

tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº 5 Diciembre de 2017

83

Roman Signer: arte y disparate contextual

Roman Signer: contextual absurdity and artwork

ANA MARÍA GÓMEZ CREMADES
Universidad de Sevilla (España)
anacremades@us.es

Recibido: 19 de noviembre de 2017
Aceptado: 30 de diciembre de 2017

Resumen:

En el análisis de la obra de uno de los más representativos artistas contemporáneos, Roman Signer (1938), descubrimos un discurso que desarma el objeto, el espacio, la transformación y la acción como sinónimo de escultura. Una escultura que improvisa, provoca y desbarata las leyes de la física, y la lógica, como lo hacía el imaginario del cine cómico primitivo. Auto proclamándose por encima de todo escultor, Signer disparta sus puestas en escena como el payaso desacierta las suyas. Esto es, con extraordinaria simplicidad, incansable curiosidad, y un admirable factor humano. ¿Se puede ir en contra de la gravedad, explotar el entorno, desbaratar el escenario, darle la vuelta al mundo de los objetos, inundar la naturaleza, contradecir el medio, desarticular la materia, aplastar las formas, construir destruyendo, y aún así salir ileso? El payaso lo hace. Roman Signer también. Cómo lo consiguen, y cual podría ser la significación social de sus actos en el contexto contemporáneo, es el foco de atención de este artículo.

Palabras clave: Arte contemporáneo, escultura, slapstick, Roman Signer.

Abstract:

By analyzing the work of one of the most representative contemporary artists, Roman Signer (1938), we encounter a discourse that unsettles objects, spaces, transformations, and actions as sculpture. A sculpture that improvises, provokes and disrupts the laws of physics, and logic, as the early film comedy used to. Self-proclaiming himself as a sculptor, Signer detaches from his sites as the clown disengages from his scenery. That is, with extraordinary simplicity, constant curiosity, and an admirable human factor. Can you go against gravity, collapse the environment, disrupt the stage, turn the world of objects upside down, flood nature, contradict methodologies, break materials up, crush structures, create by destroying, and still come out unscathed? The clown does so, Roman Signer as well. How they do it, and what is the social significance of such actions in the contemporary context, is the main motivation of this paper.

Keywords: Contemporary art, sculpture, slapstick, Roman Signer.



1. Discurso irreversible: terrorismo de la forma y la transformación

84

Reversible. (Del lat. reversus, part. pas. de reverti, volver). 1. adj. Que puede volver a un estado o condición anterior. 2. adj. Dicho de una prenda de vestir: Que puede usarse por el derecho o por el revés según convenga. 3. adj. Der. Dicho de una cosa o de un derecho: Que puede o debe volver a su antiguo dueño o a su causahabiente. 4. adj. Fís. y Quím. Se dice del proceso ideal que cambia de sentido al alterarse en muy pequeña proporción las causas que lo originan. 5. adj. Mec. Se dice de un mecanismo en que el movimiento de una de sus partes causa el movimiento de otra, y a su vez, moviendo esta última, es posible producir el movimiento de la primera.

Irreversible. 1. adj. Que no es reversible (Real Academia Española, 2014).

La misma contundencia con la que la Real Academia de la Lengua Española explica el término reversible y su antónimo, será la que determine la rotundidad de un discurso bufo y atrevido que hemos determinado llamar *irreversible*. La improvisación paródica, explica Heiser, es como la de la música jazz: la repetición de un error que sirve de engaño y que convierte lo no intencional en algo intencionado (Shier, 2008, p. 44). Pues bien, las intenciones intencionadas y no intencionadas que tratan el despropósito objetual y escénico de manera irreversible, son los que fundamentan la escultura y carácter *slapstick*¹ de la obra de Roman Signer.

Esta fórmula a la que apuntamos vinculando el arte contemporáneo a la táctica slapstick, y a la que ya hacen referencia autores como Jörg Heiser (*All of a Sudden Things than Matter in Contemporary Art*, 2008), se ha evidenciado también en significativos espacios expositivos. Las pistas y antecedentes se rastrean en exposiciones como la organizada por el Instituto de Arte Contemporáneo CCA Wattis de San Francisco, *Sudden Glory: Sight Gags And Slapstick In Contemporary Art* en 2002². Inspirados en las performances y personajes de Bruce Nauman, basados en los personajes de Samuel Beckett, el vodevil libidinoso de Paul McCarthy y las teorías del filósofo Thomas Hobbes —para quien la risa es sinónimo de «gloria repentina»—, el colectivo participante redefinía la importancia de la slapstick en el arte de nuestro tiempo. Propósitos similares perseguía en 2005 el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París, cuando inauguraba la exposición *L'horreur Comique. Esthetique Du Slapstick*.

