Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 26: Collaboration Günther Förg & Philip Taaffe

Artikel: Roman Signers Begriff von Skulptur = Roman Signer's concept of sculpture

Autor: Obrist, Hans-Ulrich / Britt, David

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681336

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

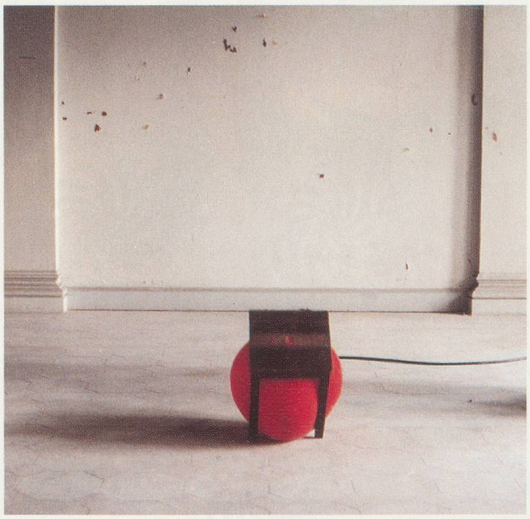
Terms of use

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: 13.12.2025

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

Roman Signers Begriff von Skulptur



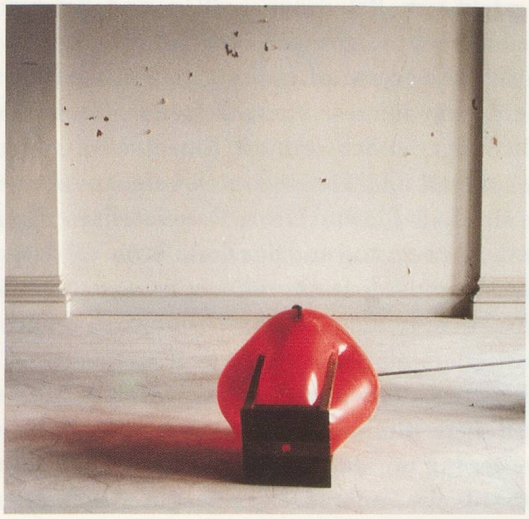
HANS-ULRICH OBRIST

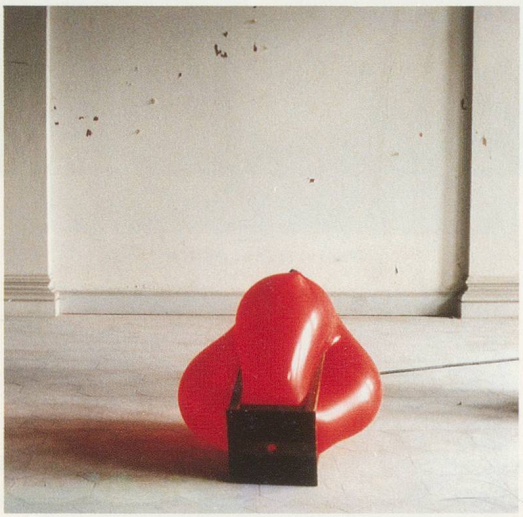
Bahnhof Appenzell in der Schweiz, 11. September 1989: Roman Signer entzündet ein Häufchen Schwarzpulver und setzt durch die glühende Hitze der entstehenden Stichflamme seine bisher aufwendigste und zeitintensivste Aktion in Bewegung: Eine wasserfeste Zündschnur brennt entlang der Bahntrassee von Appenzell, dem Geburtsort des Künstlers, bis in seinen zwanzig Kilometer entfernten Wohnort St. Gallen. Nach jeweils hundert Metern zurückgelegter Distanz legt ein mit Schwarzpulver versehenes Eisenkistchen kanalartiger Form die langsame, horizontal verlaufende Bewegung der Zündschnur für einen Augenblick in ein vertikales Feuer um. Die ausströmende Hitze versengt den Anfang des nachfolgenden Zündschnurabschnitts und verhindert die drohende Unterbrechung der Aktion. Dieser Vorgang wiederholt sich während dreissig Tagen unzählige Male bis zur Ankunft in St. Gallen, wo das Entflammen eines zweiten Schwarzpulvertisches das Ende der Aktion markiert. Signers Zündschnur-Aktion stellt den Versuch dar, der abstrakten Bedeutung einer bestimmten Kilometerzahl zwischen zwei Orten einen sinnlich fassbaren Zeit- und Raumbegriff entgegenzusetzen. Langsamkeit im Sinne von «Zeit haben» und «Ort haben» wird zu einem Prinzip, das Denkpotentiale ausserhalb der organisierten Kausalität der Geschichte eröffnet. Ein Zündschnurstück, das mit schleichender Langsamkeit zu einer bestimmten Menge Schwarzpulver führt, ist das Grundmuster der Signerschen Zeitskulptur, auf dem ein Grossteil der Aktionen basiert.

