

Roman Opalka

ici et maintenant

interview par ANETA PANEK

En 2003, Roman Opalka a eu les honneurs d'une grande rétrospective qui s'est tenue au Stadt Palais, à Dresde, au musée des beaux-arts de Zug (Suisse) et au Piotrkowska à Lodz. Aneta Panek l'avait rencontré à Dresde pendant l'accrochage de l'exposition rétrospective, dans laquelle il montrait notamment ses œuvres graphiques antérieures à 1965, avant son entreprise de visualiser le temps. Nous publions cette interview à l'occasion d'une importante actualité Opalka, cette fois en France, à la galerie Praz-Delavallade et au Centre de création contemporaine de Tours (26 juin - 26 septembre).

■ À Dresde, mis à part les célèbres Détails, vous montrez vos premiers travaux des années 1955-1970, très rarement exposés jusqu'ici, notamment le dessin à l'encre intitulé Pigeonnier de 1955, qui figure sur les affiches et les cartons d'invitation. Pourquoi montrer main-

tenant les travaux qui précèdent la célèbre conception des «Tableaux-comptés» ?

Le contexte a changé et donc, par rapport aux «Tableaux-comptés», la signification de ces premiers travaux n'est plus la même. J'ai réalisé mes dernières œuvres graphiques en 1970,

elles ont d'ailleurs été récompensées d'un prix à la biennale de Tokyo. C'est alors que j'ai cessé de m'en occuper. OPALKA 1965/1 - ∞, cette idée de «tableaux-comptés» que j'ai créé en 1965, avait plus d'importance que tout ce que j'avais réalisé jusqu'alors.



Séquence d'autoportrait photographique qui ponctue chaque séance de travail. Sequence of the photographic self-portraits, each one taken at the end of working session

Mes premières œuvres ont donc aujourd'hui un tout autre sens. Au moment de leur réalisation, elles n'avaient ni valeur, ni signification. Aujourd'hui, alors qu'une œuvre conséquente s'est établie, qui signifie beaucoup plus que ces premiers travaux, je les montre dans un autre contexte. Ce sont des dessins très adroits, disons efficaces, dans lesquels on peut déjà remarquer une certaine tendance, voire une obsession de structures fines. Il y a aussi dans l'exposition d'autres tableaux – composés de très grandes surfaces de matière picturale, par exemple quelques toiles de la série *Alphabet grec*. Mais au fond, toutes ces œuvres répondent à la même volonté de manifestation du mouvement, à un certain essai de visualisation du temps. Parce que le temps est un mouvement.

Dans mes premiers tableaux, dessins, graphiques, on peut remarquer cette efficacité, cette facilité, présente déjà pendant mes études. C'est peut-être justement la raison pour laquelle j'ai dû fuir cette facilité et procéder autrement. Et ce que je fais aujourd'hui est

Roman Opalka: Numbering Infinity

In 2003 Roman Opalka had the honors of a big retrospective at the Stadt Palais in Dresden, at the Zug art museum in Switzerland and at Lodz's Piotrowska. Aneta Panek spoke to him during the hanging at Dresden, which included a number of graphic works from before 1965, the year when he embarked upon the attempt to visualize time that has occupied him ever since: starting with the number one, he has painted the sequence of whole numbers in white on a ground that was black on the first painting, and lightened by the addition of an extra 1% of white paint in each successive canvas, or "Detail." Opalka also records himself saying each number out loud and takes a photograph of himself after each session.

This interview is published to coincide with his exhibitions at Galerie Praz-Delavallade in Paris and at the CCC in Tours (June 26-September 26).

■ *Apart from the famous Details, in Dresden you are showing your rarely exhibited works from 1955 to 1970. Among them, the ink drawing entitled Pigeonnier which is reproduced on the posters and invitations. What made you decide, now, to show work that precedes the famous conception of the "Counted Paintings"?*

The context has changed and so the meaning of these early works in relation to the "Counted Paintings" is no longer the same.

I made my first graphic works in 1970, and in fact they won a prize at the Tokyo Biennial. That was when, like a good sportsman, I stopped making them. *OPALKA 1965/1 - ∞*, this idea of "counted paintings" that I created in 1965, was more important than everything else I had done up to that point.

