

Roman Opalka

S P E C T R A A R T S P A C E M A S T E R S

W 50 rocznicę powstania pierwszego Detalu On the 50th anniversary of the creation of the first Detail
programu Opalka 1965/1-∞ from the Opalka 1965/1-∞ program

Koncepcja liczenia Romana Opalki zawarta w jego programie fascynuje mnie od dawna. Wybór tak trudnej, kontrowersyjnej i radykalnej drogi artystycznej budzi szacunek i utwierdza mnie w przekonaniu o wielkiej osobowości, jaką musiał być obdarzony Mistrz. Tylko tacy artyści są zdolni do przełamania stereotypowego myślenia o sztuce, a jednocześnie tworzenia dzieł uniwersalnych, docierających z tą samą siłą do wszystkich ludzi, niezależnie od szerokości geograficznej. Sukces międzynarodowy programu Opalka 1965 / 1-∞ jest tego najlepszym dowodem.

Dziękuję wszystkim, dzięki którym możliwe było stworzenie Oktogonu, godnego jubileuszu pięćdziesięciolecia powstania pierwszego obrazu liczonego Romana Opalki. Obrazu, który zapoczątkował jedną z najśmielszych i najważniejszych koncepcji artystycznych XX wieku.

Jerzy Starak

założyciel Fundacji Rodziny Staraków

I have been long fascinated by Roman Opalka's concept of counting included in his programme. The choice of such a difficult, controversial and radical artistic path earns respect and reinforces my conviction of the great personality of the Master. Only such artists are able to break the stereotypic thinking about art, and at the same time to create universal works, reaching all people with the same force regardless of latitude. The international success of Opalka 1965 / 1-∞ programme proves this best.

I would like to thank all those who helped create the Octagon, worthy of the 50th anniversary of the first counted painting by Roman Opalka. The painting which initiated one of the boldest and most important artistic concepts of the 20th century.

founder of the Starak Family Foundation

W JUBILEUSZ PIERWSZEGO LICZONEGO OBRAZU
ON THE ANNIVERSARY OF THE FIRST COUNTED PAINTING

Opalka zachwycał się bielą. Kiedy wracała zima i śnieg pokrywał wszystko grubą warstwą – zdaniem Romana było pięknie. Ponieważ śnieg – jak powiedział kiedyś – przykrywa bielą wszelki brud i nieład. Opalka był pedantem. W warszawskim mieszkaniu-pracowni przy ulicy Marchlewskiego (9 m² na poddaszu) było tylko to, co niezbędne i zawsze laboratoryjna czystość i porządek. Podobnie w pracowni 7x7 m. w XI-wiecznym zamku w Bazerac, gdzie zamieszkał na kilka dziesięcioleci po wyjeździe w 1977 roku na stałe do Francji. Dominującym elementem w pracowni tam i tu był blejtram z płótnem pokrywanym cyframi, w niezmiennym formacie 196x135 cm, uzależnionym od rozmiarów drzwi i windy w jego warszawskim mieszkaniu.

Czystość i ład były jego upodobaniem, biel była jego tęsknotą. Dla Malewicza stanowiła ona punkt docelowy etapu twórczości. Dla Opalki – punkt docelowy twórczości utożsamionej z życiem. Mówił o „zasłużonej bieli”, która świadomie przybliżała kres jego egzystencji. Bob Rayman malował także białe obrazy, ale – jak to określał Roman – robił to na skróty; po prostu szerokim pędzlem przekrywał biel podłoża powtórnie bielą. Biel Romana nie miała nic wspólnego z działaniem estetycznym, była ideą bieli, światłem, bielą jeszcze nieistniejącą fizycznie, a już obecną, była bielą mentalną; toteż nie narażoną na zżółknięcie z czasem. Biel Romana była bielą metafizyczną. Mówił niejednokrotnie, że nie wie czy do niej dojdzie (przy jednym jej procencie dodawanym do tła każdego kolejnego płótna). Miał jednak nadzieję, że dożyje czasu malowania białych cyfr na białym tle, widocznych tylko, dopóki nie wyschnie farba. I musiał na to czekać, wypracowywać to dziesięciolecia. I bieleć sam starością na wykonywanych codziennie wieczorem, dokumentacyjnych zdjęciach swojej twarzy z zamysłu wyzbytej jakichkolwiek emocji. Doszedł w malarstwie do swojej „zasłużonej bieli” i w życiu do swego „spotkania z rozstaniem”.

Opalkę fascynował problem jedności wobec wielości, wobec nieskończonej multiplikacji. Stąd jego wczesne struktury w różnych tematycznie grafikach, a potem *Chronomach*, gdy pod tym samym kątem zaczął rozważać jednostki czasu: sekundy i minuty, które multiplikują się w mijające życie i nieprzemijającą wieczność. Pamiętam, jak na wystawie u Boguckich (Galeria Współczesna) koledzy irytowali Romana uwagami o podobieństwie jego prac do unizmu Strzemińskiego. Nawet nie zwrócili uwagi na przydany im ich tytuł *Chronom*. Ten incydent był jednym z istotnych powodów, dla których musiał Opalka szukać

Opalka admired the white. Whenever winter returned and snow covered everything with a thick layer – Roman found it beautiful. This is because snow – as he once said – covers all the dirt and disorder with its whiteness. Opalka was pedantic. Only the necessary items were kept in his Warsaw flat – a workshop at Marchlewskiego (9 m² at the attic), which was always clean and ordered like a laboratory. It was similar in the 7x7 m workshop in the 19th-century castle in Bazerac, where he lived for few decades after he settled in France in 1977. The prevailing element in his both workshops was a stretcher with a canvas covered with numbers, in the invariable 196x135 cm format, which resulted from the size of the door and lift in his Warsaw flat.

Cleanliness and order were his delight, the white was his longing. For Malevich, it was the destination in the period of his creative work. For Opalka – the destination of creative work identified with life. He spoke about “well-earned white”, which consciously brought the end of his existence closer and closer. Bob Rayman also created white paintings but – as described by Roman – he took shortcuts; he simply covered a white substrate again with white using a broad paintbrush. Roman’s white had nothing in common with an aesthetic action – it was an idea of white, a light, whiteness which had not existed physically yet, but already present, it was a mental white; hence at no risk of going yellow over time. Roman’s white was a metaphysical white. He used to say that he did not know whether he would reach it (with one per cent of whiteness added to the background of each successive canvas). Nonetheless, he hoped to live until the moment when white numbers would be painted on a white background, visible only until the paint had dried. And he had to wait for it to come, he had to work for it for decades. And grow white with age himself in the photographs taken every day to document his face, intentionally deprived of any emotion. He reached his “well-earned white” in painting and his “encounter with farewell” in his life.

Opalka was fascinated with the problem of unity against plurality, against infinite multiplication. Hence his early structures in thematically diverse graphics, followed by *Chronomes*, when he began to consider time units, seconds and minutes, which multiply to form transient life and intransient eternity, from the same angle. I remember Roman’s friends irritating him with their remarks about similarity between his works and Strzemiński’s Unism at the exhibition u Boguckich (*At the Boguckis’, Modern Gallery*). They did not even notice the title *Chronome* given to them.

dalej języka przekazu, adekwatnego do treści jego przesłania i jednoznacznego. Zwykły zapis liczenia z progresją o jeden okazał się w swej prostocie genialnym odkryciem. Tyle, że był zbyt w swej pozorowanej łatwości skomplikowany, by go od razu zrozumieć. Nawet Kajetan Sosnowski – wybitny artysta i przyjaciel, a później już admirał opałkowego programu, przy pierwszym z nim zetknięciu nie chciał go zaakceptować. Poszliśmy – pamiętam – do pracowni Romana razem. Kajetan był wówczas redaktorem artystycznym miesięcznika „Poezja”. Prosił mnie, bym napisała o twórczości Opalki. W tym ciasnym pokoju spełniającym też rolę atelier, stał pierwszy jego liczony obraz pisany białą na czerni. Był dla mnie rewelacją, ale Kajetan zbyt go uważał, że to bzdurny pomysł i zobowiązał mnie, bym o nim w artykule dla *Poezji* nie wspominała. Wkrótce więc, już tylko o liczeniu, tekst pt. *Romana Opalki psychogramy czasu* opublikowałam w „*Życiu literackim*”.

W tym czasie, u schyłku lat sześćdziesiątych zaczął Opalka swój cykl grafik pod nazwą *Opisanie świata*, w którym podejmował to samo zagadnienie, co w *Chronomach* i liczonych obrazach. Otwierał tę serię kwasoryt *Adam i Ewa* (1968) – struktura gęstniejących drobiny – zatrważającej masy mnożących się potomków pierwszej ludzkiej pary.

Spotkaliśmy się w owych latach we czworo stale, prawie codziennie: Roman z Halszką, ówczesną towarzyszką jego życia, Kajetan i ja w kawiarni Domu Artysty-Plastyka przy Mazowieckiej. Ukazało się tam któregoś dnia na tablicy ogłoszeń zaproszenie do udziału w Międzynarodowym Biennale Grafiki w Bradford. W warunkach udziału sprzedano, że prace nieprzyjęte na wystawę odsyłane będą na koszt artystów. Roman nie mógł się zdecydować. Kondycję finansową miał dość fatalną. Jedynym źródłem jego dochodów były nagrody, jakie notorycznie zdobywał na konkursach wszelkiego rodzaju, nawet w dziedzinie medalierstwa. Doszło nawet do sytuacji, że kiedy go pytali, czy weźmie udział w danym konkursie, bo jeśli tak – nie przystępowali do niego, wiedząc, że na nagrodę nie mają szans. Jednak okolicznościowe konkursy z nagrodami pieniężnymi, niezbyt częste, były kiepską podstawą utrzymania. Roman obawiał się, że jeśli jego grafikę odrzucą, zbraknie mu środków na pokrycie jej zwrotu. W końcu, moim nieskrywanym oczarowaniem jego grafikami, zdołałam go przekonać, by wysłał *Adama* i *Ewę* do Bradford. W kilka tygodni później otrzymał telegram z wiadomością o uzyskaniu Grand Prix Biennale. Wkrótce przyszło też Grand Prix Biennale Grafiki w Krakowie i Nagroda Museum O'Hara... Kwasoryty Opalki zyskały międzynarodową sławę. A wraz z renomą – coraz wyższe ceny.

W międzyczasie koncepcja liczonych obrazów, które artysta kontynuował, stała się dość znana i powszechnie negowana i deprecjonowana. Nawet Halszka i najbliżsi przyjaciele Romana uważali ją za szaleństwo, a Franciszek Kuduk (dyrektor Departamentu w Ministerstwie Kultury i Sztuki, a potem twórca wielu filmów dokumentalnych o polskich artystach) chciał ufundować roczne stypendium dla kogoś, kto by wyperswadował Opalce obrazy liczone.

Tak wytworzyła się w Polsce wobec niego sytuacja paranoiczna. Z jednej strony zwalczano i wysmiewano – z nadwrotnym krytykiem tych lat Andrzejem Osęką na czele – jego program

That incident was one of major reasons why Opalka had to continue seeking a language of communication that would be commensurate with his message and unambiguous. A plain record of counting with progression by one turned out to be a brilliant discovery in its simplicity. Only, it was too complex in its seeming simplicity to be understood straight away. Even Kajetan Sosnowski, an outstanding artist and friend, and later an admirer of Opalka's programme, refused to accept it at first. I remember going to Roman's workshop together. Kajetan was an art editor of *Poezja* monthly at that time. He asked me to write about Opalka's works. That cramped room, which fulfilled also the function of an atelier, contained his first counted painting written in white on black. I found it a revelation but Kajetan dismissed it with a comment that it was a ridiculous idea and obliged me not to mention it in the article for "*Poezja*". Therefore, I published a text concerning only counting, titled *Roman Opalka's time psychograms* after a short time in "*Życie literackie*".

