

Roman Opatka



Każdy obraz - Detal jest częścią całości. (OPALKA 1965/1 - ∞). Jest jedno dzieło jak jedno istnienie.

Przekraczając arytmetycznie elementarne liczenie, kontrolowane z niedostępnym horyzontem liczb, rozwinąłem otwarty dyskurs, którego uzasadnienie tkwi w jego nieodzownej konieczności istnienia. Można by sądzić, że kieruje mną przesadna wiara w siebie, że nadaję mojej koncepcji rangę filozoficznych dociekań. A przecież nie mam innych pewników prócz tych, które wynikają z mojej ludzkiej egzystencji. Jak każdy z nas, często przemierzam zagmatwane drogi, na których wciąż rozgrywają się mniej lub bardziej przewidywalne wydarzenia. W ich kontekście nauczyłem się oceniać znaczenie i skutki każdego działania. Niezależnie od tego, czy znajdujemy się w świecie filozofów, czy też w bardziej przystępnym otoczeniu zwyczajnych ludzi, jedynie sposób, w jaki obchodzimy się z przypadkiem w naszym życiu, pozwala nam zdefiniować rangę naszego moralnego zaangażowania. Zanim jeszcze sformułowałem artystyczną koncepcję, musiałem uporać się z podstawowym problemem, jakim było dla mnie odnalezienie sensu życia. Poszukiwałem twórczej idei godnej urzeczywistnienia. Moja praca konceptualnego malarza uzależniona jest w dużej mierze od postawy filozoficznej, afirmującej istnienie. Stawiając na filozofię, lecz także na innowacyjną siłę sztuki, połączyłem dwa istotne wymiary, które jako jedyne mogły zachować mnie dla życia. Można co prawda rozdzielić sztukę i życie. Wielu artystów usiłowało uporać się z tym rozdzieleniem. W moim przedsięwzięciu oba te wymiary nawzajem się przenikają. Potwierdzam przez to reprezentowane przeze mnie estetyczne principium. Analogicznie do relacji organicznych, które zachodzą w każdym żywym organizmie.

Każde rozwinięcie mojego zamysłu tworzy część fundamentalnej całości. Zaczynając od pierwotnej jedności, tworzenie ucieleśnia się poprzez różne składające się na nią elementy: obrazy - Detale, fotografie, Kartki z podróży i zapisy dźwiękowe, które mogą być interpretowane jako elementy pewnego rytuału. Mimo że jestem agnostykiem, odwołują się do idei Boga. Zajmuję się nią wyłącznie dlatego, że interesuje mnie jej potencjał wynikający z postawienia na początku Słowa, dźwigającego w sobie emocję Całości. Moja koncepcja zdaje się posiadać podobną logikę w tym sensie, że jest jednością, która rozwija się w całości jej spełnienia.

Jeżeli Bóg istnieje, to jest On bytem konceptualnym. Bóg jest dla mnie abstrakcją, punktem wyjścia w moich usiłowaniach nadania przymiotnikowi "konceptualny" nowego znaczenia - "koncypowania" nieskończenie wielu światopoglądów. Niewątpliwie stwierdzenie to rozwija całe bogactwo znaczeniowe, jeśli rozciągnie się je na świat sztuki. Za Słowem postępuje emocja, a za nią refleksja. Moja postawa zmierza tym śladem.

Moje spojrzenie na sztukę konceptualną jest zarazem krytyczne i pełne podziwu. Podziwiam jej nadzwyczajną zdolność stymulowania intelektualnych sporów wokół procesów twórczych, krytykuję jednakże jej tendencję do redukcjonowania emocjonalnego i fizycznego wkładu artysty. Pod tym względem naraża się ona na niebezpieczeństwo redukcji sztuki do sporządzania systemów wypowiedzi o sztuce.

Gest odliczania, który prowadzi moje malarstwo, kieruje się miarą mego życia. Konsekwencje tej idei znacznie wykraczają poza ograniczenia obrazu ku materializacji ostatecznego stanowiska dotyczącego rozwoju sztuki. Nie zadowolam się czystą przyjemnością malowania. Nieustannie zabiegam a to, by moją postawę pojmowano jako konsekwencję szczególnego rozumienia sytuacji twórcy. Początkowo sądziłem, że publiczność nie będzie miała trudności ze zrozumieniem, a jednak pewnych schematów zachowań nie można zmienić. Patrząc na Detal Romana Opatki nie są do końca pewni, czy faktycznie chodzi tu a obraz.

