

# Roman Opalka: lavoro come dettaglio

## (Il problema è che siamo e stiamo per non essere)

ACHILLE BONITO OLIVA

### I - II « détail »

« Occorre che la differenza divenga l'elemento, l'unità ultima, e che rimandi dunque da altre differenze che mai la identifichino, ma la differenzino. E' necessario che ogni termine di una serie, in quanto già differenza, sia posto in un rapporto variabile con altri termini, e costituisca perciò altre serie sprovviste di centro e di convergenza, così come è necessario anche nella serie affermare la divergenza e lo spostamento di centro. Ogni cosa, ogni essere deve vedere la propria identità assorbita nella differenza, non essendo altro che una differenza tra differenze. Si deve mostrare la differenza nell'atto di *differire*. Si sa che l'opera d'arte moderna tende a realizzare queste condizioni: essa diviene in tal senso un vero *teatro*, genera metamorfosi e permutazione. Teatro senza nulla di fisso, o labirinto senza filo (poiché Arianna si è tolta la vita). L'opera d'arte lascia il campo della rappresentazione per divenire "esperienza", empirismo trascendentale o scienza del sensibile ». (Deleuze, *Differenza e ripetizione*).

Roman Opalka utilizza il quadro come teatro della differenza. I supporti del suo lavoro sono tele con identiche dimensioni, m. 1,96 x 1,35, che è la dimensione del passaggio attraverso la porta del suo studio. Gli strumenti sono quelli tradizionali: la tela, il pennello e il colore. Il colore è sempre il grigio che col tempo tende a stemperarsi verso il bianco.

Sulla tela l'artista traccia con il pennello numeri, partendo dall'uno, fino all'infinito. Ma l'infinito non è l'ultima cifra contenuta nel quadro, bensì la prima del successivo. Perché Opalka ricomincia laddove ha terminato, riprende la numerazione sospesa sull'ultimo numero del quadro precedente. I numeri sono allineati di seguito, con la stessa grafia e la stessa tensione orizzontale, disposti su file che attraversano simmetricamente la superficie del quadro. Il tempo e lo spazio diventano dimensioni attraversate orizzontalmente

dal numero e dalla sua capacità di misurare.

Lo spazio è bidimensionale, appiattito nelle sue linee numeriche che corrispondono allo svolgimento lineare della dimensione temporale. Qui la linea disfa la circolarità della rappresentazione, scioglie ogni condensazione, a favore di una permutazione ininterrotta e decantata pienamente sulla superficie del quadro.

Se il quadro è il ritaglio di uno spazio più ampio, anche il tempo è la sottrazione da un continuum, volta per volta, quadro per quadro, esperito e ineluttabilmente rimandato.

Il tempo è scandito dalla grafia dei numeri che si succedono su linee che lo iscrivono come movimento e come pausa. Il movimento è dato dal passaggio progressivo da un numero all'altro, spesso scandito dalla viva voce dell'artista che ripete la numerazione trascritta sul quadro.

Il quadro riporta anche la pausa, il vuoto tra un numero e l'altro, l'interstizio che passa tra due misure. Così il tempo è una dimensione temporale che accoglie contemporaneamente passato, presente, avvenire, avvenuto.

Tra pieno e vuoto, tra rumore e silenzio, tra numero e pausa, il tempo iscrive la propria cifra totale in quanto esso è la somma di tutti i numeri e di tutte le pause e la pausa contiene uno spazio ulteriore che è quello che fa da interstizio, anche mentale, tra un numero e l'altro.

Tra ripetizione e differenza, Opalka affida alla pausa il compito della ripetizione e al numero quello della differenza e viceversa, secondo il punto di vista spaziale oppure temporale. Comunque entrambi gli elementi sono assunti come unità di misura, contrappunti percettibili dell'invisibile scorre del tempo.

Infatti la progressione numerica, per definizione, tende sempre a svilupparsi e non prevede soste. Così Opalka ha cominciato nel 1965 un quadro che portava l'iscrizione del numero uno e

da allora continua senza deroghe, ma con scarti di pulsione dovuti alla diversa pressione del pennello sulla tela e al diverso ritmo della mano. Perché Opalka non è una macchina, non possiede la sintesi del tempo ma soltanto il *desiderio* di esperirlo e di testimoniare con relativa oggettività. Ma se il tempo è un continuum, il numero, adoperato per misurarlo, è un'unità frazionata e frazionante, per cui non può da solo descrivere tutto il tempo e richiede, per farlo, la pausa, la sospensione della numerazione, che permette la sua continuità. Dunque prima del numero esiste sempre la pausa, prima dell'uno esiste l'interstizio vuoto da cui parte la possibilità del numero. Allora il quadro e tutti i quadri non terminano con il pieno numerico, ma con il vuoto della pausa finale. Così l'inizio è la pausa iniziale, il ritaglio da un tempo preesistente.

Il numero è ciò che l'artista riesce a descrivere del continuum temporale, la pausa è il sintomo di un infinito che resta fuori dalla sua diretta esperienza. La pausa diventa unità di misura di questo infinito, così come il numero è l'unità di misura del finito del quadro. La pausa è il numero che si ripete all'infinito, anche quando non c'è più alcuna porzione di quadro da riempire né alcuna esistenza esauribile in tal senso.