Anyway, today, my early works have a very different meaning. When I made them they had neither value nor significance. Today, now that I have behind me a considerable body of work which means a lot more than these early pieces, I am showing them in a different context. They are very adroit drawings—effective, you could say—in which one can already observe a certain affinity, or even an obsession, with fine structures. There are also other paintings in the exhibition, comprising very big surfaces of pictorial matter—for example a few canvases from the *Greek Alphabet* series. But ultimately all these works reflect the same will to movement, a certain effort to visualize time. Because time is movement.

This fluidity is already in evidence in my early paintings, drawings and graphic pieces. It was already there when I was a student. Maybe that's why I had to get away from that facility I had and do things differently. And what I am doing today probably is more difficult. The aim is not to show that I can draw or paint, but how one paints, to what end, for what reason? My early works were already moving in this direction.

Visualizing Time

In 1965, when you made the decision to carry out your monumental program, OPALKA 1965/1 - ∞, and in 1970, when you devoted yourself exclusively to the "Counted Paintings" and put a stop to all other artistic work, didn't you experience that decision as a restriction, as isolation or loss?

One could make the ironic reply that I had already gone so far that coming back would have been meaningless. Or, in another, more



«Chronom». 1963. 73,5 x 61 cm. Tempera/toile. Tempera on canvas



«OPALKA 1965/1 - ∞. Détail-1003985»

probablement plus difficile. Il ne s'agit pas de montrer que l'on sait dessiner ou peindre, mais pourquoi on peint, dans quel but, pour quelle raison ? Dans ce contexte, mes premiers travaux allaient déjà dans cette direction.

Comment visualiser le temps ?

Quand, en 1965, vous prenez la décision de réaliser le programme monumental OPALKA 1965/1 - ∞ et, en 1970, de vous consacrer exclusivement aux «Tableaux-comptés», en arrêtant définitivement tout autre travail artistique, n'avez-vous pas ressenti cette décision comme une restriction, un isolement ou une perte ?

On pourrait répondre, de manière ironique, que je suis déjà allé si loin que le retour n'aurait aucun sens. Ou, autrement, immodestement : au 20^e siècle, on ne pouvait pas mieux répondre à la question : comment peindre le temps ? Bien sûr, il y a eu Malevitch, Rodtchenko, Yves Klein, Manzoni, qui faisaient des grandes séries de tableaux et d'objets. Ou bien On Kawara, qui joue avec le calendrier. Pourtant, le calendrier ne manifeste pas le temps, parce qu'on ne peut pas mesurer le temps. Le temps est immesurable. C'est une valeur subjective. C'est nous qui sommes le temps. Quand je vous regarde, je vois le temps – dans le sens du sentiment du temps passé.

Donc, cette immodestie maladroite résulte du fait que personne d'autre, de manière aussi logique, aussi adéquate, n'a répondu à cette question : comment manifester le temps par son existence ? Comment visualiser le temps ? Depuis toujours, le temps est l'obsession de l'humanité, parce que l'homme sait qu'il doit mourir, qu'il va cesser d'exister. Le temps n'a aucune dimension sans l'idée de la mort. Mon programme se définit par la mort

de son auteur et mes tableaux répondent à la plus grande difficulté à laquelle l'homme est confronté : le fait qu'il doit disparaître. Toutefois, je ne suis pas un artiste qui peint de manière obsessionnelle le «memento mori». Non, au contraire, je manifeste la vie ! Parce que l'homme, en sachant qu'il doit mourir, exalte le fait qu'il existe : alors, on boit de la vodka, on danse, on aime. Parce que la conscience de la mort est là.