¹ El término slapstick hace referencia, por lo general, a la comedia primitiva del cine mudo que se caracteriza por sus acciones físicas y exageradas, salvajes persecuciones, golpes que exceden los límites del sentido común, tropiezos, equívocos, payasos, payasadas, tartas y tartazos descomunales. Anterior al cine de Chaplin, Langdon o Keaton, destacaríamos la primitiva producción de la comedia francesa, así como cineastas y pioneros norteamericanos de la talla de Mack Sennett (1880-1960), el cual destacó por su extensa producción —e innovación— del género.

² En ella participaban: Ingar Dragset & Michael Elmgreen, Gelitin, Martin Kersels, Jim Lambie, Steve McQueen, Helen Mirra, Hirsch Perlman, John Pilson, Matthew Ronay, David Shrigley, Marijke van Warmerdam, John Wood y Paul Harrison y —protagonista de este manuscrito—, el suizo Roman Signer (Véase Wattis Institute, 2002).

Años más tarde, sería *The World Turned Upside Down*³ celebrada en el Warwick Arts Centre en 2013, la que propondría protagonistas del ámbito artístico contemporáneo en estrecho diálogo con el cine de Buster Keaton. Entre ellos, el mismísimo Roman Signer. Más tarde, desde julio de 2013 hasta febrero de 2014, el *Wolfsburg Kunstmuseum* titularía una de sus exposiciones sencillamente, *Slapstick!*⁴ En ella, presentando claves secuenciales del cine de Chaplin, Keaton y Lloyd, entre otros, se vinculaba la comedia silente a la obra de representativos artistas del ámbito contemporáneo. Como vemos, no son pocas las manifestaciones con las que el fenómeno slapstick se asoma descaradamente al panorama actual. Pues bien, en la contemporaneidad primitivista slapstick de la obra de Signer, y ese arte desmaterializado, procesual, experimental y efímero que lo caracteriza, es donde se posiciona el discurso irreversible y su travesura.

Asegura Vanderlinden que la obra de artistas como Maurizio Cattelan es capaz de ilustrar, «una realidad transformada por el proceso irreversible del mundo» (Bonami, Spector, Vanderlinden y Cattelan, 2000, p. 84). En la misma línea, las realidades desencajadas y procesos irrepetibles que representan la obra de Signer, re-significan el *attrezzo* de un entorno cotidiano permanentemente accidentado. Hablar de arte, según el *paradigma signeriano*, es hablar de terrorismo de la forma, sabotaje conceptual, y continua transformación.

2. Leyes de la física y el absurdo

El escenario principal nos sitúa décadas después de que el arte en general —la escultura y la cultura objetual, muy en particular—, hubiese comenzado su andadura hacia la desmaterialización y la performance. En tal contexto, se aventuraba y exponía la socialización del arte de Joseph Beuys, el factor azaroso y la concepción de la performance de John Cage, o los estados de ánimo del movimiento fluxus y la determinación del *happening* de Allan Kaprow. Las propuestas expuestas y (des)contextualizadas que proponían los artífices del *Fluxus*, el *Land Art* o el *Body Art* a partir de los años sesenta, tratan de reformular —y en esto parecen coincidir todos— la concepción tradicional del objeto de arte que hasta entonces se imponía. Es en este entorno, de reformulación práctica y conceptual, donde aparece a principios de la década de los setenta un nuevo personaje en acción (y reacción) frente al objeto de arte, el proyecto artístico, y sus insólitos escenarios: Roman Signer.

Alrededor de 1971 —año en el Bruce McLean se contornea entre pedestales (*Pose Work for Plinths*), ORLAN se auto canoniza Santa Orlan, y Chris Burden recibe un disparo (voluntario) en el brazo—, aparecen las primeras obras de Signer como artista. Por entonces, el Minimalismo en Estados Unidos y el Arte Povera en Italia dominaba el palco presidencial del arte visual. Su obra no se adhiere exclusivamente ni al primero ni al segundo, pero sin duda los circunda de manera más o menos directa, más o menos furtiva,

³ Desde el cine a la fotografía, la escultura, la instalación o la performance, la muestra recogía el discurso de artistas tan dispares como Bas Jan Ader, Alexandre da Cunha, Simon Faithfull, Fischli & Weiss, Brian Griffiths, Jeppe Hein, Sofia Hulten, William Hunt, Tehching Hsieh, Hayley Newman, Richard Wentworth, Richard Wilson, John Wood y Paul Harrison y, de nuevo, Roman Signer.