Grossprojekte wie die Zündschnur-Aktion oder auch die explosionsartige Transformation hunderttausender Papierblätter in einen Papierwall als

HANS-ULRICH OBRIST ist im Mai 1968 geboren.

«JA, DIE KUNST IST EIN SPIEL,
ABER MAN MUSS ES MIT DER ERNSTHAFTIGKEIT EINES SPIELENDEN KINDES SPIELEN.»
Robert Louis Stevenson





ROMAN SIGNER, BALLON MIT HOCKER / BALLOON WITH STOOL, 1981.

Abschlussaktion der letzten Dokumenta werden auf Grund ihrer Medienpräsenz oft für den Hauptteil des Signerschen Gesamtwerkes gehalten.

Der Kern der Arbeit liegt jedoch in den kleinen Aktionen und Versuchen, die seit 1975 regelmässig entstehen und in stärkerem Masse als die seltenen Grossprojekte des Künstlers eine «innere Reise» konstituieren. Ein Tisch, an dessen vier Beinen Sprengladungen montiert sind, sinkt bei deren Zündung wie ein von der Flinte des Jägers getroffenes Wild in sich zusammen. Ein roter Ballon wird unter einem hölzernen Hocker aufgeblasen und greift diesen mit zunehmender Grösse an. Die beiden Gegenstände verkeilen sich, bis der Ballon platzt und durch die freigesetzte Energie den Hocker deformiert. Mit Beton ausgegossene Aktenkoffer werden von einem Helikopter abgeworfen. Entzündetes Schwarzpulver verwandelt den Kamor[1] in einen aktiven Vulkan. Eine Kerze brennt auf einem mit Benzin gefüllten Kissen aus PVC-Folie.

Signers Repertoire an Ausgangsobjekten und -materialien ist in starkem Masse mit seiner Lebensgeschichte und seinen Erfahrungen verknüpft. Es ist sein primäres Anliegen, zu einem Kern der Dinge vorzustossen, der uns bei standardisierter Alltagsverwendung selten bewusst wird. Ein Kajak, ein Eimer, ein Fass oder ein Ballon sind vertraute Gegenstände, die unsere Wahrnehmung plötzlich auf etwas Anderes, Unbekanntes lenken. Die wenigen Objekte und Materialien, die in die Aktionen Eingang finden, konstituieren ein Vokabular, das in seiner Beschränkung auf eine übersichtlich gehaltene Anzahl von Komponenten einem Alphabet nahekommt. Zwischen den eingesetzten Elementen entstehen nach und nach die verschiedensten Kombinationen, deren formale Einfachheit Möglichkeiten kontem-

ROMAN SIGNER, KAMOR, 1986.

(PHOTO: PETER LIECHTI)

plativer Konzentration sowie Zustände eines blossen Vorhandenseins jenseits aller Funktionalität eröffnet. Signers Bildsprache ist im Sinne einer Absage an künstlerische Verschlüsselung von initiationshafter Natur. Es ist eine Bildsprache von entwaffnender und kaum weiter reduzierbarer Direktheit.