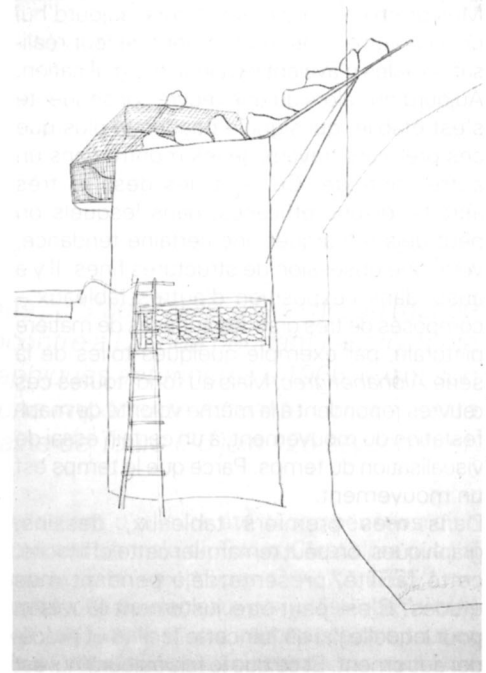
Je n'ai pas de raison d'être nostalgique à l'égard de tout ce que j'ai pu faire avant, ni de regretter quelque chose de perdu. Au contraire, cela devait arriver, dans l'histoire de la peinture – je dis bien dans l'histoire de la peinture, pas seulement dans la peinture du 20^e siècle – que quelqu'un se décide à peindre l'idée du temps, à exprimer le temps sous la forme d'un tableau. Et les chiffres, capables de créer la progression des nombres, peuvent montrer la flèche du temps. Les chiffres définissent de manière très logique cette situation du temps irréversible, cette causalité, ce que nous appelons «ici et maintenant». Ces tableaux sont nommés «Détails» parce que ce sont des fragments d'une unité. De même que nous : nous manifestons tout le temps que nous avons déjà traversé. Nous sommes en ce moment même dans le temps qui est une unité.

Ce que je réalise est donc en fait très modeste. On dit : Opalka fait toujours la même chose. Bien sûr, mais si quelqu'un continue son existence, sa vie, est-ce qu'il se répète ? Non, il ne se répète pas. C'est toujours autre chose. Comme dans la vie.

Quand on visite une exposition d'Opalka, on sait exactement à quoi s'attendre. Les toiles et les photographies sont presque toujours montrées de la même manière, elles sont toujours accompagnées de l'enregistrement monotone du comptage à haute voix (1). On peut difficilement imaginer une démarche artistique qui s'opposerait d'une manière aussi radicale à la dynamique et au rythme de la vie contemporaine, à la notion contemporaine du temps, ainsi qu'à l'actuelle recherche du nouveau (aussi dans l'art). Quelle est d'après vous la réception de votre art aujourd'hui ? Quel genre de réaction attendez-vous du spectateur contemporain ? Dans quelles conditions faut-il regarder votre œuvre ?

Les principes sont effectivement toujours les mêmes, mais à chaque exposition, l'espace est nouveau et je dois donc les modifier. Ici, par exemple, il s'agit d'un château très abîmé. Je dois trouver un éclairage tout à fait différent, une forme d'installation tout à fait nouvelle, adaptés à ces espaces délabrés. Il y aura très peu de photos, parce que malgré une superficie de plus de mille mètres carrés, la place manque. Alors c'est, comme le dit Buren, «in situ» que l'installation prend forme.

La monotonie, nous l'associons souvent, à tort, avec l'ennui. Quand nous disons que la vie est monotone, nous voulons dire par là qu'elle est



«Pigeonnier». 1955. Encre de chine. 100 x 70 cm.
"Pigeon Loft." India ink

ennuyeuse. Quand il se passe beaucoup de choses, le temps se perd quelque part, nous l'oublions. Mais il est toujours là. Tôt ou tard, nous devons nous y confronter, ne serait-ce que justement par la mort. Par contre, quand il ne se passe rien, on ressent chaque minute. Cette monotonie, c'est justement le temps.

Il faut souligner que chacune de mes expositions est autre. Il peut s'agir des mêmes tableaux, de la même quantité de tableaux – par exemple cinq parmi les tableaux que j'ai exposés à plusieurs reprises en Europe et aux États-Unis seront montrés à la Biennale de Venise (à l'Arsenale, dans le cadre de l'exposition «Systèmes individuels»). Ce sont les mêmes travaux, mais l'exposition est toujours différente. Ce sont des stratégies artistiques comparables à celle de Buren : l'application d'un signe qui change de valeur en fonction de l'espace ; à chaque fois s'élaborent une autre dynamique, une autre force, une autre expression. Contrairement aux apparences, il se passe beaucoup de choses dans mes expositions. Il ne faut pas regarder ces œuvres au milieu de la foule, mais seul, ou en couple d'amoureux. Les problèmes apparaissent plus complexes.

Une philosophie en action

Votre geste reste pour beaucoup incompréhensible, impressionnant, effrayant. Cette obsession du temps, du vieillissement, de l'effacement, cette présence de la mort, ce sont des questions métaphysiques très difficiles, sans lesquelles votre peinture ne se comprendrait pas. Vous posez des questions sur le sens et la dimension du temps. Le temps existe-t-il ? Qu'est-ce que la mort ?