⁴ Los artistas participantes, Francis Alÿs, John Bock, Robert Elfgén, Fischli & Weiss, Rodney Graham, Jeppe Hein, Szymon Kobylarz, Alexej Koschkarow, Peter Land, Gordon Matta-Clark, Bruce McLean, Steve McQueen, Bruce Nauman, Wilfredo Prieto, Timm Ulrichs, John Wood y Paul Harrison o incluso Marcel Duchamp; eran expuestos a la mirada de cineastas y actores de la primitiva comedia slapstick como Charlie Chaplin, Buster Keaton, Clyde Bruckman, Louis Lumière, Fred C. Newmeyer, James Parrott, Charles Reisner, Edward Sedgwick, o el mismísimo Mack Sennett (Véase Kunstmuseum, 2013).

más o menos descarada. Como aseguraba Lucy R. Lippard a principios de los setenta, el minimalismo se podría considerar «tanto expresión última del formalismo como detonante de las expresiones antiformalistas y origen del llamado posminimalismo o minimalismo tardío que desembocó en el proceso de desmaterialización de la obra de arte» (Cit. por Guasch, 2005, p. 28). En otras palabras, «el delito minimalista» sería, en palabras de Anna María Guasch, «el deslizamiento hacia lo procesual» (p.29). En su desacierto, entre la forma y su indeterminación, lo variable, múltiple y perecedero, Signer permanecerá indiscutiblemente vinculado a la instalación y la performance procesual desde sus inicios. Con la voluntad del objeto, la intención de la materia, la generosidad del entorno, y la absurdidad de las leyes de la física, sus pruebas y errores determinan «el momento de la transformación como escultura» (Bitterli & Signer, 1999, p. 16). En busca de nuevas dimensiones para ese arte procesual y la escultura tradicional, sus composiciones espaciales redefinen la disposición de la forma escultórica sin renunciar a su *fisicidad*. Será, eso sí, una física muy loca.



Fig. 1 – Roman Signer. *Luft (Air)*, 1977. Location: Atelier Tigerbergstrasse, St. Gallen. Black-and-white photographs. © Courtesy of the artist.

Evocando la absurdidad y repetición de la comicidad cinematográfica primitiva, el artista manipula el instante de cada movimiento para extenderlo, o condensarlo, en el espacio y el tiempo. De esta manera, «su noción de escultura amplía las categorías impuestas por la tradición» (Bitterli & Signer, 1999, p.16). En su mundología, es escultura el modelado de la forma o materia vaciada en otra forma o materia (*Memory*, 1973), pero también lo es la evaporación del agua (*Evaporating Mound*, 1972), la elasticidad de pesos y contrapesos conexos (*Increase of Weight*, 1974), o la velocidad de un artefacto disparejo (*Velocity*, 1977). Roman Signer desafía, en palabras de Adell Creixell, «las relaciones causales, la confluencia de las fuerzas de la naturaleza y humanas, el peso de lo aleatorio frente a lo intencional, las experiencias temporales aceleradas que comportan los avances tecnológicos» (2010, p. 38). Desbaratando las causas y efectos [fig.1] de ciertos procesos naturales, acciones, inacciones, intenciones, dimensiones, pesos, alturas, tiempos y espacios... los despropósitos del artista devienen ciencia (in)exacta, y teatro del absurdo contextual.

Así, acorde al despropósito de la *filosofía del desastre* que encontramos en la producción cinematográfica de pioneros como Mack Sennett, la obra de Signer es sinónimo de disparate. Es sorpresa y desconcierto. Las leyes de la física que comprometen sus eventos se rigen por el mismo despropósito que desarma ese *backstage*, al que alude Král, cuando de repente las bambalinas se derrumban en mitad del espectáculo y muestran detrás del decorado un letrero enorme que nos advierte «prohibido fumar» (2007, p. 91). De igual

manera, la narrativa incoherente de esos carteles que aparecen en la pantalla del cine primitivo para advertir la urgencia y peligro inminente del uso de dinamita, parafina o gasolina, podrían ilustrar la iconografía e iconología de su discurso. Ya sea la botella de parafina en la cocina de *Mary Jane's Mishap* (1903), el personaje de Snub Pollar introduciendo un explosivo en el tanque de gasolina para ganar la carrera en *Love, Speed and Thrills* (1915), o el vagón lleno de dinamita abandonado en medio de la vía en *The Show* (1922) de Larry Semon, la física aplicada en su obra es matemática, absurda e imprevisible al mismo tiempo. Siguiendo el prototipo y desatino de ese «NO SMOKING» que advertía Král, el rótulo «PARAFFIN» en la película de G.A. Smith, el de «GASOLINE» en la locura sennettiana o el de «DYNAMITE» en los sueños de Larry Semon —y todos en mayúsculas—, las acciones de Signer están minuciosamente calculadas, pero también pueden salir de cualquier otra manera. En cualquiera de los casos, las constantes en sus ecuaciones, puestas en escena y transformaciones son las mismas que en el cine cómico primitivo. Es decir, acción, colisión (con o sin explosivo), fundido a negro.