Flüchtige oder flüssige Ausgangsmaterialien, die sich festen und dauerhaften Formen zu entziehen pflegen, werden in den Aktionsabläufen zu Momentskulpturen, zu Skulpturen auf Zeit. Im Vorfeld der Aktionen stellt der Künstler statische und sprengtechnische Berechnungen an, die zusammen mit dem Aufbau der Installationen sehr viel Zeit beanspruchen. In der Aktionsphase werden Kräfte freigesetzt, die auf die Installation einwirken und diese verändern. Signers Vorgehen erweist sich in einer Gesamtbetrachtung als dreistufige Folge; von der Installation über die Aktion zum Relikt. Trotz dieser evidenten Interdependenz können Elemente aller drei Stufen herausgegriffen und als autonome Skulpturen betrachtet werden. Auf der Stufe der Installationen wird der Betrachter eines Ereignispotentials gewahr, das virtuelle Bilder eröffnet und Mutmassungen über mögliche Veränderungen provoziert. Die in der Konzeptionsphase mit grossem Zeitaufwand arrangierten Installationen stellen den Formzwang dar, der über ein Moment der Auslösung in die Aktion und damit ins Formgeschehen übergeht.

Dieser entscheidende Übergang erfolgt in vielen Arbeiten in Form eines plötzlichen Kippens von einem stillen in einen dynamischen Zustand. Dadurch entsteht ein dialektischer Vorgang im Spannungsfeld von Bewegungskräften und Bewegungsrelationen. Sprengungen und Explosionen, die filmisch und fotografisch festgehalten werden, suggerieren ein kurzes, überwältigendes Gefühl dere Aufhebungt der Schwerkraft. Einzelne Ausgangsmaterialien und -objekte lösen sich aufg, andere verändern sich in Farbe und Form. Dabei steht weniger die Idee der Zerstörung und des Zerfalls im Vordergrund als vielmehr das Erkennen dieser Prozesse als bildnerische Äusserungen, als Skulpturen in Raum und Zeit.

Signers Aktionen schliessen die Raumaspekte der klassischen Bildhauerei trotz der entscheidenden Erweiterung um die Komponente der Bewegung in keiner Weise aus: Der Künstler eröffnet dem Betrachter in seinen Aktionsskulpturen einen Raum, «innerhalb dessen das plastische Gebilde wie ein vorhandener Gegenstand vorgefunden werden kann», einen Raum, «den die Volumen der Figur umschliessen» sowie einen Raum, «der als Leere zwischen den Volumen besteht».[2] Signers gesamtes Werk betont die Irreversibilität der Zeit. Abweichungen, die im Verlaufe der Aktionen durch Zufall oder Fehler entstehen, werden zu einem Bestandteil der Arbeit. Sämtliche Abläufe sind mit zerfallenden Strukturen verbunden, die jede Form der Umkehrung verunmöglichen. Dieser Zeitbegriff erinnert an die Gedanken von Roman Opalka, der im Zusammenhang mit seinen «Détails» von einem «stetigen Wandel» spricht, «nach welchem wie im Leben selbst ein Fehler nicht ausradiert werden kann, ohne eine Spur zu hinterlassen, die vom Irrtum zeugt und somit kein vollkommenes, jedoch ein wahrhaftiges Bild entstehen lässt».[3] Im Gegensatz zu unseren Uhren und Kalendern, die, in reversiblen Schemata wurzelnd, jede Form von Vergangenheit spurlos auslöschen, billigt Signers Irreversibilität jedem Ereignis seine Einzigartigkeit zu. Signer strukturiert in seinen Aktionen die Zeit, indem er sie in verschiedene

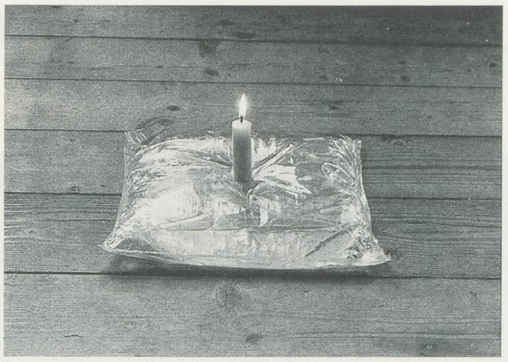
Erfahrungsmodi auffächert und dadurch in sinnlich fassbare Abschnitte unterteilt.