Przez wiele lat nosiłem się z myślą a rezygnacji z przestrzeni malarskiej obiektu "obraz".

Analizowałem dzieła, które mnie do tego przekonały, jednakowoż miałem przy tym przeświadczenie, że chodzi tu raczej o przejście w domenę obcą obrazowi, a nie o autentyczny postęp w sztuce, do którego przecież dążyłem. Specyfika mojej korceptualnej wypowiedzi zrodziła się więc pod wpływem wyraźnie ukształtowanego sceptycyzmu. Od momentu powstania mojego programu broniłem prawa sztuki do własnej godności. Z tych powodów byłem jednym spośród nielicznych, zbliżonych do awangardy twórców, którzy głosili taki postulat. Wcześniej postanowiłem nie dać się unosić fali formalnego błędzenia sztuki lat sześćdziesiątych i pozostałem przy tym stanowisku. Już wtedy czułbym się nieswojo na myśl, że pod względem estetycznym miałbym być kontynuatorem ekstremalnych postaw Marcela Duchampa.

Było dla mnie rzeczą niewyobrażalną rozwijać artystyczną koncepcję jedynie w tym jednym celu, by każdy inny, różniący się od mojego sposób tworzenia przedstawiać jako zdezaktualizowany. Dialektyczna inteligencja Duchampa rozsadziła obszar obrazu. Co więcej, całe jego dzieło jest ukierunkowane na ćwiczenie inteligencji. Zmierza do tego, by ośmieszyć i zbagatelizować każdą artystyczną wartość odwołującą się do przeszłości sztuki. Niezależnie od tego, jak wybitny jest dany artysta, musi on pielęgnować substancjalne więzi, łączące go z uniwersalnymi, kulturowymi korzeniami. W żadnym wypadku artysta nie powinien dawać pierwszeństwa kalkulacjom intelektu i dialektyki. Wręcz przeciwnie, im bardziej usiłuje on stworzyć harmonijną równowagę pomiędzy myśleniem a wrażliwością, tym wyraźniej jego respekt dla tego, co przeszłe, i odpowiedzialność wobec tego, co przyszłe, wykazują sensowność ugruntowanego przez niego trwałego dialogu kreatywnego.

Poszukiwanie tej równowagi skłania mnie do zakwestionowania idei rewolucji, której godne pożałowania i pełne śmieszności stosowanie w świecie sztuki jest powszechnie znane. Polityczna lub artystyczna rewolucyjność jest niewyczerpanym źródłem nieporozumień, kłamstw i nonsensów. Gwałty rewolucyjnych akcji wydają mi się nie do pogodzenia z wysiłkiem twórczego myślenia. Jestem przekonany, że żadnej intelektualnej, a dokładniej - estetycznej postawy, nie można w niepodważalny sposób uzasadnić ideologicznymi spekulacjami, dla których przeszłość to tabula rasa. Refleksja jest na tyle przekonująca, na ile gotowa jest oprzeć się na pozytywnej lub negatywnej analizie wszystkich poprzedzających ją wypowiedzi; potwierdza przez to słuszność wszystkich swych pozycji i postulatów, a także całość rozwijanych w nawiązaniu do niej teorii.

Często zagorzali agitatorzy rewolucji zdają się głosić ideały postępu, w rzeczywistości jednak, pod naciskiem wyrachowanych, stronnich retoryków, którzy stali się już rewolucjonistami z zawodu, przetwarzają wzniosłe ideały w zaciekłą nienawiść. Nigdy słowo "rewolucja" nie stanie się wyidealizowanym synonimem słowa "postęp". Nie odrzucam konieczności zmian systemów społecznych ani nie wypowiadam się przeciw potępianiu uwarunkowanych przez nie alienujących układów. W świecie historii naszego stulecia, a nawet całego ludzkiego doświadczenia, do ideologii rewolucyjnych należy odnosić się z uzasadnioną nieufnością.