In that period, in the late 1960s, Opalka commenced his cycle of graphics titled *Description of the world*, where he touched upon the same issue as in *Chronomes* and counted paintings. The series was opened by an etching called *Adam and Eve* (1968) – a structure of thickening particles – a disturbing mass of reproducing descendants of the first human couple.

The four of us: Roman and Halszka, his life partner at that time, Kajetan and I, used to meet those days all the time, almost every day, in the café in the Graphic Artist House at Mazowiecka street. One day, an invitation to the International Print Biennale, Bradford, was placed in the notice board. The conditions for participation provided that the works not admitted to the exhibition would be sent back at artists' expense. Roman could not make a decision. His financial position was rather miserable. The only source of his income was prizes that he was awarded all the time at various types of competitions, even in the field of medallion art. Sometimes it even happened that his friends asked him if he would take part in a given competition, for if he would, they would resign, knowing that they had no chance to win the prize. Yet occasional competitions with prize money were not a good basis for making a living. Roman was afraid that if his graphic was rejected, he would not be able to pay for its return. At last, I managed to persuade him into sending *Adam and Eve* to Bradford with my undisguised enchantment with his graphics. Several weeks later, he received a telegram with the message that he won Grand Prix of the Biennale. It was soon followed by Grand Prix of the Print Biennale in Kraków and O'Hara Museum Prize... Opalka's etchings gained international renown. And the renown was accompanied by increasingly higher prices.

In the meantime, the concept of the counted paintings continued by the artist became quite popular and generally negated and depreciated. Even Halszka and Roman's best friends regarded it as madness, and Franciszek Kuduk (Director of Department in the Ministry of Culture and Art, and later an author of numerous documentaries about Polish artists) wanted to fund a year's scholarship to someone who would dissuade Opalka from counted paintings.

This is how a paranoid attitude to him arose in Poland. On the one hand, his programme of counting was fought against and laughed at – headed by Andrzej Osęka, the major critic in those

liczenia. Z drugiej strony rosła wobec sukcesów twórcy w dziedzinie grafiki wrogość zawiści. Musieliśmy nawet opuścić miejsce spotkań w kawiarni przy Mazowieckiej i przenieść się do Victorii, by uniknąć złośliwości kolegów artysty, którzy podchodzili do naszego stolika i wicherzyli: „Roman, nie wiedziałem, że ty taki sprytny, załatwiłeś sobie nagrodę w Bradford”, albo „Roman, kto by pomyślał, że ty taka cicha woda.” itp.

I wówczas, w takiej atmosferze, w 1970 roku artysta zdecydował poświęcić się bez reszty swojemu programowi liczenia na całe życie. Świadomość, że jest człowiekiem sukcesu, dodała mu – jak twierdził – pewności siebie. W tym momencie nie wiedział jeszcze, czy ta koncepcja znajdzie za granicą zainteresowanie i akceptację. Opalka heroicznie zagrał *va banque*. Trzeba niebawale, ryzykanckiej odwagi, by bezpowrotnie odrzucić kierunek działań, który się sprawdził wielokrotnym triumfem, a poświęcić się programowi, który powszechnie niemal, przynajmniej w Polsce, spotykał się z dezaprobatą.

Opalka postanowił stworzyć dokumentację jednego, swojego życia jako swoistą metaforę każdego i wszystkich ludzkich egzystencji. Tym samym raz jeszcze, w nowy, personalny choć bezosobowy sposób stawiał problem jedności w mnogości. Pozostawiając indywidualny ślad swojego istnienia przeciwstawiał go wszystkim innym człowieczym bytom. Ale też równocześnie, dzięki uniwersalistycznej formule zapisu utożsamiał siebie z całym rodzajem ludzkim. Każde bowiem życie wprzęgnięte jest w czas i jego nieuchronne przemijanie. Twierdził, że pojęcie czasu jest dla niego czymś niepojętym. Jest elementem przestrzeni, ruchem, który jest również materią. Nie przeciwstawiał mu się, nie walczył z nim. Oswajał go przez pozbawione emocji dokumentowanie swego przemijania, stoicko obojętną obserwację, jak wzrastające liczby, bielejące płótna i zdjęcia twarzy tracącej z biegiem lat barwy życia, zbliżają go do śmierci. Oswoił także to ostateczne pożegnanie świadomością, że będzie ono radością i dumą artysty, który ostatnim, niedokończonym

Detalem swego programu zamknie dzieło swego życia.

Od 1970 roku zaczął nagrywać, zawsze po polsku, kolejne liczby podczas ich malowania, od dojścia do jednego miliona w 1973 roku przygotował bielejące farby i pędzelki do Detali przyszłości, które – miał nadzieję, że zdąży namalować. Osiągnął jeden z celów, do którego dążył: pisanie białą na bieli, ale nie doszedł do siedmiu siódemek, co u początku lat siedemdziesiątych obliczał, że zajmie mu 30 lat.

Dla swego szaleńczego programu artysta wyrzekł się wszelkich, właściwych malarzom radości: przygód z poszukiwaniem formy, podejmowania nowych wyzwań i mierzenia się z nimi, satysfakcji z udanego ich rozwiązania, czy cieszenia się kolorem (Ale też wyrzekł się życia rodzinnego, posiadania dzieci, bo to kolidowałyby z sensem jego programu). Asceza artystyczna, którą sobie narzucił, zwłaszcza przy jego niezwykłych zdolnościach plastycznych, nieprzeciętnej wyobraźni i rozmachu, jego wszechstronności była decyzją samobójczą. Był młody w momencie narodzin swojej genialnej idei. Do jej realizacji prowadziła go droga długich dziesięcioleci codziennego, obłędnie mozolnego trudu liczenia, znakowania czasu, bez nadziei na jakąkolwiek inną aktywność. Sam artysta miał wątpliwości czy wytrwa. Ale nad wszystkim innym dominowała świadomość wagi stworzonego programu, jego wartości i myślowego nowatorstwa.

days. On the other hand, there was stronger and stronger hostility to and envy of the artist's successes in the field of graphics. We were even forced to leave the place of our meetings in the café at Mazowiecka street and move to Victoria in order to avoid spitefulness from the artist's friends, who came up to our table and abetted: "Roman, I didn't know you were so clever, you fixed yourself up with the prize in Bradford", or "Roman, who would have thought you were a deep one", etc.

It was then, in 1970, in such an atmosphere that the artist decided to fully devote to his programme of counting for the rest of his life. The awareness that he was a man of success boosted – as he said – his self-confidence. He did not know at that moment whether the concept would gain interest and acceptance abroad. Opalka heroically put all eggs in one basket. One needs exceptional reckless courage to irrevocably reject the direction of actions which was triumphant on multiple occasions, and commit to a programme which was almost commonly disapproved of, at least in Poland.

Opalka decided to create documentation of one, his own, life as a metaphor of one and all human lives. Thus, once again, he took up the problem of unity in plurality in a new personal, yet impersonal, manner. Leaving an individual trace of his existence, he juxtaposed it with all other human lives. Yet at the same time, due to the universalistic record formula, he identified himself with the entire humankind. This is because each life is entangled in time and its inevitable transience. He used to say that the notion of time was beyond his comprehension. It was an element of space, movement which is matter at the same time. He did not oppose to it, did not fight it. He tamed it through emotionless documentation of his own transience, stoically indifferent observation how the higher and higher numbers, whitening canvases and photographs of a face which lost its colours of life over years, brought him closer and closer to death. He tamed also the final farewell with the awareness that it would be joy and pride of the artist, who would close the work of his life with the last unfinished Detail of his programme.

From 1970, he began to record, always in Polish, successive numbers while painting them; when he reached one million in 1973, he prepared whiter and whiter paints and paintbrushes for future Details, which he hoped to manage to paint. He accomplished one of the goals he pursued: writing in white on white, but he did not reach seven sevens, which – as he calculated in the early 1970s – should take 30 years.

For his insane programme, the artist gave up all joys characteristic to painters: adventures with seeking a form, taking up and facing new challenges, satisfaction with rising to them, or enjoying colours (he also resigned from family life, having children, as this would be in conflict with the sense of his programme). The artistic asceticism he imposed on himself, particularly given his extraordinary artistic talent, exceptional imagination and dash, his versatility, was a suicidal decision. He was young when his brilliant idea was born. The path leading to its accomplishment was long decades of everyday madly arduous effort of counting, marking time, with no hope for any other activity. The artist himself had doubts if he would persevere. But all was dominated by the significance of the created programme, its value and innovative thinking.

Od początku uważałam tę ideę za rewelację nie dającą się z niczym porównać, ale też nie zezwalającą na żadne odstępstwa. Miał to być nieprzerwany ciąg liczb, biegnący ku nieskończoności, tworzący jedno, spójne dzieło, złożone jak wielka księga – tyle, że z nieznaną do końca liczbą stron-detali. Więc, gdy do naszego stolika w kawiarni przysiadł się kiedyś kolega Opalki i przekonywał go zbyt długo i natrętnie, by przerwał liczenie lub przeniósł je na komputer, bo skazany tylko na pisanie odręczne cyferek zwariuje, wykrzyknęłam: „Roman, jeśli przerwiesz liczenie i sam nie odbierzesz sobie życia, to ja cię zastrzelę”.

W 1970 roku na spotkaniu: Opalka, Sosnowski i ja, z trzema malarzami z Turynu (Marco Gastini, Enrico Paulucci i Mario Surbone) ustalona została wymiana wystaw: trzech polskich malarzy w Turynie i trzech włoskich w Warszawie (u Boguckich). Tak doszła do skutku w 1971 roku, gdy dokooptowaliśmy jako trzeciego Jerzego Rosłowicza, nasza wystawa w Galerii LP 220. Trafił na nią, wędrując po Europie, słynny nowojorski galerzysta John Weber. Gdy zobaczył obrazy liczone Opalki niemal natychmiast przyleciał do Warszawy, by zaproponować mu stałą współpracę. Wiedziałam już wcześniej, ale to mnie ostatecznie upewniło, że Roman opuści nieprzychylną mu Polskę. Zaprzecział. Mówił, że tu jest jego kraj, jego miejsce, jego przyjaciele i on w swoim kraju zostanie. Nie uwierzyłam. Podjęłam wtedy decyzję napisania monografii o nim, którego uznałam za wielkiego twórcę, a którego wkrótce świat wchłonie i będzie się nim chwalić jako swoim. Ta książka miała być świadectwem, że Roman Opalka jest Polakiem. Ukazała się w 1976 roku, na rok przed wyjazdem artysty z Polski na stałe.