En la misma línea, esta tendencia al explosivo y al genocidio de la lógica protagonizará también el discurso de no pocos artistas contemporáneos. Así, un siglo después de la mundología silente primitiva y sus cohetes y bombas destartadas, redescubrimos el impacto visual de las combustiones espontáneas de Olaf Brzeski (*Spontaneous Combustion*, 2008), las explosiones de color de Olaf Breuning (*Smoke Bombs*, 2008), las descargas metidas en cajas dentro de otras cajas de Jonathan Schipper (*Explosion*, 2015), o las detonaciones y escaleras que llegan al cielo de Cai Huo-Qiang (*Sky Ladder*, 2015). En cualquiera de los casos, la codicia kamikaze —física y del absurdo— de estas propuestas, como la voracidad de los eventos de Signer, representan esa metáfora de la farsa contemporánea, cuyos personajes se lanzan continuamente tartas a la cara, o las revientan en plena función en un circo de tres pistas (pongamos, por ejemplo, una pista con personajes de la escena política, otra de economía y otra de concienciación medioambiental...).

Señalado a menudo como «físico del arte», Signer no se considera ni físico ni científico, y si lo hiciera, afirma en primera persona, sería «físico emocional» (Mack *et al.*, 2006, p.120). Como el payaso de la slapstick primitiva, en su cosmología, el desconcierto y riesgo que tolera el personaje (el propio artista), desarman por completo las leyes de la física y su aplicabilidad. En la medida en que se mueve o algo es movido, asegura el propio artista, «la fuerza ejercida por el cuerpo es crucial», lo que se pone en juego, más que ciencia física, es como una prenda que se lanza alrededor (p. 120). Confrontando las fuerzas de la naturaleza para hallar la oscilación e impulso escultórico que requiere su discurso, su obra reconcilia el experimento científico con el disparate. Su raciocinio, cuando lo hubiera, no persigue la lógica tradicional sino la paradoja e impredecibilidad de la mecánica cuántica. O la teoría del caos. Con ello, Signer desbarata todo y cualquier cosa desde el punto de vista epistemológico, mecánico, físico o emocional. (Im)previsible e (in)sensato, como el payaso, el artista se convierte en teórico, investigador, y maestro del desatino.

2.1. Escenarios (in)exactos y gags visuales

En indudable analogía con la intención, efecto y ruptura del gag del cómico, Bitterli sistematiza la metodología de Signer en tres fases: «1. La organización del trabajo, el potencial de las transformaciones formales posibles [...], 2. El proceso propiamente dicho,

o la transformación de este potencial como acción [...], 3. Las huellas del proceso acabado» (Bitterli & Signer, 1999, p. 16). Su metodología implica, explica el autor, «tanto la posibilidad de movimientos energéticos futuros como la transformación de lo efímero, y la huella de un evento pasado. Momentos dinámicos y estáticos, pasados y futuros, no han de entenderse como opuestos, sino como estados de un mismo trabajo» (p.16). Como resultado, sus objetos, escenarios y realidades momentáneas actúan como los personajes antagónicos de una película, es decir, contrarios pero imprescindibles e interdependientes para existir.

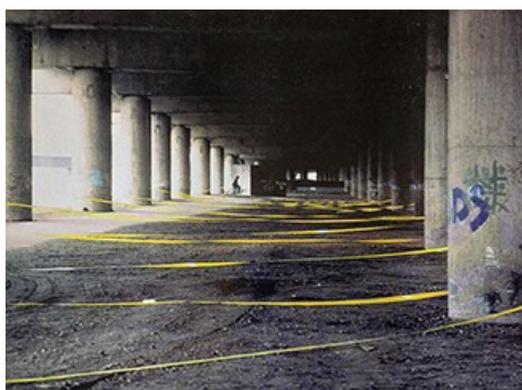


Fig. 2 – Roman Signer. *Punkt (Dot)*, 2006. Video: Aleksandra Signer. © Courtesy of the artist⁵.

Fig. 3 – Roman Signer. *Installation*, 1993. Location: “Spaghetti Junction,” motorway in Birmingham, Great Britain. Color photographs: Stephen Rohner. © Courtesy of the artist.

Acorde a lo que a finales de la década de los sesenta se conoció como «nueva escultura», Signer privilegia la pureza de la materia y la autonomía del garabato. Sustituyendo lo que en un principio se llamó «cambio» por «evento»⁶, señala Gerhard Mack, evitaba el término «acción» tan utilizado en la década de los sesenta para describir nuevos campos artísticos (Mack *et al.*, 2006, p. 68). Así, continúa el autor, impide la referencia a ese tipo de entretenimiento comercial —en ocasiones además poco exigente— como el cine de acción, y obvia ciertos indicios de auto-representación teatral que no están en consonancia con la dimensión experimental del arte de Signer (p. 68). Sin rechazar esa dimensión experimental a la que hace referencia el autor, desde la perspectiva slapstick de dichos eventos, sin embargo, no podemos dejar de rescatar esa *dimensionalidad* teatral que se le niega. Así, en *Punkt* (2006) [fig. 2], como en la mayor parte de su obra, la teatralidad de la propuesta se advierte desde la aparición del performer en el cuadro (pie de entrada), su gesto y pantomima (preparación), las expectativas frente al lienzo (espera), y la inevitable sorpresa tras la detonación (ruptura cómica). El irremediable sobresalto trazará de forma involuntaria e imperfecta una espontánea pincelada sobre el lienzo. Como en la cosmología primitiva clownesca, y el entorno socio-cultural y político contemporáneo, la *grafía de lo incompleto*⁷ en su discurso es una pauta determinante.

⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7y2Ajh6Hvw>

⁶ Con el término *evento*, que el propio artista toma prestado de un artículo que escribe Hengartner sobre su obra (*Galerie Lock: “Die Welt des Roman Signer”*, 1975), Signer referencia la obra de Robert Morris y sus exploraciones del espacio natural y la materia (véase Mack *et al.*, 2006, p.68).

⁷ En referencia a tres conceptos desarrollados en torno a la comedia slapstick primitiva. Estos son: *grafía de lo incompleto* (en relación a las persecuciones), *disfuncionalidad del poder* (según la incompetencia del personaje), y *demérito de la dignidad* (vinculado al *tartazo*). En el lenguaje contemporáneo dichos conceptos evolucionan siguiendo paradigmas muy diversos. Véase la tesis doctoral *Farsa, Forma y*

Intencionadamente absurdos y contrarios, sus objetos y escenarios se tornan encuentros metafóricos del despropósito coetáneo. Así, descubrimos cojines de aire acechantes bajo la nieve (*Air Cushion*, 1979), volcanes ficticios en erupción (*Kamor*, 1986), kayaks submarinos (*Kayak*, 1993), o paseos en bicicleta que redibujan territorios inadecuados [fig. 3]. En su cosmología objetual los ventiladores pasean en monopatín (*Wagon with Fan*, 1999), las mesas vuelan y descompensan la caída [fig. 4], y los coches se empotran entre paredes de hormigón intentando aparcar al más puro estilo slapstick (*Bottleneck*, 2000). Sus gags visuales devienen escenarios (in)exactos. Esculturas-eventos del despropósito. Posibilidades impensables del gesto y la expresión. Naturalezas muertas reinventadas. *Gags irreversibles* del objeto, el objetivo, el contexto.



Fig. 4 – Roman Signer. *Tisch Mit Raketen* (set of 4), 1993. Location: Furka mountain pass, Hotel Furkablick, Canton. Color photographs: Stefan Rohner, size: 24 x 36 cm. (9.4 x 14.2 in.) © Courtesy of the artist.

Retomando el esquema del gag cómico que sistematiza Cremonini citando a Celati, es decir la «preparación, espera, y ruptura cómica» (1977, p. 20); los escenarios de Signer contradicen la lógica, la memoria, la rutina. El artista lo consigue desbaratando los sentidos, físicos y conceptuales, de un imaginario que imprime figuras en negativo [fig. 5], juegos de manos (*Hand*, 1992), y galerías de retratos desacoplados (*Porträtgalerie*, 1993). En la (in)exactitud de sus escenarios, Signer descubrirá (casi por accidente) las posibilidades discordantes del explosivo como medio y método. La destrucción inesperada de un cubo de escayola que reventó con agua de lluvia (*Power of Rain*, 1974), sería el comienzo de una larga historia de descargas con objetivos experimentales y estéticos.



Fig. 5 – Roman Signer. *Figur (A, B, C, D)* 1989. Location: meadow in front of the Kolner Kunstverein, Cologne, Germany, super-8 film stills © Courtesy of the artist.

Performance: Discurso Slapstick en el Arte Contemporáneo (Gómez Cremades, Universidad de Sevilla, 2017).

En 1999, *Kabine*, que tuvo lugar en el pabellón suizo de la Bienal de Venecia, la preparación, espera y ruptura —literalmente explosiva— de su proyecto, se convertía en «un ritual enigmático, una especie de resplandor autodestructivo [cuya] representación del retrato condensaba un impresionante “monumento instantáneo”» (Bitterli & Signer, 1999, p. 17). El azar comprometido de la pintura y la explosión se transformaba así en trazo (una figura en negativo), y el espacio-tiempo en lienzo (la estructura construida).

Ya sean helicópteros reales o en miniatura, kayaks campestres, botas de agua dislocadas, globos explosivos, armas de fuego, petardos direccionados, mesas atletas, taburetes saltarines, o cubos de cinc disciplinados, en sus puestas en escena, la *fisicidad* del objeto se debate —como cualquiera de nosotros— entre el «ser/estar aquí» y el «ser/estar así», en un mundo donde las cosas tienden a estratificar y multiplicar sus significados (Bitterli & Signer, 1999, p.21). Mientras estratifican, reduplican y resuelven sus sentidos, los protagonistas objetuales de estos escenarios (in)exactos y *gags* visuales se convierten, en palabras de Bitterli, en «símbolos contemporáneos de la vanidad».