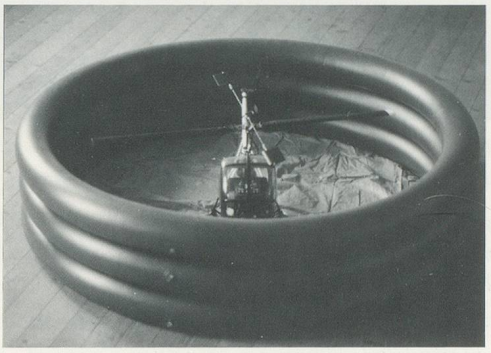
Allen Aktionen liegt der Versuch zugrunde, Gegensatzpaare wie «leicht–schwer» oder «kristallin–flüssig» umzukehren. Die Polarität innerhalb dieser vermeintlich unvereinbarten Paare wird aufgelöst, indem das Eine im Anderen gesucht wird. Leichte Körper werden durch Überbetonung der Gravitation als schwer empfunden, während schwere Massen im Verlaufe von Sprengvorgängen für Momente ihres Gewichtes enthoben zu sein scheinen.

Der Künstler selbvst agiert in den Aktionen als Auslöser und Katalysator, der, sobald die Initialzündung erfolgt, die Präsenz seiner Person auf ein Minimum reduziert und dem Formgeschehen seinen freien Lauf lässt. Die Natur übernimmt im Werkprozess eine aktive Rolle und wird als Helferin des Künstlers zum integralen Bestandteil der Skulpturern. Abweichungen und Zufälle werden bewusst in die Veränderungsprozesse integriert, denn erst dadurch findet Kunst im Sinne eines kleinen Wunders statt[4]. Signer geht von der Prämisse aus, dass beabsichtigte kinetische Prozesse ein Zusätzliches bewirken, das über das Erwartete hinaus ins Unbekannte schiesst; er verwirft damit den menschlichen Glauben an jederzeit vorkalkulierbare Ursache Wirkungszusamenhänge.

Aus der Aktionsphase gehen die Relikte hervor, die durch den wiederholten Einsatz in Aktionen aufgeladen sind und als Spurenträger von Bewegungen in Raum und Zeit die Aktionsabläufe visualisieren. Sie lösen ein gedankliches Zurückgehen auf Anfangsbilder aus und evozieren Vorstellungen über den Zustand der Materialien und Objekte vor und während der Aktionsvorganges. Im Gegensatz dazu bewirken die geladenen Installationen Signers durch deren Aktionspotential ein Vorauseilen des Betrachters in Ergebnisvorstellungen. Während die Relikte geschichtliches Zurückdenken anregen, bleibt den potentiellen Arbeiten das Spekulative des gedanklichen Vorauseilens vorbehalten. Die werkimmanenten Prozesse bleiben zwischen diesen beiden Polen frei beweglich. Spekulatives und Geschichtliches halten sich im Gegenwarts-Moment der Aktion die Waage.

ROMAN SIGNER, KISSEN, 1982, Kunststoff-Folie, Benzin, Kerze / PILLOW, 1982, polyester foil, gasoline, candle.





ROMAN SIGNER, HELIKOPTER IN BASSIN, 1990.

«Gegenwart bezeichnet die kinetische Struktur, durch die uns das Anwesende als etwas aufgeht, das in den Bewegungsraum eintritt. Präsenz ist Bewegung im Sinne eines Ankunfts-, Hervorbringungs- und Eintrittdramas.»[5]

1) Kamor: Berg im Säntisgebiet, Schweizer Alpen

2) Martin Heidegger in *Die Kunst und der Raum,* Sprecherplatte und Textheft, Erker Verlag, St. Gallen, 19

3) Roman Opalka in *Rencontre par la séparation* (Begegnung durch Trennung), Katalog mit Erstabdruck der deutschen Übersetzung, erscheint im Herbst 1990 bei der Galerie Walter Storms, München.