W tekście wstępu do katalogu wystawy twórcy w warszawskiej Zachęcie w 1994 roku pisałam: „W drugiej połowie XX stulecia mogło się zdawać, że po przetoczeniu się dziejów malarstwa od Altamiry i Lascaux do naszych czasów, zwłaszcza zaś po Malewiczu i Mondrianie, Duchampie i Yves Kleinie nic już nowego i nic już wielkiego nie może się zdarzyć (...). A jednak powstała kolejna, równie odkrywczą i ważką koncepcja malarstwa Romana Opalki (...). Ze wszystkich dotychczasowych manifestacji sztuki koncepcja Opalki jest najbardziej spójna i jednolita, najbardziej konsekwentna i czysta, najbliższa pojęcia bezwzględnej doskonałości. Narodziła się w latach sześćdziesiątych, w okresie, którego szczególnym wyróżnikiem była tendencja do przekraczania granic między osobnymi dotąd obszarami ludzkiej aktywności. Wyprzedzająca konceptualizm idea Opalki usytuowała się na pograniczu malarstwa i filozofii.”

Mija w tym roku 50 lat od powstania pierwszego „obrazu liczonego” Opalki, 45 lat od heroicznej decyzji poświęcenia się swemu programowi liczenia bez reszty i 4 lata od zamknięcia liczenia artysty, jego „spotkania z rozstaniem”. Czy w dziele jego życia ostatnia ta rocznica coś zmieniła? Czy pozwoliła spojrzeć na nie z innej, nowej strony? Było ono już w trakcie tworzenia i jest nadal dziełem o nieprzemijającej wartości myślowej i artystycznej. Wszystkie rozważania egzystencjalne i eschatologiczne od Platona i Arystotelesa po Schopenhauera, Heideggera, Hegla i Sartra czy nawet buddyzm Hinajany przepływały przez frazy liczenia Opalki towarzysząc jego benedyktyńskiej pracy. Wielkie, odkrywcze jego dzieło zyskało w świecie powszechny podziw i uznanie. I wciąż poraża niezamierzonym przez autora pięknem, medytacyjnym pięknem.

I have always found the idea spectacular, incomparable to anything else, but also permitting no departures. It was supposed to be a continuous sequence of numbers, approaching the infinity, forming a single consistent work composed, like a thick book, of pages-details, only that their number was unknown. Therefore, when Opalka's friend joined us at the table in the café and persuaded him too long and importunately to discontinue counting or migrate it to the computer because, forced to write the figures by hand only, he would go crazy, I shouted: “Roman, if you stop counting and don't take your own life, I will shoot you dead”.

In 1970, at the meeting: Opalka, Sosnowski and I with three painters from Turin (Marco Gastini, Enrico Paulucci and Mario Surbone), an exchange of exhibitions was arranged: three Polish painters in Turin and three Italian ones in Warsaw (at the Boguckis'). This is how our exhibition in LP 220 Gallery was held in 1971, when we co-opted Jerzy Rosłowicz as the third one. John Weber, a famous art dealer from New York encountered it when he wandered across Europe. When he saw Opalka's counted paintings, he arrived in Warsaw almost immediately to offer him regular cooperation. I had known it earlier but that assured me that Roman would leave Poland, which was inhospitable to him. He denied. He said that his country, his place, his close friends were there and this was where he was going to stay. I did not believe him. This is when I decided to write a monograph about him, as I found him a great artist who would be soon swallowed up by the world, subsequently boasting about him as if he belonged there. The book was to certify that Roman Opalka was a Pole. It was published in 1976, a year before the artist left Poland for good. In the preface to the catalogue of the artist's exhibition in Warsaw's Zachęta in 1994, I wrote: “In the second half of the 20th century, one could have an impression that, following the history of painting from Altamira and Lascaux until our times, especially following Malevich and Mondrian, Duchamp and Yves Klein, nothing new and nothing great can occur... And yet another, equally novel and consequential, concept of painting was developed by Roman Opalka... Of all manifestations of art to date, Opalka's concept is the most coherent and uniform, the most consistent and the purest, the closest to the notion of absolute perfection. It was born in the 1960s, in the period which was particularly distinguished by the tendency to cross the borders between the areas of human activity which had been previously separate. Opalka's idea, which was ahead of conceptualism, located itself between painting and philosophy”.

This year it has been 50 years since the first “counted painting” was created by Opalka, 45 years since his heroic decision to entirely devote to his programme of counting, and 4 years since the artist's counting was closed by his “encounter with farewell”. Has the last anniversary changed anything in the work of his life? Has it allowed a view on it from a different perspective? It was, during the creation, and it has still been a work of an everlasting mental and artistic value. All existential and eschatological deliberations, beginning with Plato and Aristotle and ending with Schopenhauer, Heidegger, Hegel and Sartre, or even Hinayana Buddhism, intertwined with Opalka's counting phrases, accompanying his painstaking work. The great revealing piece of art earned general admiration and recognition worldwide. And it is still transfixing the viewers with its unintended beauty, meditative beauty.

Bożena Kowalska

lipiec 2015 July 2015

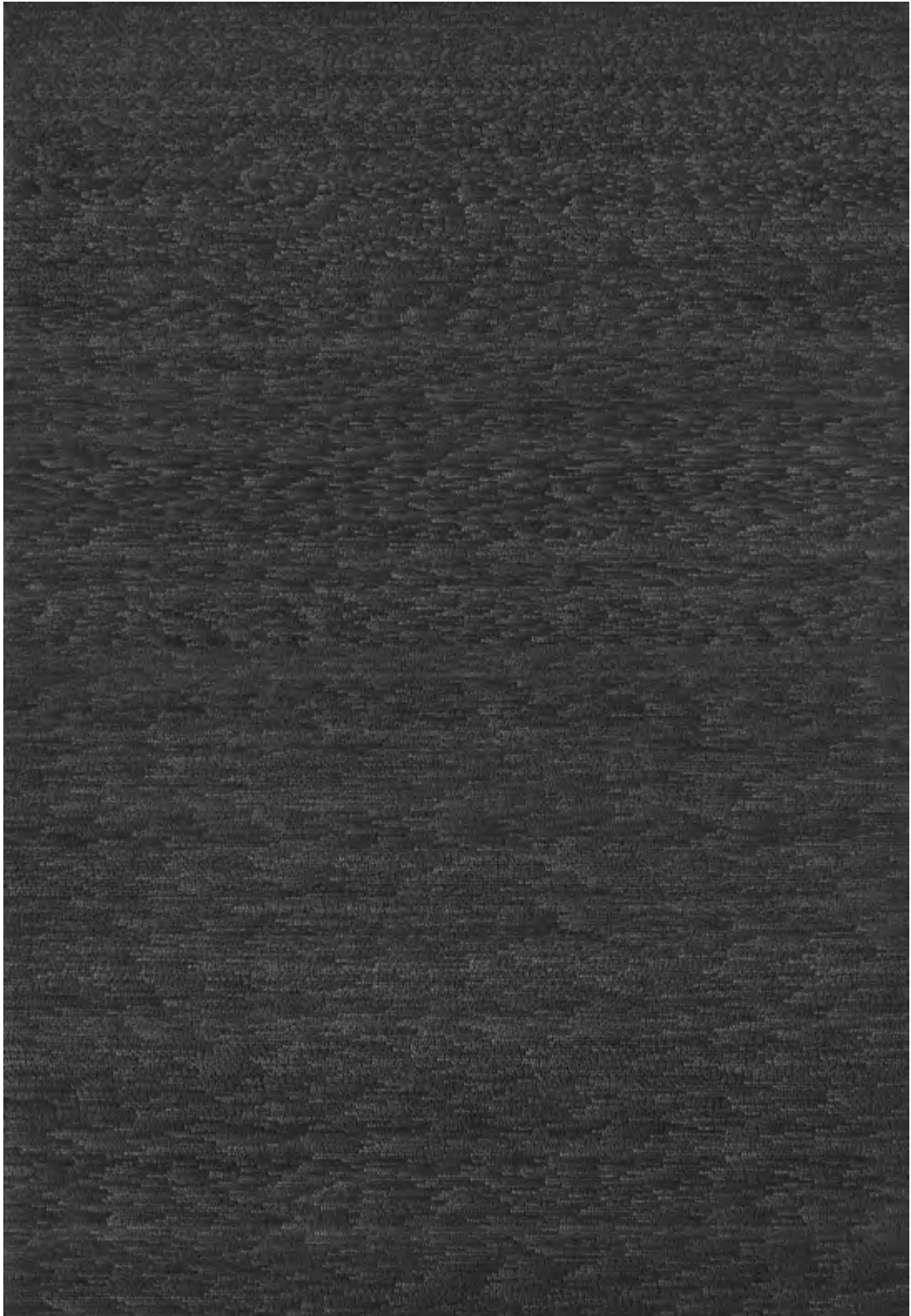
W mojej postawie, która jest programem na całe życie, progresja rejestruje proces pracy, dokumentuje i określa czas. Występuje tylko jedna data – data powstania pierwszego detalu idei progresywnego liczenia. Każdy następny detal jest elementem jednej całości. Oznaczony jest data powstania pierwszego detalu – 1965, otwartą znakiem nieskończoności, oraz pierwszą i ostatnią liczbą danego detalu. Liczę progresywnie od 1 do nieskończoności na jednakowych formatach detali (z wyjątkiem „kartek z podróży”), odręcznie pędzlem, białą farbą na szarym tle, z założeniem, że tło każdego następnego detalu będzie o 1 % bledsze od poprzedniego. W związku z tym przewiduję dojście do okresu, w którym detale będą wyliczane bielą na bieli. Każdy detal uzupełniany jest zapisem fonetycznym na taśmie magnetofonowej oraz fotograficzna dokumentacja mojej twarzy.

In my attitude, which is a life-long programme, progression records the process of working, documents and determines time. There is only one date – the date of creating the first detail of the progressive counting idea. Every subsequent detail is a component of a whole. It is labelled with the date of creating the first detail – 1965, opened with the infinity symbol, and the first and the last number of a given detail. I count progressively from 1 to infinity on identical detail formats (with the exception of “travel cards”), by hand with a paintbrush, in white paint on a grey background, assuming that the background of each following detail will be paler than the previous one by 1%. Therefore, I expect that I will get to the point where details are counted in white on white. Every detail is supplemented with a phonetic record on a magnetic tape and a photographic documentation of my face.