Ora tempo e spazio si pongono tra loro in una posizione frontale e differenziata: il tempo come virtualità dell'assenza (la pausa), lo spazio come presenza contestuale di flagranza e assenza. La pausa segue una sua ricorrenza geometrica che utilizza il numero come rumore che prepara il silenzio. Opalka ha capito il senso profondo e drammatico del continuum temporale, la sua progressione numerica che tende all'infinito, in quanto al di fuori della portata dell'esistenza circostanziata dell'individuo.

L'infinito è tutto ciò che non è misurabile attraverso il numero, la diretta esperienza, è il presente spostato continuamente in avanti e rimandato nella successività del quadro.

« La sintesi del tempo costituisce il presente nel tempo, e anche se il presente non è una dimensione del tempo: solo il presente esiste. La sintesi che costituisce quindi il tempo come presente vivente, e il passato e il futuro come dimensione di tale presente, è tuttavia intratemporale, il che significa che il presente passa. Certo si può concepire un presente perpetuo, un presente coestensivo al tempo, solo che si faccia convergere la contemplazione sull'infinito della successione di istanti. Ma un tale presente non ha possibilità fisiche, in quanto la contrazione nella contemplazione opera sempre la qualificazione di un ordine di ripetizione secondo elementi o casi, formando di necessità un presente di una certa durata, un presente che si esaurisce e passa, variabile secondo le specie, gli individui, gli organismi e le parti di organismo considerate ». (Deleuze).

Nel lavoro di Opalka ciò che veramente è sempre presente è la pausa, l'interstizio che separa il numero e gli per-

mette di avanzare in avanti verso il futuro. Il numero è ciò che non è mai presente, in quanto non è mai costante nella propria quantità: esso diventa la differenza che attraversa lo spazio più che il tempo. Quando si mette ad andare incontro al tempo, allora anche il numero diventa ripetizione, poiché accade in un continuum irreversibile e inarrestabile.

In tal modo Opalka dimostra come l'operazione del dipingere sia l'omologazione di uno stato entropico che tende all'infinito, nel senso che l'ultimo quadro non corrisponde mai al tempo ultimo ma soltanto all'istante dell'ultimo numero, succeduto dall'ultima pausa.

Se la progressione numerica è inarrestabile, anche la progressione cromatica segue le stesse leggi: tende a spostarsi dal grigio al bianco. Dal primo quadro del 1965, man mano la cifra assume una tonalità che ne attenua la leggibilità fino al bianco sul bianco, ovvero all'annullamento del segno.