4) siehe James MacNeill Whistlers (gest. 1903) Ausspruch: «art happens».

5) Peter Sloterdijk in *Eurotaoismus – Zur Kritik der politischen Kinetik,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1989, S. 149.

Roman Signer's Concept of Sculpture

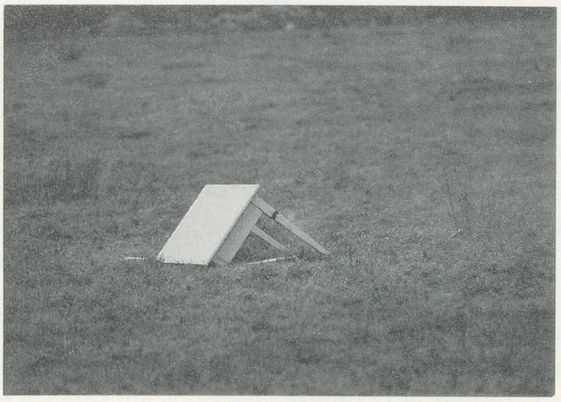
HANS-ULRICH OBRIST

Appenzell railroad station, September 11, 1989: Roman Signer ignites a little pile of black gunpowder and uses the intense heat that flares up to set in motion his lengthiest and most elaborate action to date. A waterproof fuse burns the whole length of the railroad track from the artist's native town of Appenzell all the way to his present home in St. Gall, 20 kilometers away. Every 100 meters, a small, trough-shaped iron box filled with gunpowder converts the fuse's slow, horizontal progress into a momentary vertical flame. The heat thus generated ignites the end of the next section of fuse and dispels the imminent danger that the action will cease. The same process repeats itself, for thirty-five days on end, until it reaches St. Gall, where a second pile of gunpowder flares up on a table to mark the end of the action. Signer's fuse action represents the attempt to give a tangible meaning in terms of time and space to the abstract significance of a number of kilometers between two places. Slowness in the sense of "having the time" and "having the space" is a principle that reveals vistas of thought beyond the organized causality of history. A length of fuse, leading at a slow pace to a specific quantity of black gunpowder, is the basic motif of Signer's time-sculpture, on which most of his actions are based. The large-scale projects, such as the fuse action, or the explosive transformation of one hundred thousand sheets of paper into a paper rampart at the conclusion of the last *documenta,* have such strong media appeal that they are often assumed to be the principal part of Signer's oeuvre. In fact, however, the core of his work lies in the smaller actions and experiments that he has been producing since 1975, and which, far more than the infrequent large-scale projects, are the record of the artist's inner journey. A table has explosive charges fixed to its four legs; when they are set off, it crumples like a game animal shot by a hunter. A red balloon is

HANS-ULRICH OBRIST was born in May 1968.

[THE WORK OF ART] MUST BE GONE UPON WITH UNREASONING GOOD FAITH AND THE UNFLAGGING SPIRIT OF CHILDREN AT THEIR PLAY.

Robert Louis Stevenson



ROMAN SIGNER, TISCH / TABLE, 1982.

inflated under a wooden stool and strains at it as it grows. The two objects become wedged together, until the balloon bursts, releasing energy which forces the stool out of shape. Attaché cases filled with concrete are tossed out of a helicopter. A charge of gunpowder transforms Kamor[1] into an active volcano. A candle burns on a PVC cushion filled with gasoline.

Signer's repertoire of raw materials is strongly bound up with his own past life and experiences. His primary concern is to penetrate to the core of things: something within them that seldom impinges on our consciousness in everyday use. Familiar objects – a kayak, a pail, a barrel, or a balloon – are made to switch our attention, abruptly, to something different and unknown. The few objects and materials that find their way into the actions constitute a vocabulary that, in its very restriction to a manageable list of components, comes very close to becoming an alphabet. By and by, the elements used give rise to the most varied permutations, whose formal simplicity opens up possibilities of contemplative concentration, as well as states of sheer presence that transcend all ideas of function. Signer's language of imagery is initiatory in the sense that it renounces artistic coding. It is a language of disarming and irreducible directness.