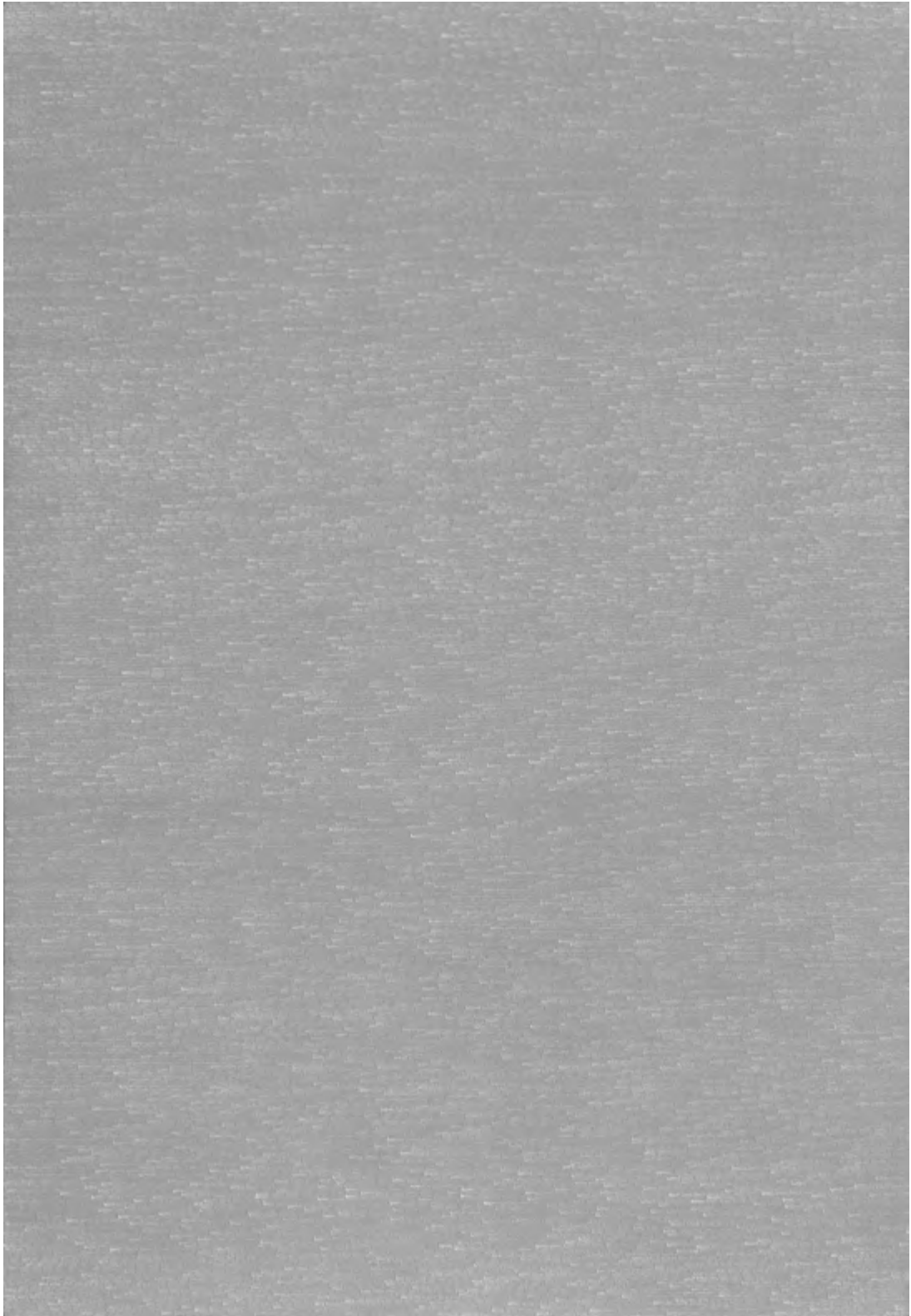
Roman Opalka [1972].

Opalka 1965/1-∞
Oktogon | Octogone 2015

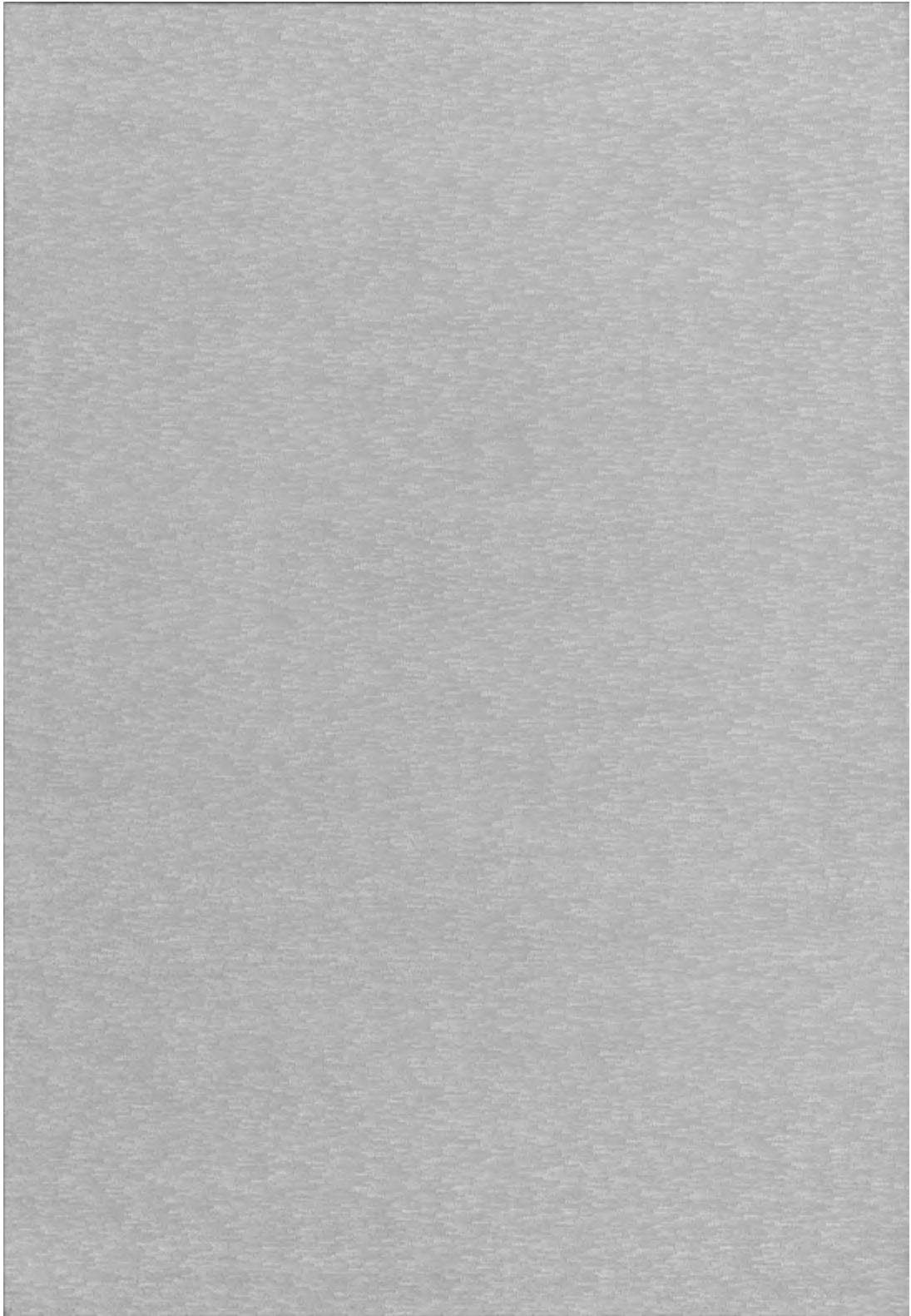
Opalka 1965 / 1-∞, Detail 1- 35327 | tempera, płótno | tempera, canvas | 195×135 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź



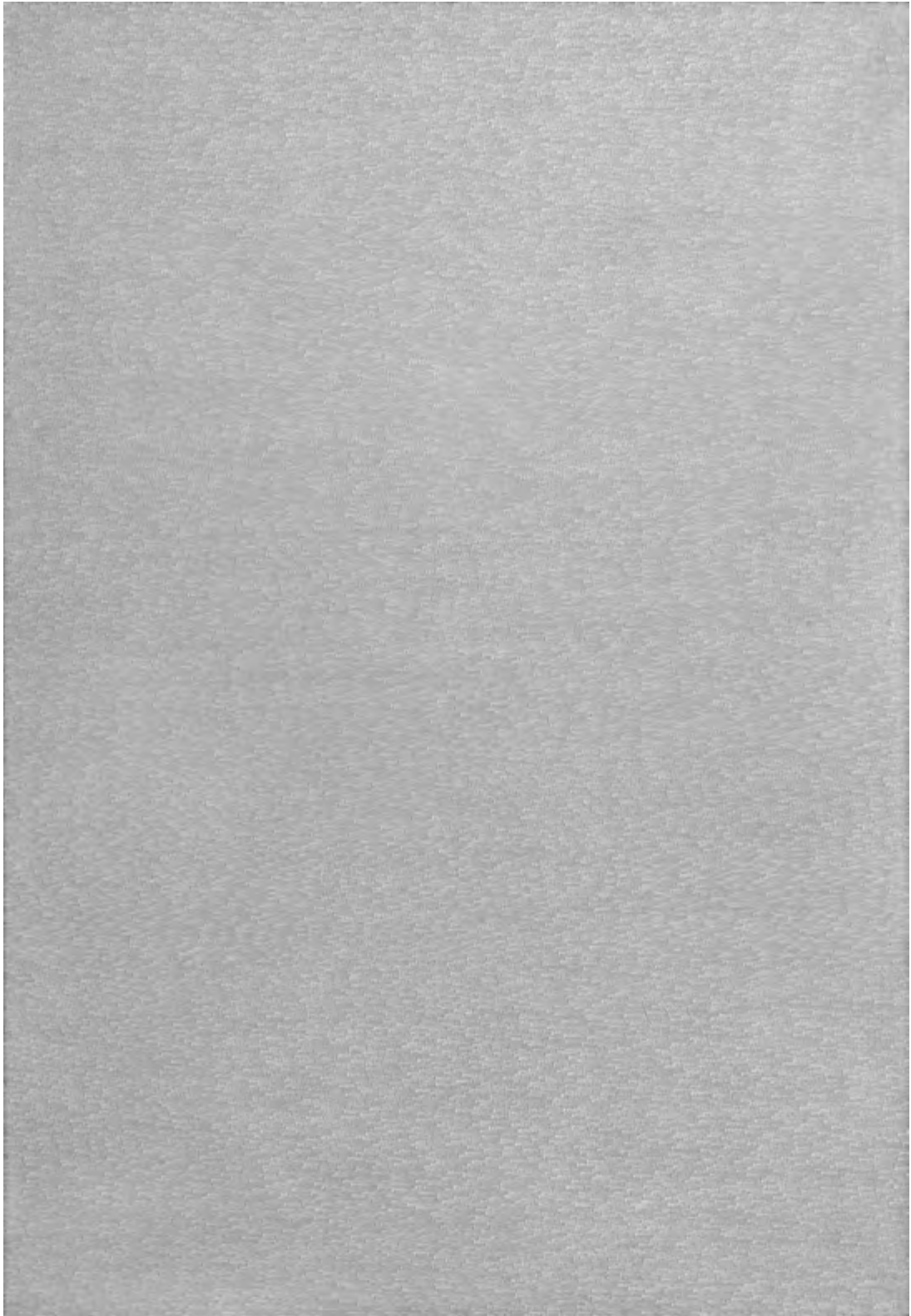
Opalka 1965 / 1-∞, Detail 587833 – 612463 | akryl, płótno | acrylic, canvas | 196×135 cm
Kolekcja Teresy i Andrzeja Starmachów | Teresa and Andrzej Starmach collection