«La fenêtre de Bacchus». 1959. Gouache/papier. 125 x 100 cm.
 "Bacchus' Window." Gouache on paper

immodest way, that the 20th century afforded no better answer to the question of how to paint time. Of course, there had been Malevich, Rodchenko, Yves Klein and Manzoni, who made big series of paintings and objects. And On Kawara of course, who plays around with the calendar. But the calendar doesn't manifest time, because you can't measure time. Time is immeasurable. It is a subjective value. We are time. When I look at you I see time, in the sense of the feeling of time that has passed.

So this awkward immodesty is due to the fact that no one else has answered the question of how to manifest time in one's own existence so logically and appropriately. How does one visualize time? Time has always been humanity's great obsession, because man knows that he

must die, that he will cease to exist. Without the idea of death, time has no dimension. My program is defined by the death of its author and my paintings respond to man's greatest difficulty: the fact that he must die. And yet I am not an artist who obsessively paints memento moris. No, on the contrary, what I show is life! Because, through the knowledge that he must die, man exalts the fact of existing. He drinks vodka, dances and loves. Precisely because of this awareness of death.

I have no reason to be nostalgic about what I was able to do before, or to feel regret about something I lost. On the contrary, it was bound to happen, somewhere in the history of painting—and note that I say the history of painting, not just of painting in the 20th century—that someone

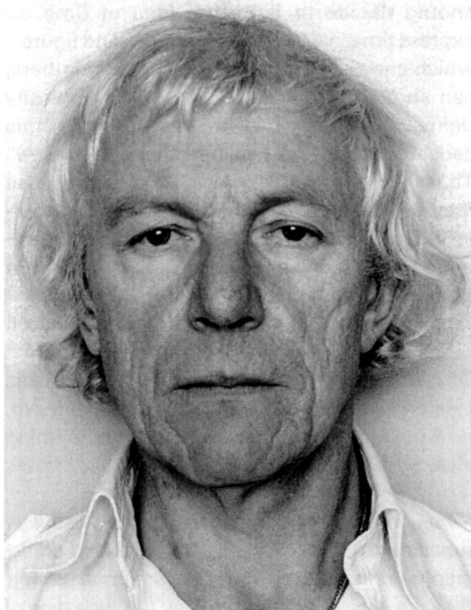
should decide to paint the idea of time, to express time in the form of painting. And figures, which can create the progression of numbers, can show time's arrow. Figures very logically define this situation of irreversible time, this causality, what we call the "here and now." These paintings are called "Details" because they are fragments of a unity. Just as we ourselves manifest all the time that we have already been through. We are at this very moment in time, which is a unity.

What I am doing is therefore very modest, in fact. People say, Opalka always does the same thing. Of course, but if someone goes on with his existence, his life, is he repeating himself? No, he is not repeating himself. It's always something else. So it's like life.

When you go to an Opalka exhibition you know exactly what to expect. The canvases and photographs are nearly always shown in the same way, they are always accompanied by the recording of the monotonous voice counting. It is hard to think of another artistic method that is so radically opposed to the dynamic and rhythm of contemporary life, to the contemporary notion of time, and to the actual quest for the new (including in art). What do you think of the response to your art today? What kind of reaction are you expecting from contemporary viewers? Under what conditions should one look at your work?

The principles are indeed always the same, but for each exhibition there is a new space and so I have to modify them. Here, for example, the palace is very badly damaged. I have to find a very different form of lighting, a completely new form of installation, suited to these run-down spaces. There will be very few photos because, although the space is a thousand square meters (1,2000 square feet), there's not enough room. So, as Buren says, the installation takes form "in situ." Monotony is something that we often associate, wrongly, with boredom. When we say that life is monotonous, we mean that it is boring. When there are a lot of things happening, time gets lost somewhere. We forget it. But it is still there. Sooner or later, we have to face it, if only, of course, in death. In contrast, when there's nothing happening, we feel every minute. Time is precisely that, this monotony.