2.2. Carreras de obstáculos y ritmo escénico

Evidenciando —como vimos— su inevitable relación con las prácticas posminimalistas a las que se adhiere el arte procesual que surge a mediados de los sesenta, la obra de Signer no es objeto ni objetivo, es causa y transcurso, es movimiento, es espacio y camino, es forma y antiforma, es la suma de los acontecimientos, es ritual matérico y *collage procedimental*. Asegura el propio artista que en su obra no todo es manipulación suya, por el contrario, las fuerzas de la naturaleza que están interviniendo son siempre las que tienen la última palabra (Zimmermann & Signer, 2010a, p.14). En un continuo *working progress*, entre objetos y escenarios propios de un teatro inconsecuente y absurdo, además de ciencia exacta, en el imaginario silente de Signer la improvisación y el azar de esas *últimas palabras* alteran necesariamente la escena. Así, los intentos fallidos que se grabaron para *Hat* (1997) condicionaron un metraje considerablemente más largo de lo previsto en el proyecto original. Como si se tratase de uno de esos *goldberg devices* del Profesor Lucifer Gorgonzola Butts, la sencilla acción de colocarse un sombrero se convierte en toda una epopeya. De la misma manera que el *goldberg device* —o en su versión española, invento del TBO—, dispone a través del dibujo una narrativa genuinamente clownesca, convirtiendo una simple acción (sacarle brillo a los zapatos o abrir una puerta) en un auténtico laberinto de despropósito, in/consecuencia y efecto dominó; las diferentes piezas, fases y objetos absurdos de las propuestas de Signer, se complementan tanto como se desbaratan entre sí. De este modo, la puesta en escena de *Hat* dispone un cubo de zinc con líquido explosivo, un sombrero, un dispositivo que se activa apuntando y lanzando bolas de barro, y el hueco de una ventana en la tercera planta de un edificio cualquiera. La fórmula *slapstick* y *goldbergiana* se satisface con incongruencia, repetición, y una insensata consecución de obstáculos.

En un mundo donde siempre (o casi siempre) nos falta tiempo y llegamos tarde a todas partes, la temporalidad en la obra de Signer negocia los extremos más opuestos. Ora lento y reflexivo, ora rápido y condensado. En obras como *Vitesse: 2000 mètres/seconde* (1992), «el progreso, la simultaneidad, la duración, la inmediatez, la continuidad, la densidad y el ritmo» se concretan, en palabras de Gerhard Mack, en «una suma de modos temporales» (Cit. en Bitterli & Signer, 1999, p. 16). Christophe Kihm, en referencia al discurso de artistas como Fischli & Weiss, Rodney Graham, y el propio Signer, entiende

como aportación del artista la acción y el tiempo suspendidos por la repetición (Durand *et al.*, 2005, p. 31). Con ello, «el bucle del tiempo se convierte en sí mismo en un procedimiento slapstick» (p. 31). En *Kayak Installation* (1993), Signer dispone un recorrido de cien metros y un kayak relleno de hormigón atado a un cable. El movimiento motorizado de dicho cable mueve el kayak de lado a lado. Solo el viaje de ida se prorroga durante un año. Si los cálculos no nos fallan... ¡necesitaríamos dos años de expectación para poder apreciar la completitud de la obra!

Action with a Fuse (1989), cuyo recorrido de 20,6 kilómetros de extensión prolongaba el acontecimiento durante treinta y cinco días, es otro buen ejemplo de su particular ritmo escénico. El evento transcurriría entre el 11 de septiembre y el 15 de octubre de 1989. En el disparate de una carrera de obstáculos contra natura, y manteniendo siempre el ritmo de la escena —como toda buena comedia y comediante—, las detonaciones a intervalos regulares van sorteando el paisaje que circunda Appenzell y St. Gallen en Suiza. Pasando «de la violencia instantánea a la dolorosa duración», en el *absurdismo* de un discurso que desacopla por completo el contexto para re-significar sus formas, «la desmaterialización del objeto y la extensión temporal disuelven completamente lo estático, y la objetividad de la escultura, en estructuras espacio-temporales» (Bitterli & Signer, 1999, pp. 17).

Como ya apuntaban las teorías de Robert Morris en su *Anti-Forma* (1968), la obra se torna imprevisible... «Era [y sigue siendo] preciso adentrarse en el campo de los materiales no rígidos en cuya configuración final, además de la decisión del artista, intervenían principios de la naturaleza tales como la gravedad, la indeterminación y el azar» (Guasch, 2005, p.40). Exponiendo, una y otra vez, la voluntad e involuntariedad procesual de su discurso, Signer advierte, muestra y demuestra continuamente —como así hizo en la exposición *On & on*⁸—, el instante y la transformación, lo fugaz e incierto como objeto de arte y experiencia estética. Experiencia que, de alguna manera, en su paradoja y excentricidad, juega a burlar los sentidos del espectador. Asegura Herkenhoff (2011) que «la operación intelectual del absurdo es la operación antieconómica de ciertas leyes de la naturaleza» como la *gravedad*, pero también «la ideología de la sociedad moderna» y su obsesión por la *funcionalidad* de lo dicho, hecho y rehecho una y otra vez. En esta línea, la noción psicoanalítica de lo *Unheimliche* (extraño) en el discurso de Signer, no solo desbarata por completo el valor de usabilidad o funcionalidad del objeto-escultura-evento, sino que desafía las leyes de la naturaleza «por naturaleza» (Mack *et al.*, 2006, pp. 45-99). Y contra natura.