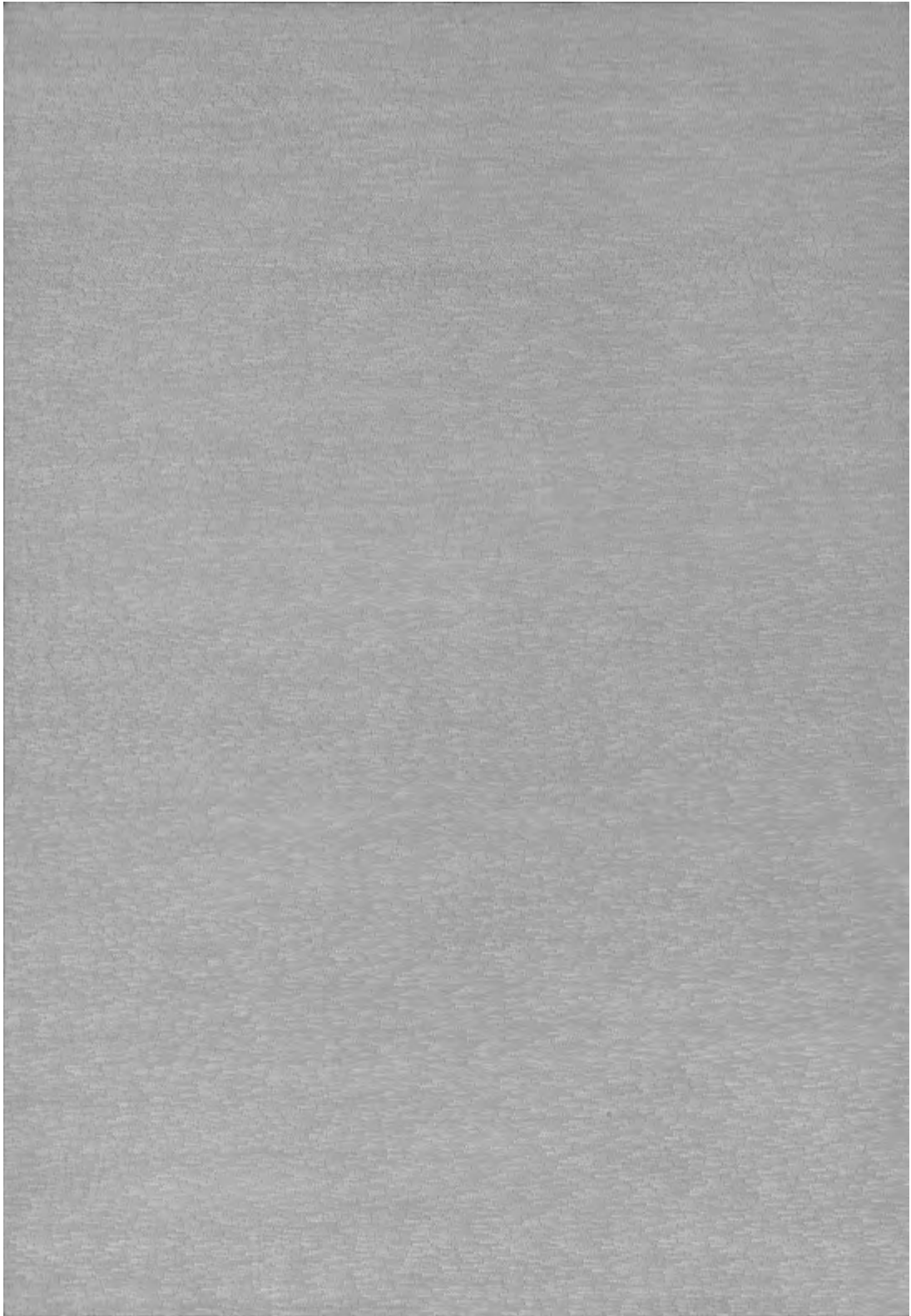
Opalka 1965 / 1-∞, Detail 2932296 – 2956570 | akryl, płótno | acrylic, canvas | 196×135 cm
Kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection



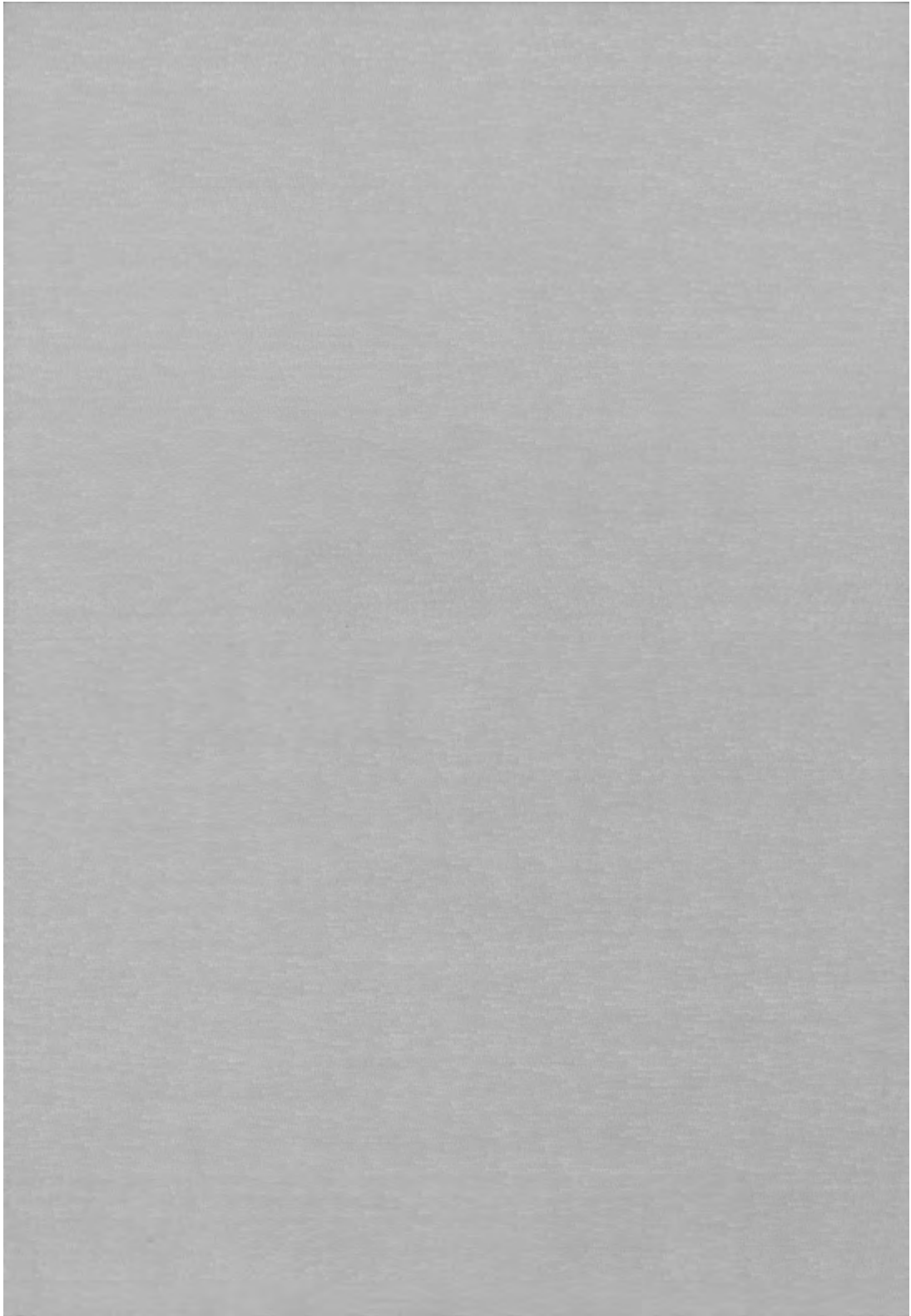
Opalka 1965 / 1-∞, Detail 3970847 – 3996081 | akryl, płótno | acrylic, canvas, 196×135 cm
Kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection



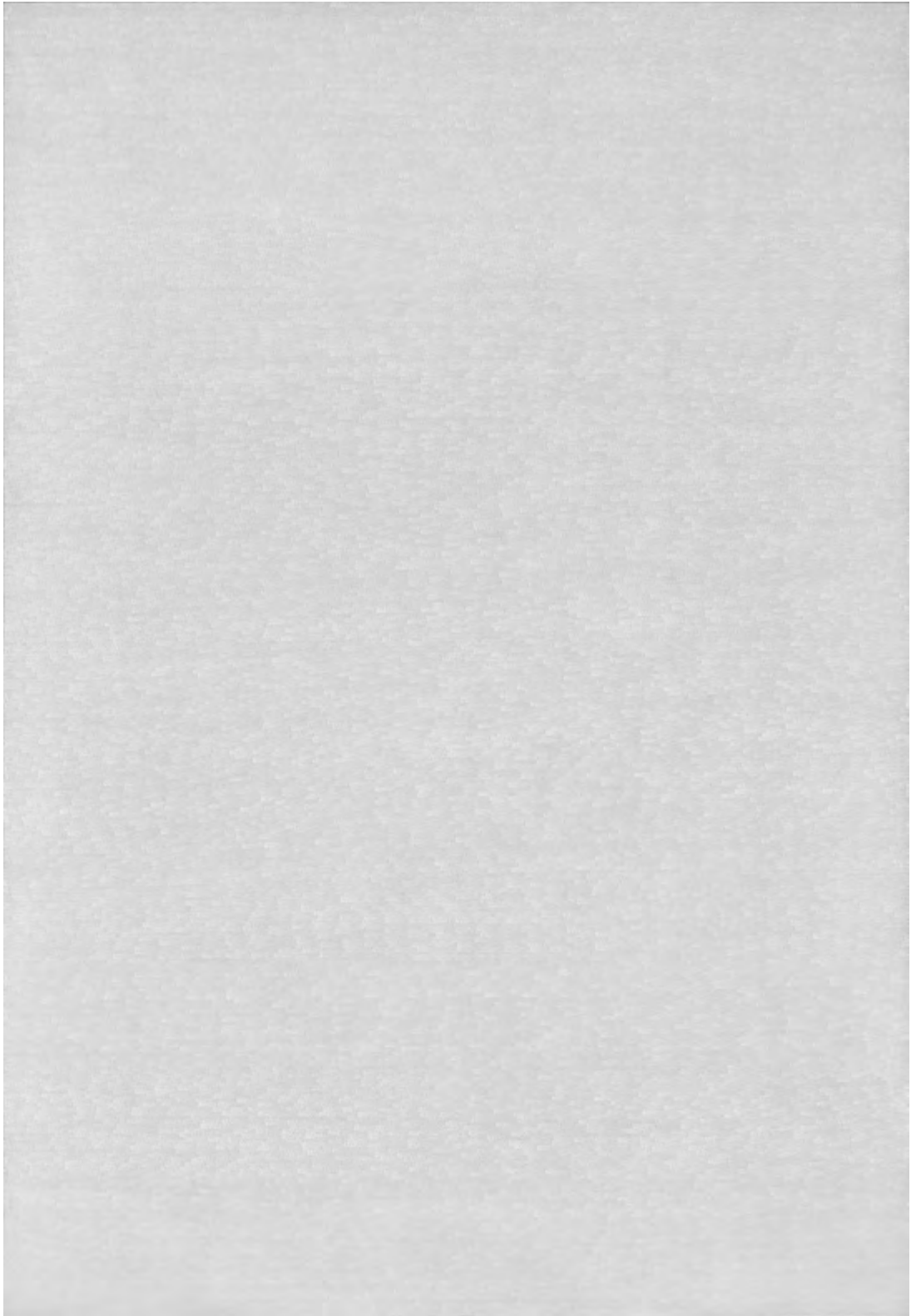
Opalka 1965 / 1-∞, Detail 4439816 – 4465054 | akryl, płótno | acrylic, canvas, 196×135 cm
Dzięki uprzejmości galerii Atlas Sztuki w Łodzi | Courtesy of Atlas Sztuki Gallery in Łódź