I should emphasize that each of my exhibitions is different. There may be the same paintings, the same quantity of paintings—for example, five of the paintings I exhibited several times in Europe and in the U.S. will be shown at the Venice Biennale (at the Arsenale, in the "Individual Systems" show). They are the same works, but the exhibition is always different. The artistic strategy can be compared to Buren's: the application of a sign whose value changes in accordance with the space. The dynamic that develops, the power and the expression, are different every time. Contrary to appearances, there are a lot of things going on in my exhibitions. The works should not be viewed



«OPALKA 1965/1 - ∞. Détail-4354003»

Ma démarche est difficile, non attractive. Il faut être préparé à de telles questions, peut-être même philosophiquement, sinon c'est seulement une comptine ! D'ailleurs, ce qui est

important dans mon attitude artistique, c'est ma conscience qu'elle est complètement absurde. J'ai compris le sens de ma vie dans le non-sens de peindre une suite de signes logiques. Dans les années 1960, tout le monde prenait cela pour un malentendu. Personne ne le comprenait, même pas ma première femme ! À la galerie Foksal (2), on l'a pris pour une bêtise totale (depuis, j'ai eu deux expositions dans cette galerie). Mon plus grand mérite alors était ma conviction de ce que représentait mon attitude et de ce qu'elle allait devenir, ainsi que ma persévérance et mon obstination. Ces obsessions – la mort, l'effacement, l'irréversibilité du temps – sont des conceptions difficiles, courageuses, suicidaires. Mon attitude a souvent été associée au suicide, à un sacrifice. On m'a souvent cru prisonnier de cette idée. Cependant, je ne pouvais simplement pas faire autrement. C'était la meilleure réponse à ce fait qui nous bouleverse tellement : nous sommes condamnés à mourir, nous devons disparaître ! Parce qu'enfin cette résolution de peindre des chiffres jusqu'à la fin de ma vie, c'est complètement insensé, c'est de la folie ! L'art a beaucoup en commun avec la folie. Pourquoi s'occuper de l'art après tout ? On peut vivre normalement, comme tout le monde – c'est-à-dire aussi bêtement que tout le monde. C'est un homme fou qui vous le dit.

Dans votre programme, l'art et la philosophie se confondent. Vous dites : «La peinture c'est de la philosophie en action.» Mais outre le message existentiel, donc le contenu philosophique, il y a chez vous la célébration de la peinture. Le processus de création est un effort considérable, un travail dur et lent : vous peignez debout, avec le pinceau, dans la concentration et le recueillement, comme les maîtres anciens ou les peintres classiques. Bien sûr, vous peignez votre temps, votre durée. Mais qu'est-ce que la peinture aujourd'hui, prise dans le sens du «métier». Après tout, vous avez pris des décisions, vous avez fait certains choix esthétiques.

C'est un concept pictural classique ; presque une forme de définition de la peinture en général : je peins la peinture, l'histoire de la peinture. Mon atelier est un lieu d'exaltation de la peinture. Toute cette mise en situation du peintre devant le chevalet, tout cet appareillage, l'enregistrement de ma voix – tout cela se définit par une seule vie, une seule existence, par l'universalité d'une existence. L'homme face à l'univers, dans ce cas le peintre face au tableau. C'est une sorte de spectacle sur la peinture. Lorsque j'entre dans mon atelier, c'est comme si j'entrais dans mon tableau.

J'ai peint un tableau qui se définit par ma vie et ce tableau est toujours et constamment



Vue de l'exposition à la galerie Praz-Delavallade, Paris. 2004

Exhibition view

from among the crowd, but on your own, or with your lover. The problems seem more complex then.

For many people, what you are doing is incomprehensible, frightening, intimidating. The obsession with time, with aging, disappearance, the presence of death... we are talking about very difficult metaphysical issues without which it is impossible to understand your painting. You ask questions about meaning and the dimension of time. What exactly is time? Does time exist? What is death?

Philosophy in Action

My approach is difficult, rather rebarbative. You have to be prepared for such questions, perhaps even philosophically, otherwise it's just a kiddies' rhyme! Indeed, what is important about my artistic attitude is my own awareness that it is completely absurd. I have understood the sense of my life in the nonsense of painting a series of logical signs. In the 1960s, everyone thought it was a misunderstanding. Nobody understood it, not even my own wife! At the Foksal gallery they thought it was utterly crass—although, since then, I had two exhibitions there.(1) My great strength then was my belief in what my attitude meant, and what it was going to grow into, and