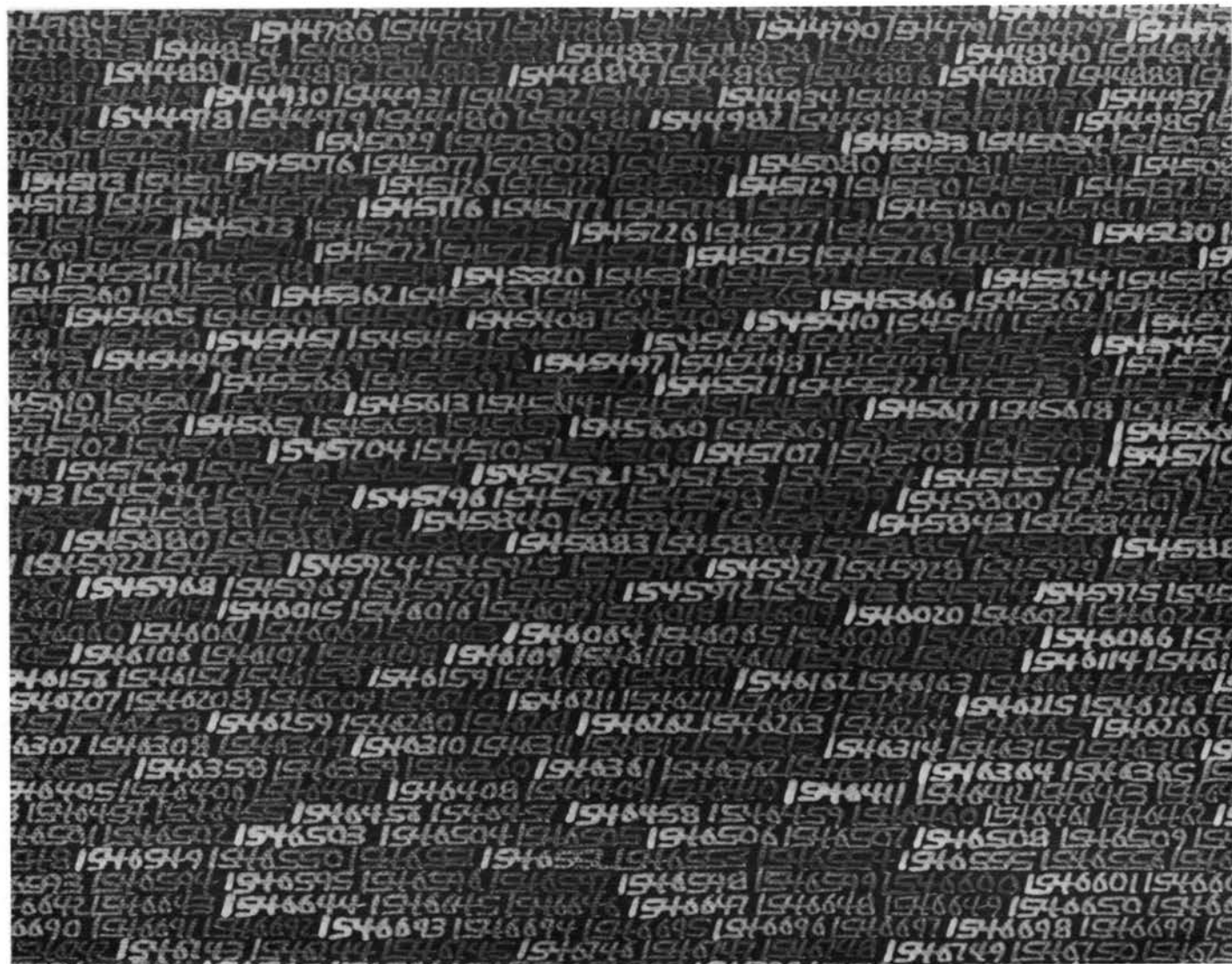
Come la pausa, nella sua ripetizione,

rappresenta sempre il ritorno al numero uno e tutte le pause moltiplicate sono sempre la stessa pausa ( $1 \times 1 = 1$ ), così il numero bianco, trascritto sulla superficie bianca, diventa l'indecifrabile unità del tempo.

La riduzione dell'esistenza individuale è simmetrica all'entropizzazione delle differenze, cioè del numero. Opalka traccia le differenze, omologandole sotto il segno bianco della ripetizione. Nel tempo i quadri assumeranno sempre più la tonalità assoluta del silenzio e diventeranno il *teatro*, il luogo che raccoglie le tracce di una voce che tende sempre più a spegnersi.

Se le tracce rappresentano l'eterno ritorno del presente, l'opera si organizza in frazioni staccate, come « détail ». Dice Opalka: « In ciascun *détail* ci sono piccole differenze della struttura, della progressione, che derivano dai correlativi momenti della vita quotidiana, come le interruzioni, le pause a causa del telefono, del tè o del caffè, come uno psicogramma. Queste piccole dif-

Roman Opalka, 1965/1-∞/particolare di *Detail*. Foto Robert E. Mates and Paul Katz





ferenze non sono certo problemi di qualità, ma sono l'impronta di un momento ».

Come l'esistenza individuale è un détail rispetto al continuum temporale infinito, così il quadro e il lavoro per realizzarlo è un ritaglio del procedimento dell'opera, nel senso di un quantum, di una circostanza che interferisce con l'insieme.

## II - (il problema è che siamo e stiamo per non essere)

Ma non si avanza verso il futuro, l'infinito è infinibile, ciò che fonda il presente è la ripetizione, dunque lo stallo, la distanza che permane e non può essere colmata. I termini della distanza restano l'uno e l'infinito, l'impossibilità di un movimento reale che modifichi la loro identità. Come nei paradossi di Zenone, nei quadri di Opalka la progressione omologa definitivamente lo stallo iniziale, in quanto non altera le differenze iniziali: l'uno e l'infinito, la pausa iniziale e la pausa sempre rimandata, che non potrà mai essere colta.

Opalka assume con coscienza stoica tale assunto, sa bene che l'infinito è la pausa costante che annulla ogni numero iniziale e finale. In definitiva l'infinito è l'alveo coniugato al presente che contiene, nella sua flagranza e persistenza, anche le apparenti differenze che intercorrono tra un numero e l'altro. Poiché ogni numero sembra predisporre una pausa differente, sembra partire da un'inerzia circostanziata su se stessa: dire e dipingere il numero 3 richiede un tempo differente dal dire e dipingere il numero cinque.

Eppure le differenti quantità numeriche vengono sempre azzerate e risucchiate dal vuoto della pausa che diventa l'immobilità propedeutica al succedere della progressione. Tra immobilità e progressione, Opalka esercita l'*etica del risparmio*. Allo spreco di espressività, di fantasia soggettiva che deborda dall'opera, Opalka preferisce un'*economia* di elementi, di termini minimali, come il numero, che contengono tutti i riferimenti e le coordinate del movimento, dell'interferenza tra la circostanza della sua esistenza e la dimensione infinita del tempo reale. Opalka capovolge il diagramma e la posizione di incidenza tra tempo soggettivo e tempo oggettivo, tra l'orizzontalità dell'infinito temporale e l'accidentale verticalità dell'esistenza individuale.