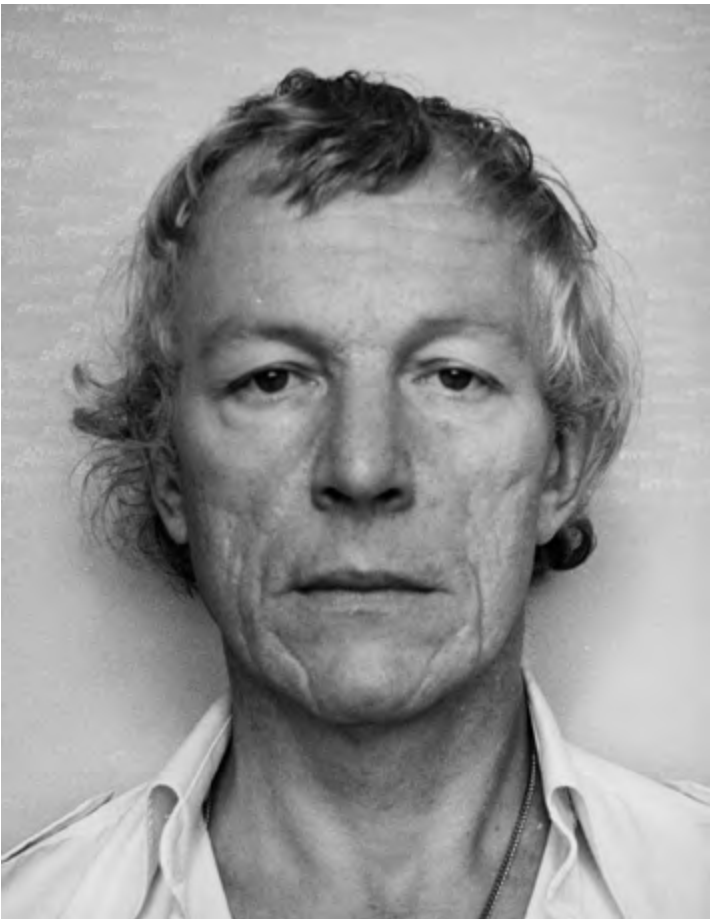


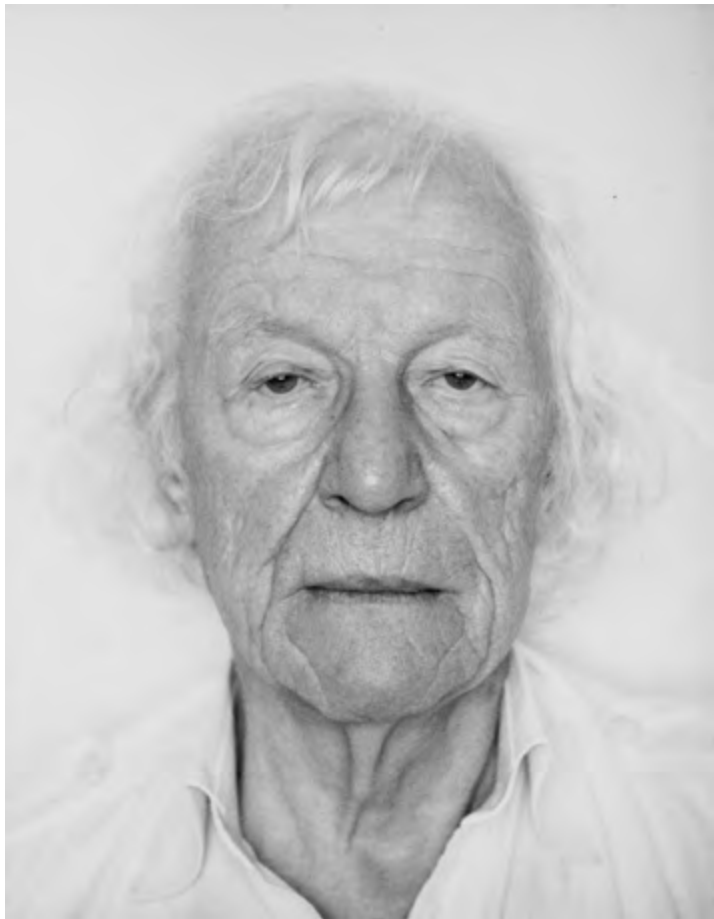
Opalka 1965 / 1-∞, Detail 5118482 – 5131747 | akryl, płótno | acrylic, canvas, 196×135 cm
Dzięki uprzejmości galerii Atlas Sztuki w Łodzi | Courtesy of Atlas Sztuki Gallery in Łódź

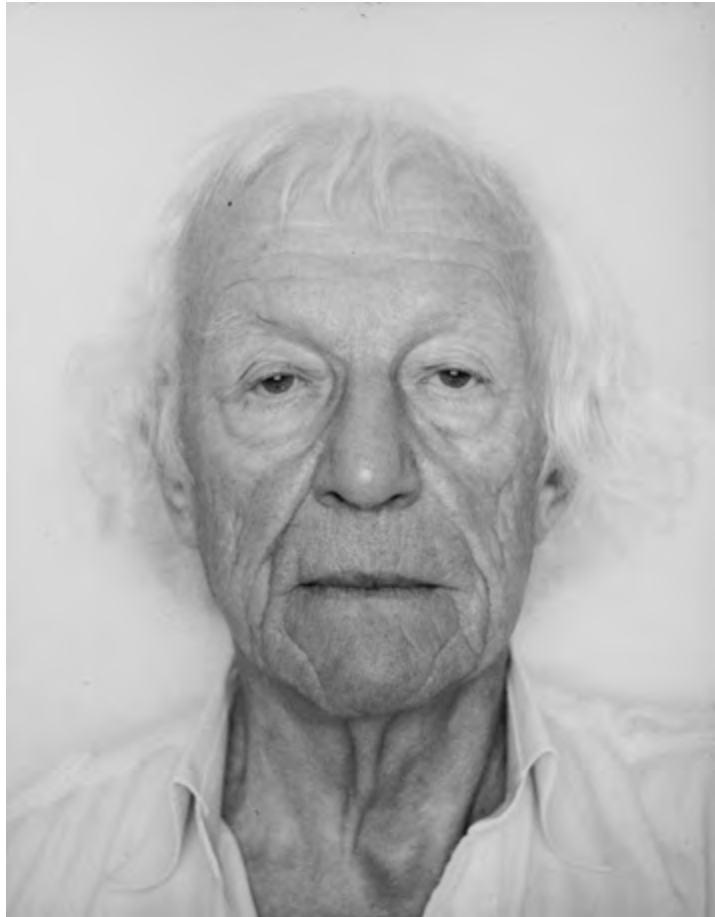
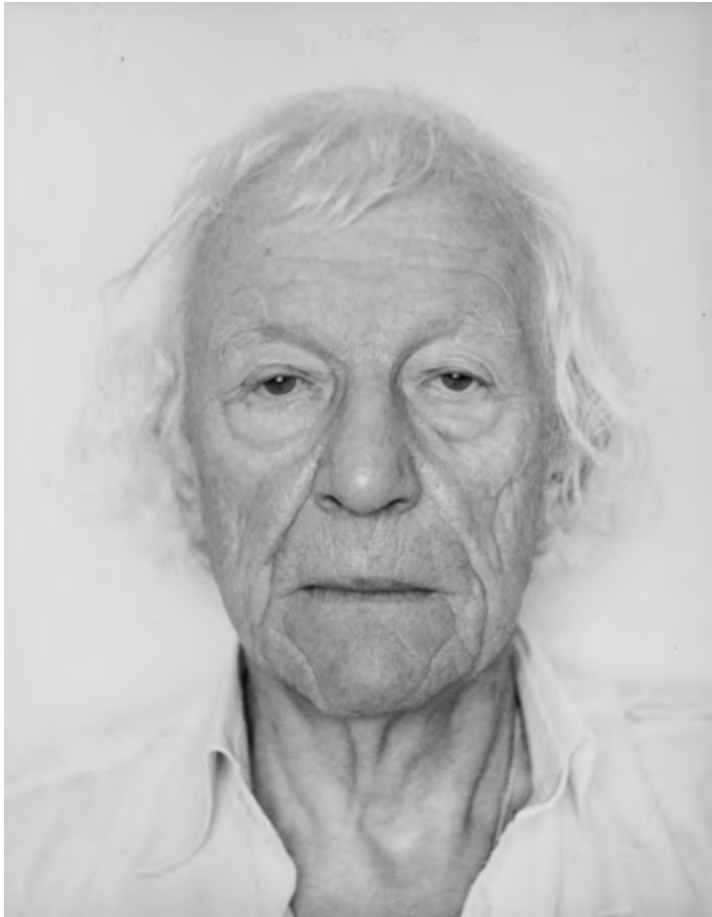


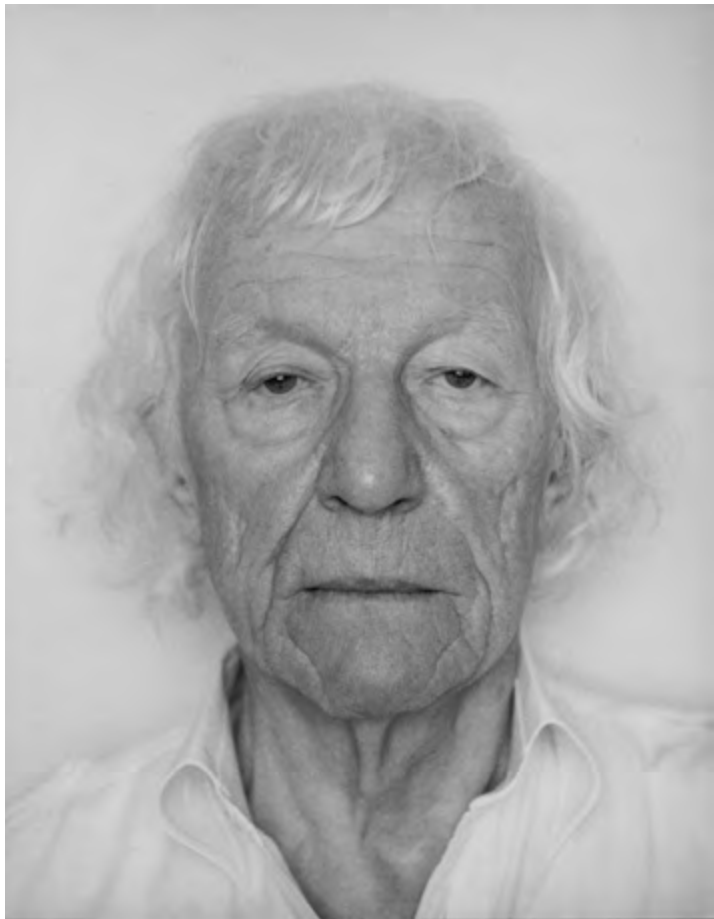
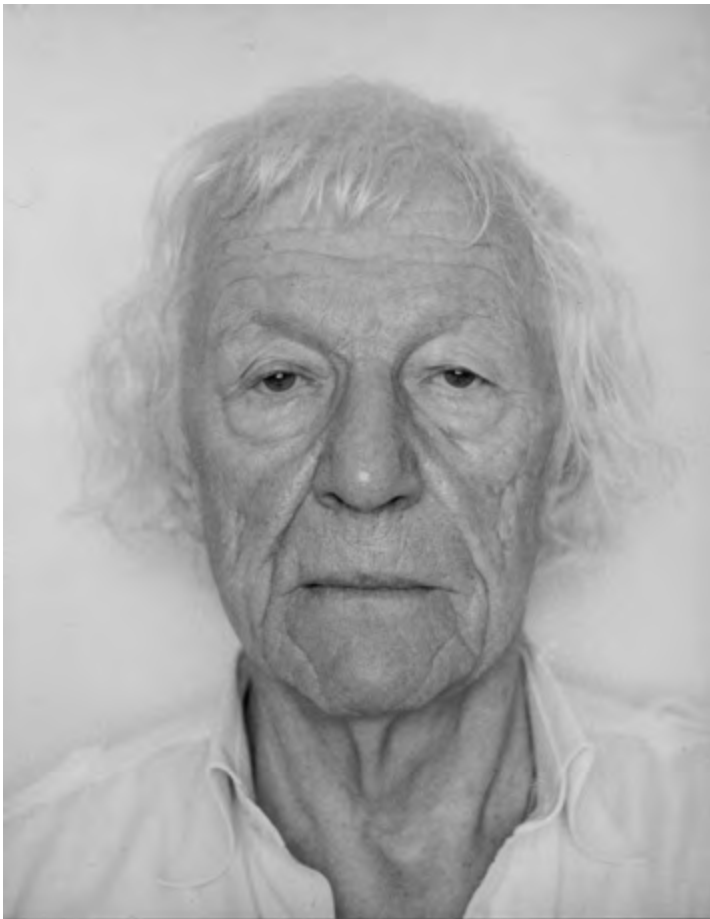
Opalka 1965 / 1-∞, Detail 5547389 – 5558755 | akryl, płótno | acrylic, canvas, 196×135 cm
Galeria Boss | Boss Gallery