Artysta zbyt często daje się zwieść pewnikom ideologicznym. Oślepiiony uzurpacją nadaje im wymiar rewolucji. Rzadko kiedy świadom ich banalności, nie waha się jednakże robić użytku z kłamstwa, które im towarzyszy. Przywdziewając różnego rodzaju ryszunki, odgrywa komedię zuchwałego rewolucjonisty. Nie zawsze z czystej konieczności ubiera kombinezon malarza ścian, mechanika samochodowego czy hutnika.

Współczesna cywilizacja cierpi w szczególny sposób na niedostatek kategorii moralnych: religia nie daje już duchowych impulsów, a mitologie są zakurzonymi obiektami przeszłości. Nawet poważna polityka zwykła obywać się bez teoretycznych aksjomatów. Jakimi wartościami może żyć dzisiaj człowiek nie wierzący ani w marksistowski raj, ani w Eldorado Zachodu? Wszystkie te

systemy myślowe, które tak długo dawały nam gwarancję racji dzisiaj nad wyraz wątpliwych.

Przekonany o znaczeniu sił twórczych, nie chciałem, by zostały zaprzepaszczone. Obecnie malarze i pisarze produkują obrazy i książki w olbrzymich ilościach. Niezależnie od tego, czy czynią to z przekonania, że codziennie tworzą dzieło stulecia, czy też czynią to z powodu uwikłania w produkcyjne i marketingowe mechanizmy - ich działanie sprzyja powstawaniu iluzji. Tworzą produkty nie będące niczym innym, jak tylko atrapami.

W latach sześćdziesiątych, kiedy rodziła się sztuka konceptualna, sam byłem zafascynowany perspektywą tworzenia czystej idei. Jednakże już wtedy przeczuwałem, do jakich aberracji prowadzić mogą uproszczenia wynikające z realizacji określonej koncepcji. Poświęciłem się zatem obronie idei malarstwa, gdyż wydawała mi się być obszarem historycznie zweryfikowanym. Wyborowi środków artystycznego wyrazu często towarzyszą usprawiedliwienia rozumowego wywodu. Każde artystyczne medium, również malarstwo, może służyć kłamstwu. Jedynie moralnie uzasadnione fizyczne zaangażowanie twórcy w realizację obrazu ujawnia prawdziwość lub fałsz tego, co on przedstawia. Jako malarz zajmuję postawę, która odwołuje się do sztuki wszystkich czasów. Jednocześnie zaświadczam, że sztuka konceptualna daje każdemu, kto tego pragnie, możliwość filozoficznej podbudowy instrumentarium koniecznego do realizacji dzieła. W ten sposób artysta nadaje swemu życiu, sztaludze, blejtramom, płótnom, pędzłom, obrazom i własnej śmierci wymiar artystyczny, transcendując tym samym ideę obrazu i dowodząc jego historycznej, a także etycznej wartości.

Na początku mojego przedsięwzięcia miałem jeszcze możliwość wyboru innych wizualnych działań, jak na przykład happeningu lub video art. Rezygnacja z malarstwa oznaczałaby jednakże dalsze poszukiwania i nie podyktowane koniecznością, ciągłe przechodzenia od jednego medium do drugiego. Nieustanne zmienianie tak z gruntu różnych praktyk twórczych uniemożliwiłoby przedstawienie idei ewidentnej całości, którą chciałem wyrazić. Dla mnie obraz wydaje się być znakomitym obszarem, który może zamknąć w sobie całe uniwersum.

W okresie rozpadu wszelkich formalnych i intelektualnych konwencji i wielkiego upojenia hasłem "wszystko jest możliwe" - moja definitywna decyzja pozostania malarzem nie była kontreakcją. Nie była też wynikiem oddziaływań tradycjonalistycznych dogmatów. Wręcz przeciwnie, moja koncepcja manifestuje postulat wolności - jest ona redefinicją malarskich mediów i ich nośności.