Ora l'artista cambia posizione e contrappone sincronicamente, quasi specularmente, la propria orizzontalità a quella del tempo. Con la propria progressione numerica insegue l'irreversibilità temporale, non tanto nel tentativo di raggiungerla, quanto nell'assumerne la meccanica strutturale, la sua irripetibilità. Ma l'irripetibilità del tempo costringe Opalka all'eterna ripetizione, all'oscillazione definitiva tra la pausa e il

numero. L'etica del risparmio nasce appunto da tale consapevolezza che coincide anche con l'ossessione, con la coazione a segnare e l'inibizione a riprendere il passato.

La coazione a segnare corrisponde al desiderio di essere sincronico al movimento temporale, tautologico in sé, lunga linea orizzontale che si snoda all'infinito e determina la finitezza dell'esistenza individuale.

L'inibizione del passato nasce proprio dall'idea della propria finitezza, perché passare dalla pausa al numero e dal numero alla pausa non significa ogni volta rinascere e riprendere il tempo dal punto zero, ma soltanto innestarsi in un'istantaneità temporale che entropizza la vita.

La pausa e il numero diventano le stazioni iterative entro cui è costretto l'artista, nuovo Sisifo obbligato da leggi a lui esterne a un movimento che non porta a nulla di nuovo, ma riafferma costantemente il valore dell'atto, dove l'atto è sempre definitivo, in quanto ripetizione di se stesso.

Sisifo non sceglie la propria pena, il castigo gli è imposto dall'alto: portare in cima a un colle un macigno che poi ineluttabilmente rotola a valle, costringendo Sisifo a riportare il peso in alto, in un movimento perpetuo.

Opalka stabilisce da solo la pena, la punizione a cui costringere il proprio operare, il proprio desiderio. Se il desiderio di raggiungere il tempo è eroico, cioè fuori dalla portata delle forze umane, egli si assoggetta a una *pena domestica*, quella di una progressione numerica ottenuta attraverso *cifre miniaturizzate*, nel senso dell'eterno ricamo. La miniaturizzazione è anche il tentativo di non enfatizzare la pena, di renderla meno vistosa ed éclatante che così deroicizza il desiderio e lo riporta nei termini, quasi cordiali, di una concordata impossibilità.

Ma la miniatura non sospende l'ossessione, seppure sembra rendere domestico il desiderio. La svolge piuttosto, la coniuga lungo l'iterazione orizzontale di linee poste tra loro in un rapporto di simmetria specularità, con l'unica vibrazione, quasi sentimentale, del grigio che lentamente tramuta in bianco. Il grigio è la percorrenza del quotidiano, che attraversa ogni attività domestica, è il tono monotono che segna con la sua neutralità l'intercambiabilità di ogni atto, mai emergente rispetto alla trascendente orizzontalità temporale.

Eppure la monotonia, la ripetizione del grigio, è smossa da una leggera inflessione che sposta la cifra numerica verso l'impercettibilità: questo diventa la leggera modificazione, l'esorcizzazione delicata, della definitiva ripetizione. Se il mito di Sisifo si muove lungo uno schema rigido e immodificabile, il lavoro di Opalka accetta lo schema ma lo

stempera, quasi impercettibilmente, quadro dopo quadro, attraverso l'uso sdrammatizzante del bianco.

Tale modificazione, seppure sottilissima, quasi subliminale, è ciò che permette ad Opalka di sentirsi *padrone* della propria pena, della coazione a contare, che diventa una scelta, seppure necessaria e l'unica possibile.

Il colore che si smorza e che smorza la cifra visibile corrisponde al trascorrere del tempo, non più inteso come linea infinita, ma come tempo vissuto. Il colore nella sua caratteristica di sensibilità fisica è il tramite con il corpo dell'artista e con il suo ritmo biologico. Il grigio iniziale corrisponde al massimo di energia iniziale, il bianco finale corrisponde alla perdita del ritmo biologico, all'esaurimento della percezione del tempo e della sua possibilità di registrarlo.

Perciò Opalka pareggia l'immagine del tempo e la sua immagine: ogni giorno, alla fine del lavoro, scatta una fotografia del proprio volto di fronte al quadro. Registra così l'impercettibile variazione, il desiderio di non modificarsi, e nello stesso tempo l'inarrestabile codificazione.

L'obiettivo della macchina fotografica, con il suo piccolo scatto, registra la sua ossessione, così come le cifre della progressione numerica segnalano la *miniaturizzata entropia del tempo*. Perché il tempo ha un rumore impercettibile, si lascia cogliere soltanto nel trascorso, oppure nell'interstizio, nella pausa che intercorre tra avvenuto e avvenire. Perché, come dice Opalka, « siamo e stiamo per non essere ».

In definitiva il lavoro di Opalka non è pittura come attività separata, ma è il ritaglio, nel senso del dettaglio, della univocità della circostanza esistenziale, colta sempre nel momento in cui movimento e immobilità sembrano coincidere, laddove invece la coincidenza corrisponde a un presente irraggiungibile.