As they proceed, the actions transform ephemeral or fluid materials – such as elude all attempts to reduce them to firm or durable forms – into moment-sculptures: sculpture futures.

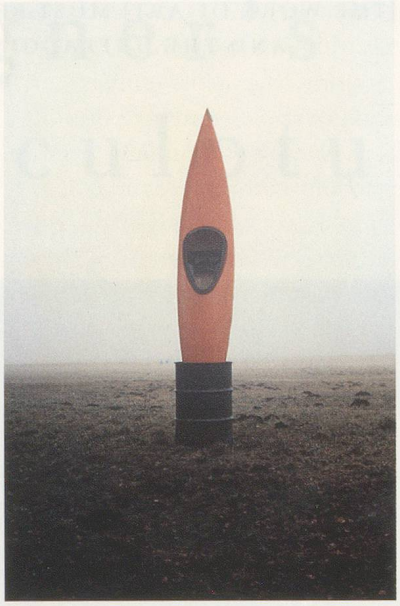
The actions involve the artist in elaborate calculations of static and explosive forces, and these, together with the construction of the installations, mean that each is a highly time-consuming enterprise.

In the course of the action, forces are released that affect the installation and change it. Taken as a whole, Signer's mode of operation is a sequence of three steps: from installation to action to relic. Despite their evident interdependence, elements from all three stages can be extracted and regarded as autonomous sculptures.

At the installation stage, the viewer is aware of a potential event that affords virtual images and invites suppositions as to possible metamorphoses. The installations, set up in the protracted design phase, represent the predefinition of form that leads, by way of a triggering factor, into the action, and thus into the formal process itself.

In many of the works, this decisive transition takes the form of a sudden flip from a steady to a dynamic state. This sets up a dialectical process in the field of motor forces and motor relationships. The onset of the action phase is marked by changes in the state of the installation. Detonations and explosions, captured in movie and still photography, suggest a brief, overwhelming impression that gravity has been abolished. Some of the initial materials and

ROMAN SIGNER,
STIEFEL / BOOTS, 1986.



ROMAN SIGNER,
FASS UND KAJAK/BARREL AND KAYAK, 1988.

objects disappear, and others change color and form. The dominant idea here is not so much destruction and dissolution as the perception of these processes as artistic statements, as sculptures in *time* and *space*.

While Signer's actions decisively expand the traditional definition of sculpture by introducing the element of motion, they by no means exclude its spatial aspects. In his action sculptures, the artist opens before the viewer a space "within which the sculptural configuration may be discovered like a pre-existing object"; a space "enclosed by the volumes of the figure"; a space, too, "that exists as a void between the volumes." [2)]

Taken as a whole, Signer's work emphasizes the irreversibility of time. As the actions proceed, any departures from plan, whether by accident or by error, become a part of the work. All the temporal sequences are tied to collapsing structures that preclude any reversion to the status quo. This conception of time recalls the ideas of Roman Opalka, who speaks, in connection with his *Détails,* of a "constant process of change, in which – as in life itself – a mistake can never be erased without leaving behind a trace that bears witness to error and generates an image that is not perfect but is authentic." [3)]

Our clocks and calendars, being based on reversible schemas, utterly erase the past in all its forms; by contrast, Signer's principle of irreversibility preserves intact the uniqueness of every event. In his actions, Signer structures time by making it fan out into different modes of experience and thus divides it into segments that the senses can perceive.

All Signer's actions are based on the desire to reverse conceptual pairs such as "light/heavy" or "crystalline/fluid." The polarity of these apparently irreconcilable pairings is resolved by looking within each pole to find the other. Light bodies are made to feel heavy by an overemphasis on gravitation; heavy

masses, in the course of explosive processes, seem momentarily relieved of their weight.