Mój artystyczny zamysł pragnie dowieść swego konceptualnego potencjału i podporządkować go logicznym wymogom rozumu. Moja malarska propozycja urzeczywistnia być może jedną z ostatnich historycznych możliwości malarstwa. Skondensowałem akt malowania do tego stopnia, że pozostała jedynie substancja wytworzonego przezeń symbolicznego języka: malowanie malarstwa. Tak dalece podporządkowałem go wymogom procesu myślowego, że stał się jedynym celem mojej pracy artystycznej. Zrezygnowałem z czysto zewnętrznych spraw, takich jak materia, kolory i gest malarskości, by zachować tylko to, co związane jest z istotą malarstwa: wszechobecność i czasowość. Malując, nie odwołuję się już do umiejętności technicznych, lecz ukazuję konceptualne jakości wybranego przeze mnie medium.

Moja koncepcja stanowi antytezę owego "wszystko jest możliwe" - hasła najbardziej ekscentrycznych praktyk kolejnych awangard lat sześćdziesiątych. Pod pozorem rzekomo nowatorskich postaw kryty się kulturowy regres i zwykły formalizm. Bez głębszego przekonania również i ja popłynąłem z nurtem ówczesnych tendencji. Jednakże charakter praktyk artystycznych tamtego okresu wywołał we mnie odruch sprzeciwu.

Do roku 1965 stworzyłem szereg prac różniących się między sobą. Jednocześnie zdawałem sobie sprawę z tego, że wiara w potęgę artystycznej inwencji, rodzącej dzień w dzień niezliczoną

ilość nowych form wyrazu, jest zwykłą próżnością. Obfitość artystycznej produkcji jest surogatem postępu i tworzy iluzję przeobrażenia świata. Bardzo często stylistyczne rewolucje są przypadkowym następstwem różnych, zabarwionych naiwnością czy wręcz hipokryzją nurtów, ulegających tendencjom chwilowej mody. Ja ze swej strony nie odczuwałem potrzeby konkurowania ze współczesnymi mi twórcami w ich spektakularnym współzawodnictwie o ostatni krzyk nowości. Według mnie wszyscy ci, którzy od drugiej połowy naszego stulecia biorą udział w tej pogoni, albo nie mają poczucia odpowiedzialności, albo też gonią jedynie za zyskiem. Podziwiam niektóre dzieła XX wieku, co do innych wystarcza mi to, że znam mechanizmy, na których się opierają: przemysłne konstrukcje obiektów dla "koneserów", wytugowane z wszelkiej substancji. U zarania mojej działalności artystycznej leży upodobanie do rozwiązań wizualnych nie poddających się dyktatowi fanatycznego rewolucjonerstwa. Lascaux i Altamira stanowią dla mnie najwyższy wyraz ponadczasowej obecności pierwiastka ludzkiego w sztuce. Malowidła w jaskiniach to fascynacja, którą przeżywa człowiek wobec pradawnych śladów swego istnienia.

Postanowiłem zatem poświęcić się wyłącznie urzeczywistnianiu jednej artystycznej koncepcji, z dala od zgiełku codzienności. Wprowiłem w ruch proces, nie będący wyłącznie immanentnym elementem sztuki, który jednak mogą realizować za pomocą jej najbardziej klasycznych środków wyrazu. Moja twórczość podporządkowana jest prawom ludzkiej egzystencji: wizualizuje upływ czasu, który nieodwracalnie przybliży kres mojej egzystencji, ukazuje całą siłę motywacji, w której uczestniczę własnym ciałem i która jako jedyna umożliwia sfinalizowanie mojego programu, a wreszcie uzasadnia wysokie wymagania, które uprawniają do bycia artystą.

Moje przedsięwzięcie zdaje się być równoznaczne z moim unicestwieniem jako artysty. Postępowanie to jest rezultatem pewnej artystycznej orientacji i obiektywizacji idei: moja koncepcja jest ciągłością i ontologiczną racją istnienia dzieła.