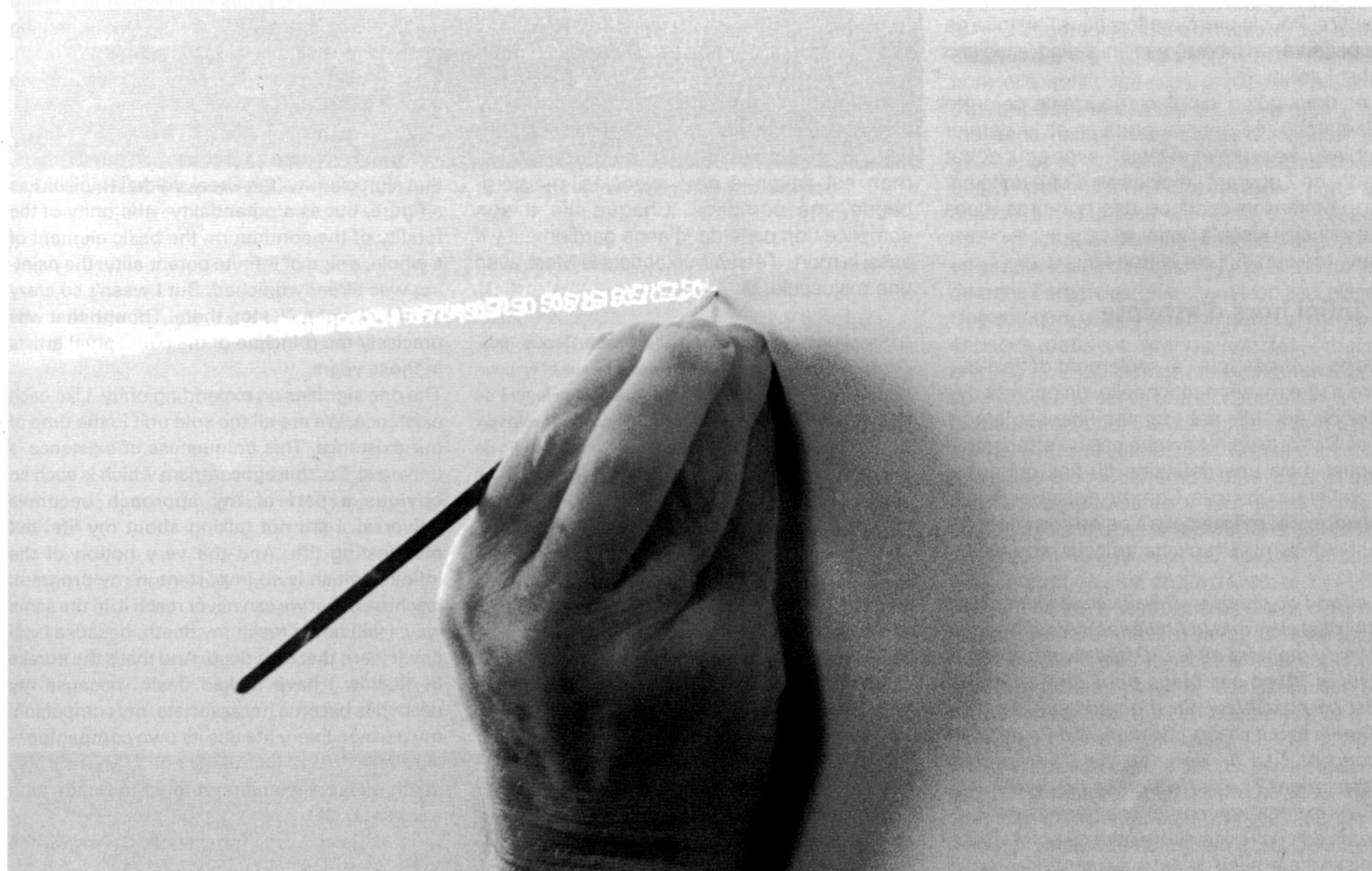
my perseverance and doggedness. These obsessions—death, disappearance, the irreversibility of time—are difficult, courageous, suicidal. In fact, my attitude has often been likened to suicide, to sacrifice. People have often thought I was the prisoner of my idea. In fact, I just couldn't do anything else. It was the best response to what we find so upsetting: the fact that we are condemned to die, that we must disappear! Because this decision to go on painting numbers up to the end of my life is completely crazy, it's madness! Art has a lot in common with madness. After all, why should one get involved with art? You can live normally, like everyone else—which is to say, as stupidly as everyone else. You can take my word for it—as a madman.

In your program art merges with philosophy. You say, "Painting is philosophy in action." But apart from the existential message, in other words, the philosophical content, your work is also a celebration of painting. The creative process is a considerable effort—hard, slow work. You paint standing up, with the brush, concentrating, inward, like old masters or classical painters. Of course, what you are painting is your time, your duration. But how do you view painting today, that is, in the sense of its techniques? After all, you have taken decisions, you have made certain aesthetic choices.

Mine is a classical pictorial concept, almost a kind of definition of painting in general. I paint painting. The history of painting. My studio is a place where painting is exalted. This whole situation with the painter in front of the easel, all this equipment, the recording of my voice—all this is defined by a single life, a single existence, by the universality of a life. Man face to face to face with the universe, or in this case the painter face to face with his painting. It is a kind of spectacle about painting. When I go into my studio, it's a bit like going inside my painting.

The painting that I am doing is defined by my life and this painting is always, constantly complete, in terms of the work's definition. Each "Detail" is in itself a picture that is undeniably finished. By the fact that death is included in the conception of this program. It's rather as if death was collaborating with the work. For the first time in the history of painting, an unfinished painting defines the absolutely finished painting.

The two most important poles of this approach are the first and last painting. The first "Detail," which starts with the number 1—this 1 which initiates the expansion of a unit through the continuous progression of numbers, in expansion to infinity, and also the one on the easel—is always finished by the unfinished.



Le court moment où les nombres sont encore visibles pendant que la couleur acrylique sèche
The numbers remain visible for a short moment while the acrylic is drying



«OPALKA 1965/1 - ∞. Détail-5466435»

achevé, dans le sens de la définition de l'œuvre. Chaque «Détail» est en soi un tableau incontestablement achevé. Par le fait que la mort est incluse dans la conception de ce programme. C'est comme si la mort collaborait à cette œuvre. Pour la première fois dans l'histoire de la peinture, un tableau non fini définit le tableau absolument fini.

Les deux pôles les plus importants de cette démarche, ce sont le premier et le dernier tableau. Le premier «Détail», avec pour début le 1 – ce 1 ouvrant l'expansion d'une unité par la progression continue des nombres, dans l'expansion jusqu'à l'infini, et celui sur le cheval – toujours fini par le non-fini.

L'infini hors d'atteinte

Je ne suis pas fou, j'ai seulement défini l'œuvre d'une manière rationnelle, on pourrait dire diabolique : elle est toujours finie par le non-fini. Donc, je ne recherche pas un effet esthétique, mais une définition du fini, qui est le non-fini sur une toile. Comme disait Heidegger, chaque vie, même celle à peine commencée, est suffisamment existante pour mourir...

Le fond de chaque «Détail» consécutif est de 1% plus clair que le précédent. Ainsi, l'approche du moment où les «Détails» seront comptés en blanc sur blanc peut être envisagé. Est-ce possible ? Ce moment viendra-t-il ? Quelle serait sa signification ? La fin de votre concept ? La fin de votre vie ? Son accomplissement ? La perfection de l'œuvre ?

Dans le sens conceptuel, mathématique, il n'y a pas de possibilité d'atteindre ce point. Toutefois, dans le sens de notre perception visuelle, on peut parler du blanc sur blanc, du moment de «rencontre» des deux blancs, du moment

où les deux blancs vont se fondre. Et ce moment viendra. S'il vient... Quoique, conceptuellement, il existait dès le début, depuis le moment où j'y ai pensé. Chaque œuvre peut être considérée comme achevée, même si elle n'est que pensée et non pas réalisée *de facto*. Ce programme est toujours «existant». C'est en cela que consiste toute son attractivité. Giordano Bruno a dit : l'infini est infini, il n'a pas de limites. Et j'ajoute : l'infini n'est pas une adresse, c'est quelque chose d'inatteignable. L'infini restera à jamais hors d'atteinte. Nous cherchons l'infini de manière obsessionnelle, alors que c'est nous l'infini.

C'est aussi la définition du concept *OPALKA 1965/1 - ∞*. Quand j'ai mis le numéro un, ce signe d'unité (les Grecs ne considéraient pas le 1 comme un chiffre, mais comme potentialité – l'unité de la totalité du continuum, l'élément de base d'un tout, un signe de potentialité de l'infini), le tableau était déjà fini. Et je n'étais pas assez fou pour dire : je m'arrête là. Pourtant, c'était justement le principe des artistes conceptuels dans ces années-là.

Le un signifie l'unité en expansion. Comme chaque existence. Chacun est l'unique unité dans le temps de son existence. Cette unicité de l'existence est universelle. Donc, cet égocentrisme, qui est tellement évident dans mon attitude, devient universel : je ne raconte pas ma vie, je manifeste la vie. Et la notion même de l'infini, si importante dans mon programme, nous apprend que nous ne pourrions jamais l'atteindre. De même, je n'atteindrai jamais ma mort, parce que je n'apprendrai jamais que je suis mort. C'est cela justement cette *eureka* : j'ai trompé la mort, parce que ma mort est devenue mon associée, ma compagne, ma complice. Chaque vie a son complice : on parle de «l'ange gardien». Il y a aussi la mort. J'écrirais volontiers la Mort, avec une majuscule. ■

(1) Rappelons le principe du travail d'Opalka. Depuis 1965, il inscrit la suite des nombres sur ses tableaux et en poursuivant cette suite d'un tableau à l'autre, d'où le titre de *Détail* donné à chacun d'eux. L'artiste prononce à haute voix les nombres et enregistre cette énumération. À la fin de chaque séance de travail, il prend un portrait photographique de lui-même.

(2) Dans ces années, importante galerie d'avant-garde à Varsovie.

ROMAN OPALKA

Né en/born 1931 à/in Hocquincourt (Somme)

Expositions récentes/*Recent shows*:

2002 Mark Quint Gallery, La Jolla ; Grant-Selwyn, Los Angeles ; Altenau Museum, Altenburg

2003 StadtPalais, Dresde ; Musée des beaux-arts, Zug

2004 Galerie Praz-Delavallade, Paris (6 mars - 17 avril) ;

CCC, Tours (26 juin - 26 septembre) ; «Singular Forms. Art

from 1951 to the Present», exposition collective, Guggenheim Museum, New York (5 mars - 19 mai) ; «Vis à vis :

Opalka - Pistoletto», Musée, Tourcoing (12 juin - 8 septembre) ; «Le monochrome», exposition collective, Centre d'art

Reina Sofia, Madrid (15 juin - 6 septembre)

But I am not crazy, I have simply defined the work of art in a rational way—a diabolical one, you could say: it is always finished by the unfinished. So, I am not striving for an aesthetic effect, but for a definition of the finished, which is the unfinished on a canvas. As Heidegger said, every life, even those that have only just begun, exists enough to die.

The Unreachable Infinite

The ground of each "Detail" is 1% lighter than the one that went before. One can thus imagine a moment when the "Details" will be counted out in white on white. Is that possible? Will that moment come? What will it mean? The end of your concept? The end of your life? Its accomplishment? The perfection of the work?

Conceptually, mathematically, there's no way I can reach that point. However, in terms of our visual perception, it is possible to speak of white on white, of the moment where the two whites meet, the moment when the two whites merge. And that moment will come. If it comes... well, conceptually, it was there right from the beginning, from the moment I thought of it. Each work can be considered finished, even if it is so only in thought, and not actually made. This program is always "extant." Giordano Bruno said that infinity is infinite, it has no limits. And I would add: infinity is not an address, it is something unattainable. Infinity will always be out of reach. We try obsessively to reach infinity, but we ourselves are infinity.

This is also the definition of the *OPALKA 1965/1 - ∞* concept. When I put down the number one, that sign of unity (the Greeks didn't think of 1 as a figure, but as a potentiality—the unity of the totality of the continuum, the basic element of a whole, a sign of infinite potentiality) the painting was already finished. But I wasn't so crazy as to say, right, I'll stop there. Though that was precisely the principle of the conceptual artists in those years.

The one signifies an expanding unity. Like each existence. We are all the sole unit in the time of our existence. This uniqueness of existence is universal. So, this egocentrism which is such an obvious part of my approach becomes universal. I am not talking about my life, but manifesting life. And the very notion of the infinite, which is so important in my program, teaches us that we can never reach it. In the same way, I will never reach my death, because I will never learn that I am dead. And that's the *eureka* in all this: I have tricked death, because my death has become my associate, my companion, my partner. Every life has its own companion—we speak of our "guardian angel." There is also death. In fact I would tend to write Death, with a capital D. ■

Translation, C. Penwarden

(1) Foksal was a prominent avant-garde gallery in Warsaw.