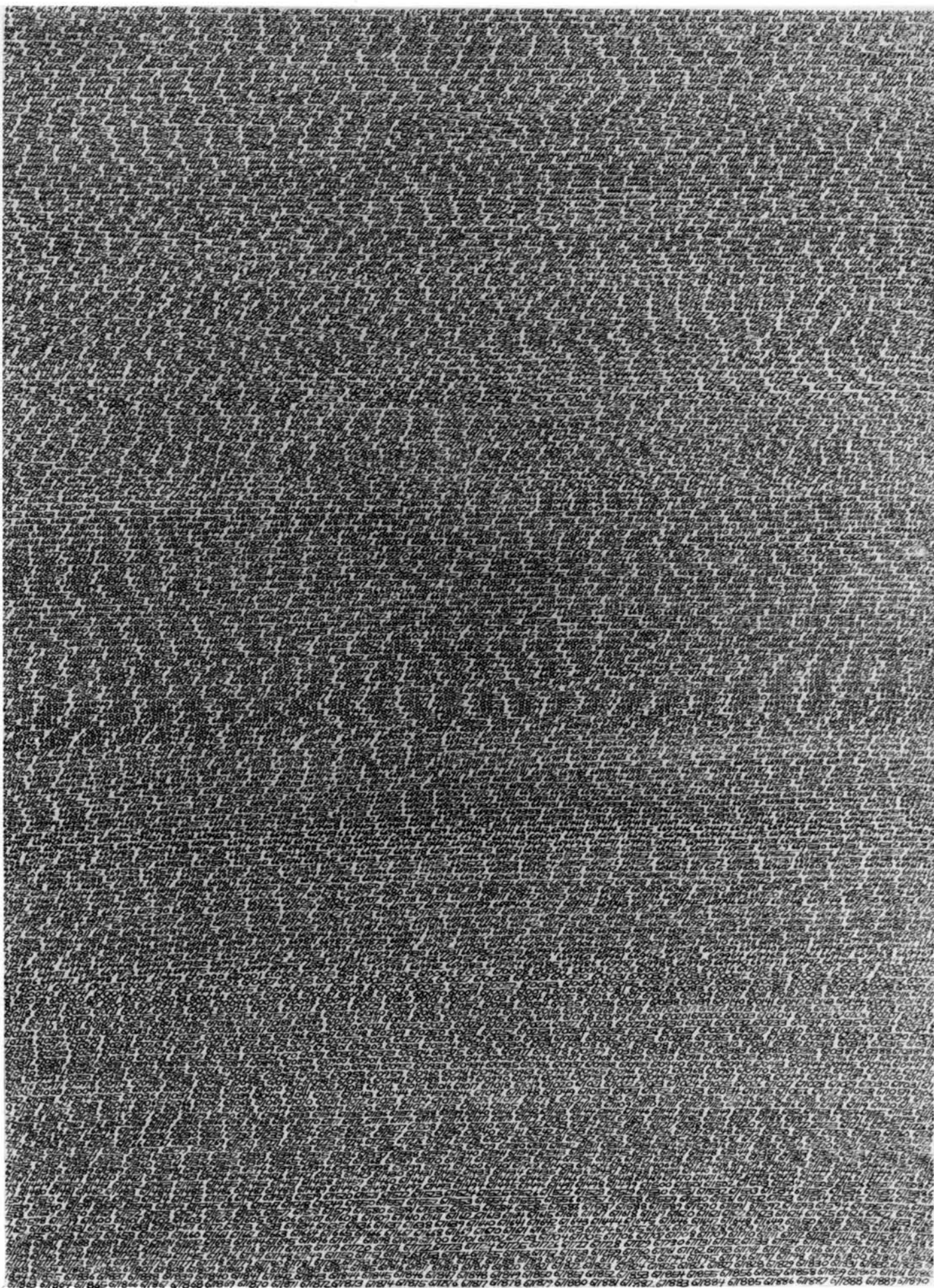
« Siamo e stiamo per non essere » diventa lo stato esistenziale di chi non riconosce valore al vissuto, alla flagranza del proprio passato, ma privilegia, al livello dell'ossessione e della paura, il presente come mancanza.

Il « siamo e stiamo per non essere » coincidono. Il presente è sempre la mancanza del futuro, per cui il fare di Opalka, la progressione numerica, è, di fatto, una sottrazione rispetto all'uno come infinito.

La progressione, come sintomo della paura dell'annullamento e come sua esorcizzazione, finisce, volta per volta, per anticiparlo di un poco.

Così i due termini della distanza, la pausa iniziale e la pausa finale, si avvicinano, pur rimanendo i poli inalterati che fondano l'esistenza e, rispetto a questa, il dettaglio dell'opera.

Achille Bonito Oliva



Roman Opalka, 1965/I-∞, Detail 665796-671890, disegno su carta, cm. 28,7 x 49,5. Collezione Carlo Grossetti, Milano. Foto Studio Gris.



# Roman Opalka

Intervista di MIRELLA BANDINI

*M.B.: Una tua mostra a Milano nel 1972 alla Galleria Salone Annunciata comprendeva, oltre i quadri che rappresentavano diversi momenti della sequenza numerica da te dipinta in progressione temporale, anche la registrazione della tua voce che citava gli stessi numeri mentre andavi scrivendoli con il pennello. Il momento della scrittura-pittura nella sequenza numerica rappresentata sulla superficie, è sempre da te accompagnato dalla registrazione orale della scansione stessa?*

R.O.: No, non sempre, altrimenti avrei il mio spazio vitale pieno di cassette registrate. La registrazione riguarda solo un *détail* del *détail*. Quando sono a Varsavia, nel mio studio, alla fine di ogni giorno di lavoro, fotografo il mio viso davanti al quadro. Questo fatto è un complemento alla mia opera: sul mio viso si riflette ciò che ho espresso nel mio quadro. Questo programma di ripetizione di fotografie che avvengono sempre con la stessa luce, la stessa macchina fotografica, la stessa distanza (nel mio lavoro vi è questa tesi di ripetere la stessa cosa, che però non è più la stessa cosa) è la registrazione del passare del tempo. Programma che è unito a quello del contare progressivamente, per tutta la vita, e di dare quindi del tempo una visione lineare nello spazio, nell'illusione di arrestarlo, registrandolo ogni giorno come il primo. Questi miei lavori non hanno che una sola data, quella dell'inizio, 1965. L'ultimo quadro che riuscirò a fare deve essere riunito al primo. Ho deciso infatti di donarlo al museo che possiede già il primo. E' il ricongiungersi della nascita dell'idea con l'idea realizzata. In mezzo vi è solo la progressione. Io chiamo *détails* i miei quadri, perché sono dei momenti del programma di una progressione numerica che va dal numero uno all'infinito. Ogni *détail* ha il primo e l'ultimo numero come in una pagina scritta esiste la prima parola e l'ultima.

*M.B.: Tu hai detto anche come il fondo di questi tuoi détails da qualche anno vada passando in maniera minima, ma progressiva, dal grigio al bianco. La scrittura, in colore bianco, dei numeri che nel tuo primo quadro era su fondo nero divenuto quindi grigio per molti anni, diverrà inintelligibile, bianco su bianco. Questo assopirsi del colore mi pare molto interessante, nel senso che tu, partito inizialmente dal nero e dal bianco che sono i due contrari, cioè*

*il positivo e il negativo, procedi quindi verso l'assenza, verso la fine. E' l'annullamento, ma è il credere nella positività, non nella negatività. Poiché pensi di arrivare alla fine dopo aver appiattito tutti i contrasti, ed essi ti daranno non il nero, ma il bianco, cioè la luce.*

R.O.: Ho deciso da circa tre anni che il fondo di ogni *détail* abbia l'1% di bianco in più del precedente. Ciò da quando sono arrivato a contare fino alla cifra di 1.000.000. Dopo aver usato nel mio primo *détail* un fondo nero per la scrittura bianca, ho fatto delle ricerche per trovare il colore che potevo accettare per tutta la vita. Ho deciso quindi di adottare il grigio perché non è un colore simbolico, né emozionale e racchiude in sé tutti i colori in movimento. Inoltre è un colore neutro, niente e tutto (si dice infatti grigia una vita monotona) ed è inoltre quello che più facilmente va riducendosi, scemando, verso il bianco. Ci vorranno circa venti anni almeno per arrivare al numero che segnerà il passaggio al bianco su bianco. Ho fatto uno studio statistico sulla vita dell'uomo, come studio dei tempi di un uomo medio, unito ai fenomeni dell'invecchiamento e quindi del rallentamento delle azioni. All'età di 34 anni sono arrivato all'idea di questo mio lavoro; soltanto giunto al numero 1.000.000 ho potuto conoscere la possibilità statistica di giungere nella mia opera al numero 7.777.777 (che per caso può essere letto in chiave simbolica) che potrebbe coincidere con il bianco su bianco. L'intera operazione è considerata in un arco di tempo di 30 anni che è quanto io penso resti della mia vita. Oggi faccio dieci quadri per anno, lavorando dieci ed anche quindici ore al giorno. E sono ancora giovane e forte. Con il passare degli anni la progressione diverrà più lenta e difficile, a causa dell'età. Inoltre quando giungerò al bianco su bianco vi sarà una complicazione fisico-ottica, perché la scrittura bianca su fondo bianco non si vedrà più. Vorrei restare però molti anni in questo periodo, anche se penso sarà difficile dato che avrò raggiunto il limite della mia vita. La mia finalità è di arrivare fino al bianco e di restare ancora vivente. In tutto questo sarà molto importante la registrazione al magnetofono della mia voce che conta i numeri mentre sto scrivendoli sul raggiunto fondo bianco: io non potrò vedere le cifre scritte sopra, la documen-

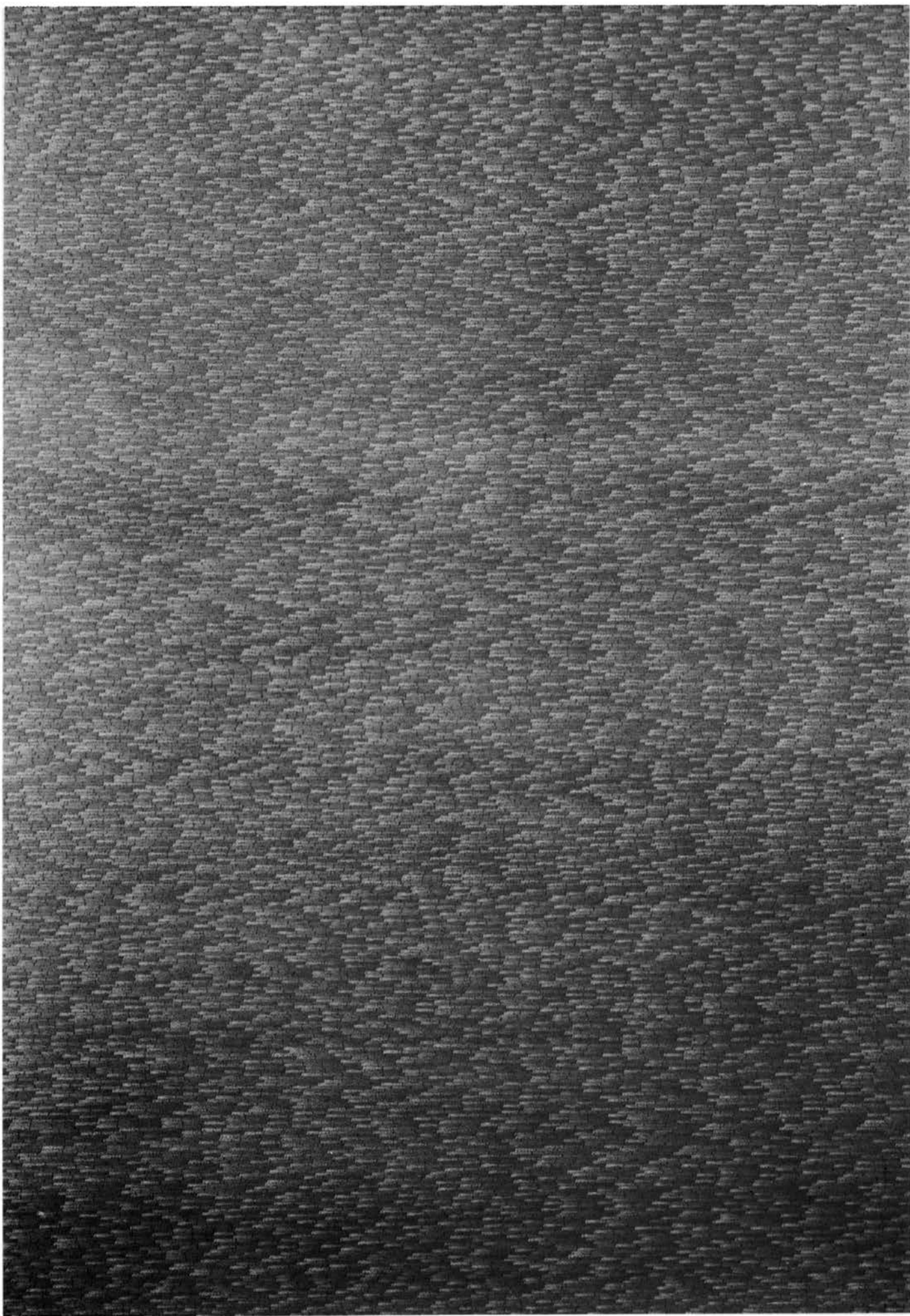
tazione sarà solo orale. Può infatti avvenire che io scrivendo, mi sbagli a tracciare il numero che però è stato registrato giusto; vi è anche il problema di dare il documento dell'impegno.

*M.B.: Questa scrittura di numeri che procede con regolarità costante da una superficie all'altra — in cui il tempo della vita è registrato come un contatore che gira, in una sequenza che è quella della pulsazione biologica e del pensiero — oltre ad avere una chiara lettura mentale, pare possa offrirne anche una pittorica. Nel senso della comune origine della pittura e della scrittura; e conseguenzialmente di questa sorta di griglia ottica vibrante formata dall'articolazione, più o meno ispessita dal colore bianco, della addizione numerica sul grigio di fondo.*

R.O.: Non penso sia la stessa cosa. Il mio lavoro non è la pittura. Ero pittore, quando son giunto alle soglie dell'idea, ora sono l'esecutore della mia idea. Tutta la mia opera è un'unica cosa, è la descrizione dal numero uno all'infinito. Un'unica cosa, un'unica vita. Queste strutture che faccio ed io stesso, sono la stessa cosa, hanno la stessa posizione. Ciascun *détail* è un pezzo del tempo, della vita. Il primo e l'ultimo *détail* di questa storia sono particolari e non certo per la qualità. Ero vicino ai problemi dell'arte concettuale, ma quando sono arrivato a realizzare la mia idea, questa era un'altra cosa.