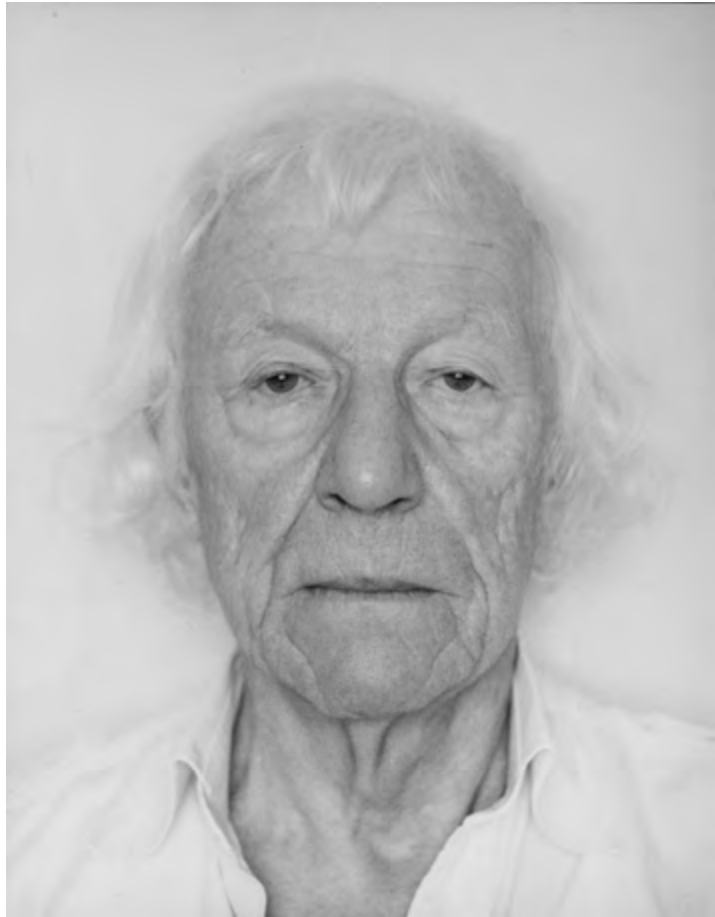
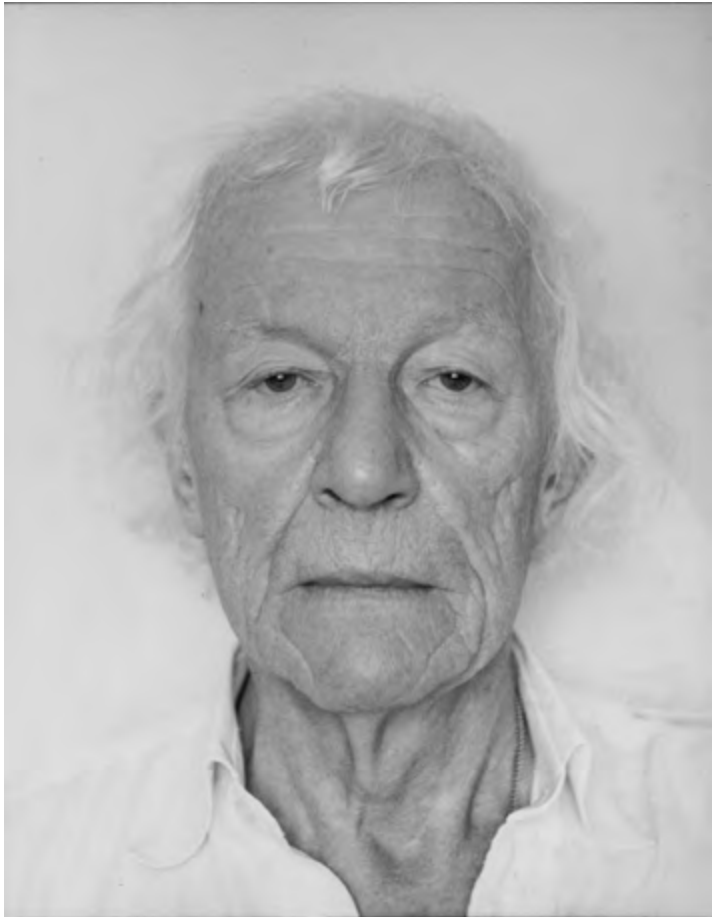


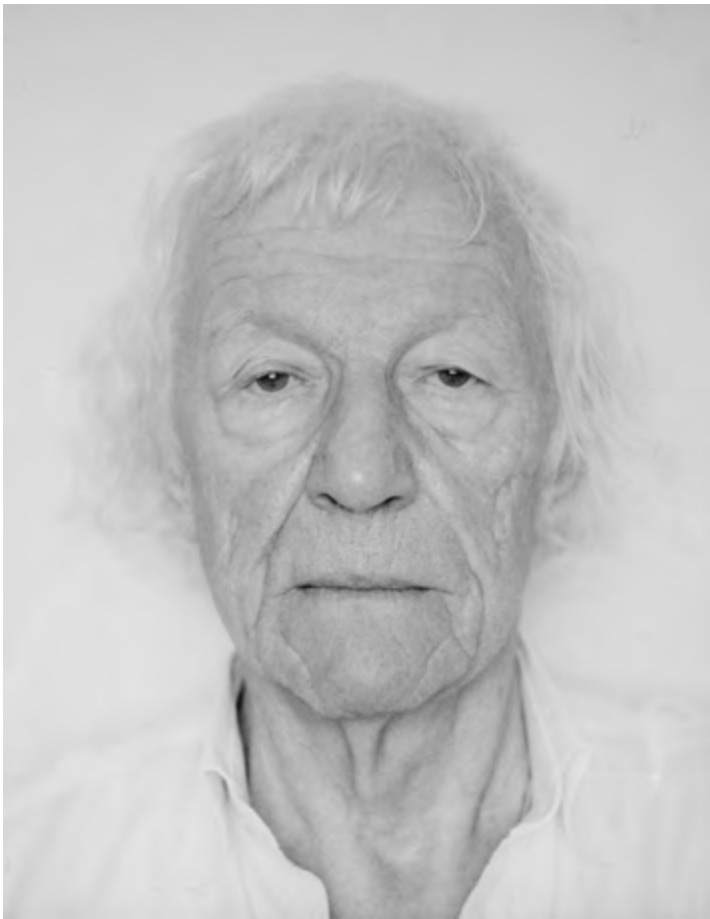










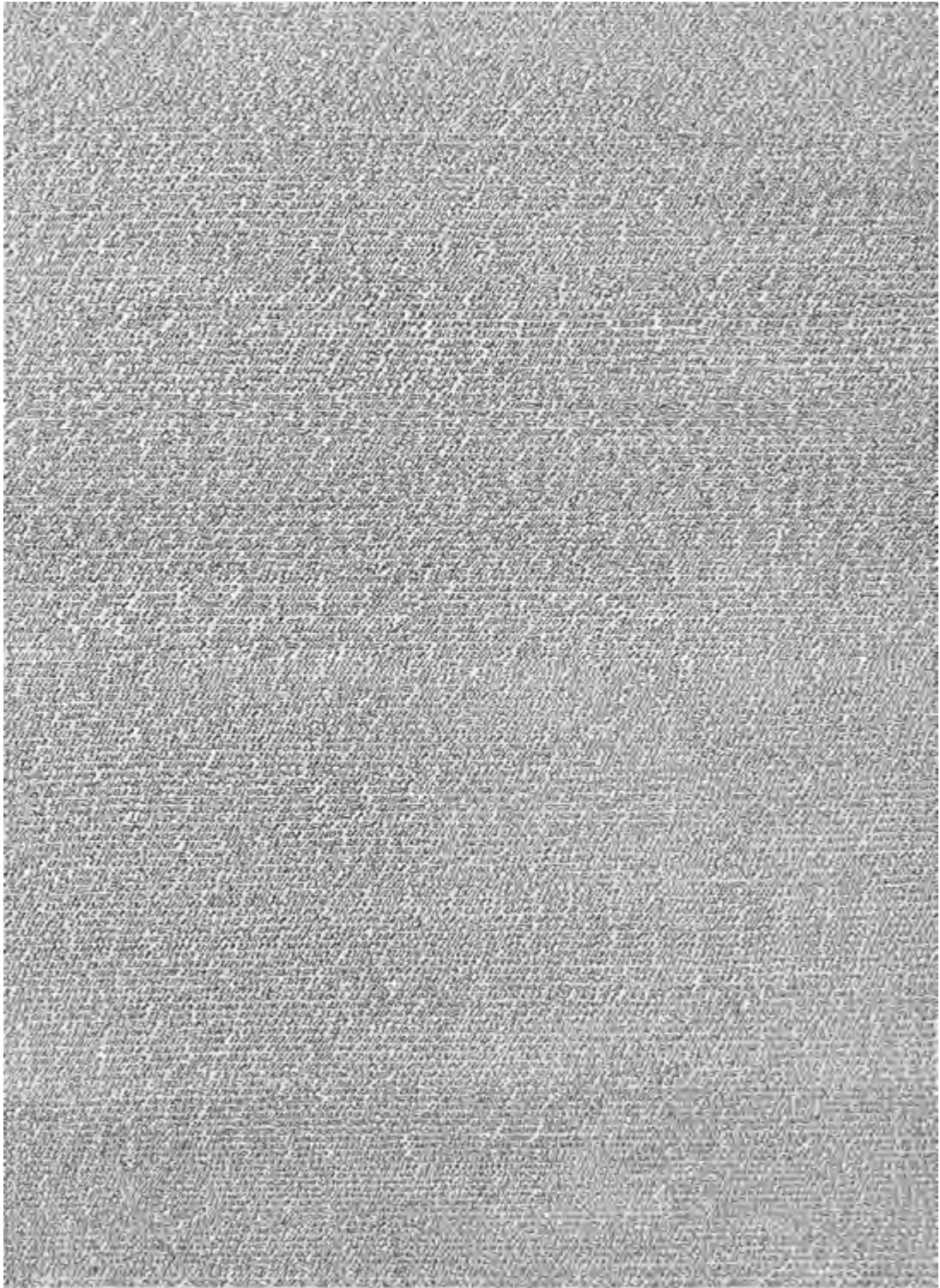


1. Roman Opalka | fotografia unikatowa | unique photograph | 30×24 cm | Galeria Boss | Boss Gallery
2. Opalka 1965 / 1 - ∞, Detail 3689450 | fotografia | photograph | 30×24 cm | kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection
3. Roman Opalka | fotografia unikatowa | unique photograph | 30×24 cm | Galeria Boss | Boss Gallery
4. Roman Opalka | fotografia unikatowa | unique photograph | 30×24 cm | Galeria Boss | Boss Gallery
5. Roman Opalka | fotografia unikatowa | unique photograph | 30×24 cm | Galeria Boss | Boss Gallery
6. Roman Opalka | fotografia unikatowa | unique photograph | 30×24 cm | Galeria Boss | Boss Gallery
7. Roman Opalka | fotografia unikatowa | unique photograph | 30×24 cm | Galeria Boss | Boss Gallery
8. Roman Opalka | fotografia unikatowa | unique photograph | 30×24 cm | Galeria Boss | Boss Gallery
9. Roman Opalka | fotografia unikatowa | unique photograph | 30×24 cm | Galeria Boss | Boss Gallery
10. Opalka 1965 / 1 - ∞, Detail 5398936 | fotografia | photograph | kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection

Kartka z podróży | Travel card

Opalka 1965 / 1-∞, Detail 2310630 - 2313775 | tusz, papier | ink, paper | 33×24 cm

Kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection





fol. Andrzej Sapija

ROMAN OPAŁKA

Polski artysta konceptualny, malarz, grafik. Urodził się w 27 sierpnia 1931 roku w Abbeville-Saint-Lucien (Francja), zmarł 6 sierpnia 2011 roku w Rzymie. Od 1977 roku mieszkał we Francji. Odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (2011), Złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis oraz Krzyżem Komandorskim Orderu Sztuki i Literatury we Francji. Był laureatem konkursu na VII Międzynarodowym Biennale Grafiki w Bradford (1968), III Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie (1969), Nagrody Krytyki Artystycznej im. C.K. Norwida (1970) oraz Nagrody Kiserring Mönchehaus Museum, Goslar (1993). Roman Opalka studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych [obecnie ASP im. W. Strzemińskiego] w Łodzi (1949–50) oraz w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1951–57). Na wczesną twórczość artysty składały się realistyczne rysunki

A Polish conceptual artist, painter, graphic artist. Born on 27 August 1931 in Abbeville-Saint-Lucien (France), died on 6 August 2011 in Rome. He lived in France from 1977. He was decorated with the Knight's Cross of the Order of Polonia Restituta (2011), the Gold Medal for Merit to Culture Gloria Artis, and the Commander's Cross of the Order of Arts and Letters in France. He was a winner of the competition at the 7th International Print Biennale in Bradford (1968), the 3rd International Print Biennale in Kraków (1969), C.K. Norwid Art Critics' Award (1970) and Kiserring Mönchehaus Museum Award, Goslar (1993). Roman Opalka studied at the State Higher School of Visual Arts (at present: Strzemiński Academy of Fine Arts) in Łódź (1949–50) and the Academy of Fine Arts in Warsaw (1951–57). The artist's early works were realistic drawings and paintings. From mid-1950s, Opalka was fascinated by matter painting and conceptual works.

i obrazy. Od połowy lat 50-tych Opalkę zafascynowało malarstwo materii i prace o charakterze konceptualnym. Efektem poszukiwań na tym polu stały się monochromatyczne kompozycje o nieregularnej fakturze oraz rysunkowo-graficzne studia. Do najważniejszych cykli artysty z tego czasu należą: *Chronomy* (1961–63), *Fonematy* (1963–64), *Alfabet grecki* oraz wielokrotnie nagradzany *Opisanie świata* (1968–1970).

W 1965 roku Roman Opalka rozpoczął realizowanie własnej postawy artystycznej poprzez wybrany i wskazany przez siebie porządek twórczy, określony jako program *Opalka 1965 / 1 - ∞*.

W 1970 roku podjął decyzję o rezygnacji z pozostałych form wypowiedzi, poświęcając się całkowicie programowi, który kontynuował nieprzerwanie przez całe swoje życie.

W założeniach programu znalazły się: obrazy, malowane początkowo temperą, a następnie akrylem na płótnie o wymiarach 196x135 cm; pierwszy detal namalowany został białą farbą na czarnym tle, w każdym następnym obrazie biel liczb pozostawała niezmienna, zaś tło rozbielane przez artystę o 1% zbliżało się do bieli; na każdym obrazie znajduje się średnio 25 tysięcy liczb; zapis na taśmie magnetofonowej wypowiedziach zawsze po polsku liczb, które równolegle artysta zapisuje na płótnie; fotografie wykonywane w technice analogowej, na czarnobiałej taśmie światłoczułej o wymiarach 24x36 mm, powstające niezmiennie w jednakowym portretowym ujęciu; rysunki, będące kontynuacją obrazów, wykonywane poza pracownią jako *Kartki z podróży*, czarnym tuszem na białym papierze w formacie 33x24 cm.

Z czasem artysta zdecydował o formie percepcji programu i przyjął precyzyjną koncepcję architektonicznego Oktagonu, jako najdoskonalszego kształtu dla jego ekspozycji. W 2011 roku, wraz ze śmiercią artysty, program został zakończony. Ostatecznie liczby ok. 230 Detali. Ostatnią liczbą zapisaną przez Romana Opalkę jest

5607249.

Wybrane wystawy: Biennale Sztuki w São Paulo (1969, 1977, 1987); William Weston Gallery, Londyn (1972); John Weber Gallery, Nowy Jork (1974, 1983); Documenta w Kassel (1977); Art Gallery, Ontario (1980); Kaiserring Award, Mönchehaus Museum, Goslar (1993); Neue Nationalgalerie, Berlin (1994); Biennale w Wenecji (1995, 2003, 2011, 2013); Kolekcja, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa (1992, 1994, 1996, 2001); Muzeum Narodowe w Gdańsku (1997); PS1 MoMA (2000); Instalacja stała, Muzeum Sztuki, Łódź (2001); Grande Retrospective Roman Opalka, StadtPalais, Drezno, Musée des Beaux-Arts, Zug; Oktagon, Atlas Sztuki, Łódź (2003); Octogone, Musée d'Art Moderne de Saint Etienne Métropole, Saint Etienne (2006); Museum der Moderne, Salzburg (2006); Oktagon, Art Stations Foundation, Poznań (2010); Dominique Levy Gallery, Nowy Jork (2014); Centre Pompidou – Metz, Metz (2013)

Prace w kolekcjach: Muzeum Narodowe w Warszawie, Poznaniu, Krakowie, Szczecinie, Wrocławiu, Gdańsku, Muzeum Sztuki w Łodzi, CSW Zamek Ujazdowski, Centre Georges'a Pompidou w Paryżu, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Kunsthalle w Hamburgu, Museu de Art de Sao Paulo, Kunstmuseum Dusseldorf, Goteborg Konstmuseum, Musee du palais Albertina w Wiedniu, Art Museum w Tokio, Musee d'Art Moderne w Genewie.

The result of explorations in that field was monochromatic compositions with irregular texture as well as studies on drawing and graphics. The artist's most significant cycles of those days include: *Chronomes* (1961–63), *Phonemes* (1963–64), *Greek alphabet and Description of the World*, which was awarded on multiple occasions (1968–1970).

In 1965, Roman Opalka began to pursue his own artistic attitude through the creative order he selected and identified, which was referred to as *Opalka 1965 / 1 - ∞* programme.

In 1970, he decided to resign from other forms of expression, totally committing himself to the programme, which he continued for his whole life.

The assumptions of the programme comprised: paintings, initially painted in tempera and later in acrylic on a canvas sized 196x135 cm; the first detail was painted in white paint on a black background; the whiteness of numbers was the same in the case of each successive painting, while the background – whitened by the artist by 1% – got closer and closer to white; there are approximately 25 thousand numbers in each painting; the magnetic record of the numbers, which were always uttered in Polish and also written on the canvas; photographs taken in the analogue technique, on a black and white 24x36 mm photosensitive tape, shot always as portraits; drawings, being a continuation of the paintings, made outside the workshop, as *Travel Cards*, in black ink on white paper, sized 33x24 cm.

Over time, the artist decided about the form of perception of his programme and developed a precise concept of an architectural Octagon, as the perfect shape of exposure. In 2011, with the death of the artist, the program has been completed. The programme is composed of ca. 230 Details. The last number recorded by Roman Opalka is 5607249.

Selected exhibitions: Art Biennale in São Paulo (1969, 1977, 1987); William Weston Gallery, London (1972); John Weber Gallery, New York (1974, 1983); Documenta in Kassel (1977); Art Gallery, Ontario (1980); Kaiserring Award, Mönchehaus Museum, Goslar (1993); Neue Nationalgalerie, Berlin (1994); Biennale in Venice (1995, 2003, 2011, 2013); Collection, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw (1992, 1994, 1996, 2001); National Museum in Gdańsk (1997); PS1 MoMA (2000); Permanent installation, Museum of Art, Łódź (2001); Grande Retrospective Roman Opalka, StadtPalais, Dresden, Musée des Beaux-Arts, Zug; Oktagon, Atlas Sztuki, Łódź (2003); Octogone, Musée d'Art Moderne de Saint Etienne Métropole, Saint Etienne (2006); Museum der Moderne, Salzburg (2006); Oktagon, Art Stations Foundation, Poznań (2010); Centre Pompidou – Metz, Metz (2013); Dominique Levy Gallery, New York (2014)

Works in collections: National Museum in Warsaw, Poznań, Kraków, Szczecin, Wrocław, Gdańsk, Museum of Art in Łódź, CSW Ujazdowski Castle, Centre Georges Pompidou in Paris, Museum of Modern Art in New York, Solomon R. Guggenheim Museum in New York, Kunsthalle in Hamburg, Museu de Arte de Sao Paulo, Kunstmuseum Dusseldorf, Göteborgs Konstmuseum, Musee du Palais Albertina in Vienna, Art Museum in Tokyo, Musee d'Art Moderne in Geneva.

Fundacja Rodziny Staraków | The Starak Family Foundation
dziękuje wszystkim osobom i instytucjom | would like to thank all individuals and institutions
zaangażowanym w przygotowanie | involved in the preparation
jubileuszowej wystawy | of the jubilee exhibition
ROMAN OPAŁKA | Spectra Art Space MASTERS.

Specjalne podziękowania zechcą przyjąć | Special thanks go to:
Jarosław Suchan, dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi | Director of the Muzeum Sztuki in Łódź
Galeria Atlas Sztuki w Łodzi | Atlas Sztuki Gallery in Łódź
Sławomir Boss, Galeria Boss | Boss Gallery
Teresa i Andrzej Starmach, Galeria Starmach | Starmach Gallery
Bożena Kowalska
Andrzej Sapija



Wydawca: Fundacja Rodziny Staraków przy współpracy z Fundacją PSW Promocji Sztuki Współczesnej www.fpsw.org
kuratorka: Ania Muszyńska

Reprodukcje | Reproductions: Maciej Jędrzejewski, Marek Gadulski (s.15)
Tłumaczenia | Translated by: Wojciech Makowski

ISBN 978-83-64381-04-1
© Fundacja Rodziny Staraków 2015