Sus farsas, formas y performances confabulan los elementos más primitivos: fuego, tierra, agua y aire. Desde las trincheras de la in/consecuencia, en sus carreras de obstáculos y escenas de acción y riesgo, el heroico personaje —siempre el propio artista— compite con cohetes (*Race*, 1981), dispara dianas con armas de fuego subido a una máquina vibratoria (*Old Shatterhand*, 2007), y conduce kayaks por carreteras solitarias en Islandia [fig. 6]. Los obstáculos y ritmos escénicos que sintetizan sus propuestas, no serían posibles sin la voluntad del objeto, la materia, el entorno. Así, en su cosmología, las botas de agua con agua explodian (*Water Boots*, 1986), las ventanas de un hospital

⁸ Desde finales de 2010 y hasta enero de 2011, comisariada por Flora Fairbairn y Olivier Varenne, *On & On* (La Casa Encendida de Madrid) mostraba trabajos de Michel Blazy, Céleste Boursier Mougenot, Martin Creed, Eloise Fornieles, Andy Goldsworthy, Anya Gallaccio, Kitty Kraus, Claire Morgan, Tino Sehgal, Chiharu Shiota, Steiner/Lenzlinger, Gregorio Zanon y —¡faltaría! —, Roman Signer. Véase también la publicación *11 artistas en una cámara frigorífica* (2011) que recoge las conversaciones y procesos creativos de una selección de artistas, entre los que se incluye al propio Signer.

abandonado se abren solas (*Action in Kurhaus*, 1992), las casas practican esquí alpino (*Alles fährt Ski*, 2014), y los esquíes nadan con manguitos [fig. 7]. «Roman Signer anima objetos, los trae a la vida. Y una vez que los trae a la vida, una vez que les da esencia, carácter, alma, él se mueve en dirección contraria: hacia la muerte. Lo que se plantea aquí es el arte como una cuestión de vida o muerte» (Maurer, Signer, & Zimmermann, 2008, p. 481). Su discurso, como la mundología silente, implica riesgo y aventura y triples saltos mortales.



Fig. 6 – Roman Signer. *Kayak trip Iceland*, 2000. Location: Street in Snaefellsnessi, Iceland. Video stills: Steinpór Birgisson, Asta Vilhjálmsdóttir. © Courtesy of the artist.

Fig. 7 – Roman Signer. *Ski*, 2000. Location: Sitter River near Haslen, Canton of Appenzell. Color photograph. Photo Roman Signer © Courtesy of the artist.

Las leyes que dicta su física las dicta la absurdidad, la contradicción, la repetición y el riesgo. Como asegura el propio artista, se trata de ir en busca de aventuras, de lo contrario, «el arte se vuelve aburrido» (Senser, 2008). Sus monumentos fugitivos, paradojas y detonaciones contextuales ilustran, en palabras de Bitterli, «metáforas» alusivas a la humanidad de finales del siglo XX (Bitterli & Signer, 1999, p.17). Más allá del juego y la anécdota, Signer se enfrenta —como el payaso—, al mundo de las sensaciones y la anarquía emocional. Con cada propuesta, el artista ilustra esa carrera de obstáculos, tempo y desconcierto que soporta el ser y sentirse humano.

3. Conclusiones

Terrorista de la forma, y físico de la (im)pertinencia, Roman Signer se caracteriza por algunos de los ingredientes más sugestivos del número cómico: la provocación, el peligro, la muerte, la enormidad del despropósito, la paradoja, el desconcierto, la sorpresa, el factor humano. Al igual que el payaso y sus desastres, Signer construye cuando destruye. Y lo hace dinamitando, contradiciendo, (des)integrando el entorno. Convirtiéndose, en palabras de Taittinger, en «terrorista del curso natural de las cosas» (2011, p. 87), su imaginario se satura de objetos simultáneos y acciones contrarias. Su ciencia (in)exacta y disparate representan, como el *gag slapstick*, «la disolución misma del individuo en la naturaleza y sus propios instintos» (Král, 2007, pp. 125). Así, la experiencia estética *se* y *nos* libera de esa amenaza para la propia integridad que supone el miedo al cambio, la confusión o lo desconocido.

Burlando objetos y formas, planos rectos e inclinados, diagonales, cuadraturas del círculo, líneas imprecisas, personajes solitarios, objetos inversos y escenarios absurdos... la obra de arte contemporánea puede ser —como el gag cómico que determina Moscardi—

(2009)— realista, surrealista y parodista casi al mismo tiempo. De la figuración a la abstracción, del movimiento a la acción, de la espera a la contemplación, la obra de Roman Signer es ciencia, es teatro, es parodia, es realidad. Reinventando —cuando aún ni siquiera existía— las infinitas posibilidades de una GoPro con o sin dron a sus espaldas, sus realidades obstaculizadas hacen del mundo un lugar menos previsible. Y más inestable.