*M.B.: Dal '65 a oggi tu hai compiuto circa 55 grandi détails, eccetto i fogli di viaggio, contando fino alla cifra di 1.683.000, che speri entro l'anno '75 di completare fino a 2.000.000. In questa cifra sono anche compresi i disegni, che tu chiami fogli di viaggio, fatti durante i viaggi appunto, in cui non puoi certo usare per la progressione i grandi détails. Essi possono essere visti allineati in uno spazio-tempo misurato da essi, cioè quello della tua esperienza mentale e fisica, che si condensa sempre, attraverso la struttura logica del sistema numerico, nell'ultimo détail che stai facendo, che ne rappresenta insieme il punto di arrivo e quello di partenza.*

R.O.: Sì, è sempre il problema del primo *détail* insieme all'ultimo. E' il momento in cui divengono uno solo. Per questo motivo sono contrario alle incisioni, alle riproduzioni, ai multipli. Poiché ogni mia opera, ogni *détail*, è un *détail* del tempo. Quando decido di



Roman Opalka, 1965/1- $\infty$  (detail). Collezione Carlo Grossetti. Foto Robert E. Mates and Paul Katz.



fare un viaggio cerco di finire il *détail* grande a cui sto lavorando, in modo da riportare sul foglio di viaggio il numero successivo con cui iniziare la nuova progressione. Ogni mio *détail* ha una identica dimensione di metri 1,96 x 1,35 che è la dimensione del passaggio attraverso la porta del mio studio. Come non mi interessa il problema formale o di qualità, non mi interessa quello della misura e della grandezza. Ho sempre cercato uno spazio neutro su cui operare; di ottenere un oggetto che evidenzi una informazione importante, più importante della pittura. Qualcosa che fosse al di fuori del problema formale e di quello estetico. In ciascun *détail* ci sono delle piccole differenze, della struttura, della progressione, che derivano dai correlativi momenti della vita quotidiana, come le interruzioni, le pause a causa del telefono, del tè o del caffè, come uno psicogramma. Queste piccole differenze non sono certo problemi di qualità, ma sono l'impronta di un momento. Il fatto stesso di ripetere ad alta voce il numero che scrivo incide sulla scrittura, perché la diversità di altezza e di tono della voce si riflette sulla mano che può scrivere un numero più impresso o meno impresso; tale intensità massima o minima dipende anche dal ritmo dato dall'intingere il pennello nel colore. Nel caso che un mio *détail* andasse perduto o si

bruciasse è impossibile una ripetizione di esso, pur conoscendo il primo numero e l'ultimo del *détail* perduto. Quando incomincio a scrivere mi prefiggo mentalmente di tracciare le cifre relativamente sempre uguali; però esse divergono tra loro più grandi o più piccole. E' un problema organico non essendo io una macchina.

*M.B.: Un altro aspetto molto importante del tuo lavoro ed implicito nel suo programma di rappresentazione, è quello della determinazione di non giungere mai a fare nulla di nuovo, ma di percorrere per tutta la vita una sequenza prefissata.*

*R.O.:* Una domanda che mi fanno spesso è quali artisti mi sembrano vicini al mio lavoro. Per me è una domanda strana, perché la mia posizione è di non credere che un artista possa fare continuamente delle cose nuove. Tutti gli artisti fanno dell'avanguardia; i galleristi, i musei, i critici attendono sempre il nuovo. Gli artisti coltivano sempre l'illusione di arrivare a fare qualcosa di straordinario. Questi sono i normali rapporti dell'arte, della pittura e della vita. E' del resto naturale per l'uomo cercare sempre qualcosa di nuovo. Io sono veramente estraneo a tutte le situazioni dell'arte. La mia realtà è di aver trovato che non vi è nulla di nuovo, ed uso la mia vita per dare questo

documento. Penso che non ci sia mai stato un artista consapevole di non trovare e di non fare nulla di straordinario. Per questo non sono considerabile sotto alcuna etichetta e sotto nessun gruppo. Nego il nuovo, anche nel senso di fare delle nuove mostre. Per esempio, l'anno scorso, nel mese di marzo a New York ho fatto una mostra da John Weber, con sette grandi *détails* e quindici fogli di viaggio. Quest'anno, di nuovo nel mese di marzo, nella stessa galleria di New York, sullo stesso muro, nella stessa posizione, ho presentato sette grandi *détails* e quindici fogli di viaggio. Ciò per dimostrare che non voglio fare una nuova esposizione, ma ripetere la stessa cosa, che non è più interessante dell'ultima. La differenza è nella progressione numerica e nel fondo dei *détails* che ha un colore leggermente più bianco. E null'altro. Dinanzi al pubblico artistico di New York avevo anche lo stesso abito, la stessa camicia, la stessa cravatta dell'anno precedente. Il mio lavoro fa vedere che niente altro che il tempo cambia. Nelle fotografie che mi scatto ogni sera dinanzi all'ultimo quadro ho la documentazione di tale questione: ogni giorno sono uguale, ma non è vero. La mia struttura organica cambia ogni giorno, ma io voglio avere l'illusione di essere sempre lo stesso. Il problema è che siamo e stiamo per non essere.

Roman Opalka, allestimento delle due mostre alla John Weber Gallery di New York: marzo 1974 e marzo 1975. Foto Robert E. Mates e Paul Katz.