Odkąd w moim programie zredukowałem formalne środki wyrazu do najniezbędniejszych, czerpię z faktu bycia malarzem nowego rodzaju satysfakcję. Jakkolwiek zrezygnowałem z bogactwa spektrum barw i raz na zawsze zredukowałem moją artystyczną artykulację do sfumato pomiędzy czernią i bielą, to jednak nie sytuują mojego przedsięwzięcia w obszarze powtarzania się. Malując pierwszy Detal, świadomie wybrałem jedną drogę na całe życie. Obstawiam przy tym, że jestem artystą, który w aspekcie logicznym każdą liczbą tworzy rzeczywiście coś odmiennego. W moim malarstwie nie ma - abstrahując od cyfr, z których składają się liczby - żadnych powtórzeń, jakkolwiek stosuję jeden sposób liczenia, jego addytywna natura nieustannie zmienia aspekt obrazu.

Dynamika liczb nie jest moim odkryciem, udało mi się jedynie rozpoznać artystyczny potencjał najprostszego procesu arytmetycznego i włączyć go w moją koncepcję. Szerzej rzecz ujmując, zadowolilem się przetransformowaniem w obraz prawdy o rzeczywistości biologicznej każdego z nas: w każdym momencie naszego życia organizm nasz ulega zmianie. Podczas gdy w powolny sposób przebiega kształtowanie się naszego wyglądu zewnętrznego, w nas bezustannie dokonują się przemiany miliardów komórek. Dodając kolejną jednostkę do liczby dopiero co namalowanej, poddaję się temu samemu prawu ewolucji. W ten sposób kreuję dzieło w procesie stawania się, dzieło w konsekwencji różnorodne, które naszym oczom jawi się pozornie niezmienione. Któż jednak twierdzi, że żyć dalej oznacza powtarzać się?

Atrybuty tego procesu dostarczają obiektywnego dowodu jakości struktury. Czynią mnie wolnym od męczącej presji "tworzenia lepiej". Maluję w absolutnej wolności, ponieważ mój sposób malowania wyeliminował kwestię jego formalnej odnowy. W tym sensie, jak sądzę, moja koncepcja określa bardzo dobrze prawdziwe kryteria wolności. Liberalizmem zajmuję się w ra-

mach jego filozoficznych implikacji. Samowyzwolenie zakłada zatem gotowość skupienia sił na środkach niezbędnych do osiągnięcia autonomii. Wszelki liberalizm nigdy nie prowadził do wyzwolenia człowieka. Uwalniając się od formalnych problemów malarstwa, usytuowałem swą artystyczną koncepcję na szachownicy sztuki współczesnej. I ponieważ systematycznie odrzucam zatracanie się w iluzjach tworzenia wciąż czegoś nowego, nie muszę zadawać sobie pytania o to, co powinienem wymyślić na następny dzień. Czyż każdy dzień nie przynosi na nowo dowodu na to, że wszystkie przekonania, które mają na uwadze jedynie formę, nie są w stanie sformułować autentycznej problematyki twórczości artystycznej?

Aż do momentu rozwinięcia koncepcji Obrazów liczonych żałowałem zarzucenia Chronomów. Moje zaplanowane na całe życie przedsięwzięcie zrodziło się pewnego poranka wiosną 1965 roku, kiedy w kawiarni Hotelu Bristol, w Warszawie czekałem na Halszkę, która tego dnia spóźniła się bardziej niż zazwyczaj. By odwrócić uwagę od stanu jałowego czekania, zająłem się robieniem bilansu moich dotychczasowych dokonań artystycznych. Wypadł on deprymująco. Jakkolwiek idea Chronomów wskazywała właściwy kierunek, to jednak byłem świadomy tego, że brakowało jej wymiaru filozoficznego, który jest warunkiem osiągnięcia czegoś innego niż jedynie obrazu odwracalnego czasu. Wszystkie dotychczasowe próby nie zadowalały mnie, ponieważ pojąłem, że wciąż jeszcze znajduję się w stanie eksperymentowania. Czułem się jak alchemik, który uświadamia sobie konieczność znalezienia kamienia filozoficznego - obrazu filozoficznego (pierre philosophale - tolle philosophale). Przy tamtym kawiarnianym stoliku stało się dla mnie jasne, że rozwiązanie problemu znaleźć mogę w prostym zabiegu substytucji. Gdybym zastąpił punkty liczbami, moje "uchwycenie czasu" stałoby się bardziej czytelne i bardziej konsekwentne. