvres et quotidiens s'anime avec humour et absurdité dans des actions narratives, sorte de paradigme philosophique des mécanismes dynamiques de la vie. L'intégralité de ses films sera présentée dans le cinéma du Centre.

Pour son exposition parisienne, Roman Signer présente six pièces significatives de sa recherche artistique, dont deux travaux inédits *Installation video* et *Bassin*.

— Dès l'entrée du centre, à travers les pièces détachées de *Velo* (2006) disposées dans un bidon en métal, il décline des éléments caractéristiques de son vocabulaire formel. Sculpture, vélo en pièces détachées, bidon en métal (90cm/60cm)

— Dans *Zittern* (Tremblements) (2006), un moteur placé au rez-de-chaussée relie par un fil rouge un pommier situé au premier étage qui vibre sous les impulsions de la machine. Sculpture, moteur, plante, ficelle. Dimensions variables.

— A l'étage intermédiaire, la piscine littéralement projetée dans la vidéo *Bassin* (2006) est diffusée sur un écran disposé à la verticale créant ainsi une confusion spatiale. Dvd, couleur, écran plasma.

— Au premier étage, *Installation vidéo* (2006) constituée de 2 x 10 moniteurs, est un commentaire rétrospectif sur son œuvre qui réactive une sélection de films super 8 muets réalisés dès la fin des années soixante dix, d'abord utilisés comme trace des "événements". Ces films sont "doublés" ou comme "sous-titrés" par une description dans la langue des signes allemande. 20 moniteurs, couleurs et n/b (technique: Videocompany).

Traduction en langue des signes allemande : Gabriely Spörry

— Dans l'espace principal, *Kanal* (2005) est une sculpture en bois de 4m x 4m. Quatre ballons remplis de sable sont propulsés au sol par des ventilateurs et se poursuivent à l'infini. Sculpture, bois, ballons, sable et ventilateurs (4m/4m)

— Dans la salle indépendante, *Table fumeur* (2005) est une sculpture constituée d'une table en bois, d'une fusée et d'une cigarette, figeant ces éléments dans un moment qui précède "l'action". Sculpture, table en bois, boîte en bois avec tuyau en aluminium, fusée, cigarette (72x107x69 cm). Courtesy galerie Art:Concept, Paris

+ reprise du texte de *Parkett* de Konrad Bitterli de 1995

Questionnaire (reprise de Motti)