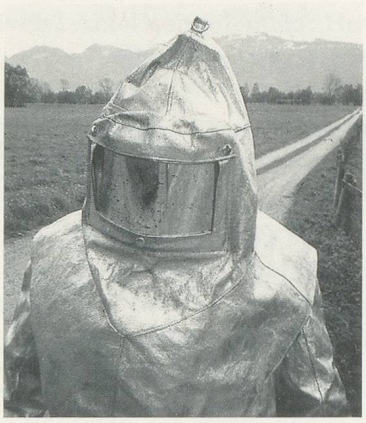
In his actions, the artist himself acts as prime mover and catalyst; but once the initial fuse is lit, he reduces his personal involvement to a minimum and allows the formal process to take its own course. Nature is an active helper in that process and becomes an integral component of the sculptures.

Deviations and accidents are deliberately integrated into the metamorphic processes, for only thus can art manifest itself in the guise of a little miracle.[4] Signer sets out from the premise that the intended kinetic processes generate a surplus that goes beyond the expected into the unknown and undermines our human belief in calculable relationships of cause and effect.

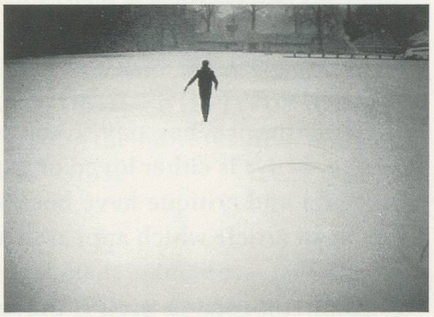
The action phase leaves behind it the relics, charged with energy by their repeated use in actions; they bear the traces of movements in space and time and prompt the viewer to visualize the actions. They set off a mental reversion to initial images, conjuring up the materials and objects as they were before and during the action process. Conversely, Signer's installations, charged with potential, prompt the viewer to anticipate the result of the action. Whereas the relics prompt retrospective or historical thinking, those works that remain in a state of potential existence appeal to speculative thought and anticipation.

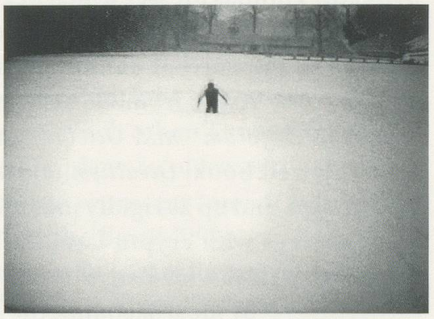
The processes on which the work is based move freely between these two poles. Speculation and retrospection attain perfect equilibrium at the moment of action: "The here-and-now denotes the kinetic structure through which the present object appears to us as something that enters the space in which movement takes place. Presence is movement in the sense of a drama of arrival, bringing forth, and entry."[5]

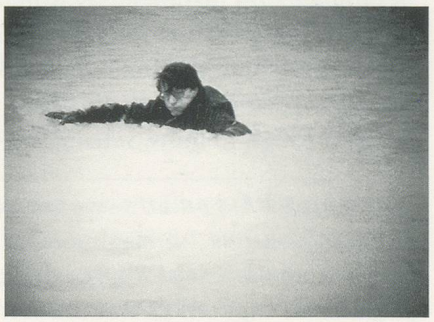
(Translation: David Britt)



PORTRAIT ROMAN SIGNER.
(PHOTO: H.-U. OBRIST)







ROMAN SIGNER,
EINSINKEN IN EIS/SINK INTO ICE, 1985.
(PHOTO: PETER LIECHTI)

1) Kamor is a mountain peak in the Säntis massif of the Swiss Alps.
2) Martin Heidegger, in *Die Kunst und der Raum,* sound recording and text, Erker Verlag, St. Gall, re-issue, 1989.
3) Roman Opalka, in *Rencontre par la séparation* (Encounter Through Separation). This catalogue, together with the first printing of the German translation, is to be published this fall by Galerie Walter Storms, Munich.
4) Compare Whistler's dictum, "Art happens."
5) Peter Sloterdijk, in *Eurotaoismus – Zur Kritik der politischen Kinetik,* Verlag Suhrkamp, 1989, p. 149.