El discurso de Signer, como el del payaso, personifica la inestabilidad y disparate de cuanto nos rodea. Solo así, y solo quizá, los objetos y escenarios de la obra de arte se convierten en *mantras visuales* del disparate contextual contemporáneo. Mantras que nos recuerdan, a un ritmo escénico casi perfecto, que volver atrás en el tiempo es físicamente imposible. Pero desencajar, elegir, transformar lo que aún esté por llegar, es siempre más que probable.



Bibliografía

- Adell Creixell, A. (2010). La condición absurda del ser. *LÁPIZ*, XXIX (261), 27-43.
- Bitterli, K., & Signer, R. (1999). *Roman Signer. XLVIII Biennale di Venezia 1999*. Zürich, Suiza: Bundesamt für Kultur.
- Bonami, F., Spector, N., Vanderlinden, B., & Cattelan, M. (2000). *Maurizio Cattelan*. Londres, Reino Unido: Phaidon Press.
- Cremonini, G. (1977). *Il comico e l'altro. Il comico nel cinema americano*. Bolonia, Italia: Cappelli Editore.

- Durand, R., Jouannais, J.-Y., Kihm, C., & Vranken, J.-F. (2005). *De l'idiotie aux burlesques contemporains*. París, Francia: Beaux Arts Magazine.
- Gómez Cremades, A. (2017). *Farsa, Forma y Performance: Discurso Slapstick en el Arte Contemporáneo* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, España.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid, España: Alianza Forma.
- Heiser, J. (2008). *All of a Sudden Things That Matter in Contemporary Art*. Nueva York, Estados Unidos: Sternberg Press.
- Hengartner, A. (29 de Julio de 1975). Galerie Lock: "Die Welt des Roman Signer". *Die Ostschweiz, St. Gall*.
- Herkenhoff, P. (2011). Los Carpinteros: Desmontando el Mundo. En G. Ankele, & D. Zyman (Edits.). *Los Carpinteros: Handwork-constructing the World*. Colonia, Alemania: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary.
- Král, P. (2007). *Le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème*. París, Francia: Éditions Ramsay.
- Kunstmuseum. (2013). *Exhibitions: Slapstick!* Recuperado de Kunstmuseum Wolfsburg: <http://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/532/Slapstick!/>
- Mack, G., van den Bosch, P., & Millar, J. (2006). *Roman Signer*. Londres, Reino Unido: Phaidon.
- Maurer, S., Signer, A., & Zimmermann, P. (2008). *Roman Signer: projections: super-8 films and videos 1975-2008*. Gotinga, Alemania: Steidl Verlag.
- Moscariello, A. (2009). *Gag. Guida alla comicità slapstick*. Roma, Italia: Dino Audino Editore.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (23ª Edición del Tricentenario). Madrid: Espasa Calpe.
- Senser, A. (Otoño de 2008). *Roman Signer by Armin Senser [Interview]*. Recuperado de BOMB — Artists in Conversation [BOMB 105 Fall 2008]: <http://bombmagazine.org/article/3176/roman-signer>
- Shier, R. (Ed.). (2008). *Remakes, Variations (1741-2092). Tim Lee: Works (2001-08)*. North Vancouver, Calgary / Brithish Columbia, Alberta, Canadá: Presentation House Gallery / Illingworth Kerr Gallery.
- Taittinger, T. (Dir.). (2011). Art & Humour. *Beaux Arts Magazine* (326), 50-111.
- Villa, M., Fernández, O., Cruz, Y., & Melgar, G. (2011). *11 Artistas en una cámara frigorífica. Conversaciones sobre la práctica sitio específico*. Madrid, España: Matadero Madrid.
- Wattis Institute, The. (2002). *Exhibitions. Sudden Glory: Slight Gags and Slapstick in Contemporary Art*. Recuperado de CCA Wattis Institute for Contemporary Arts: <http://archive.wattis.org/exhibitions/sudden-glory-sight-gags-and-slapstick-contemporary-art>
- Zimmermann, P. & Signer, R. (2010a). *Roman Signer Works (Volume 1)*. Zurich/Colonia/Londres: EditionAlbersZimmermann, Verlag der Buchhandlung Walther König; Hauser&Wirh.
- Zimmermann, P. & Signer, R. (2010b). *Roman Signer Works (Volume 2)*. Zurich/Colonia/Londres: EditionAlbersZimmermann, Verlag der Buchhandlung Walther König; Hauser&Wirh.
- Zimmermann, P. & Signer, R. (2010c). *Roman Signer Works (Volume 3)*. Zurich/Colonia/Londres: EditionAlbersZimmermann, Verlag der Buchhandlung Walther König; Hauser&Wirh.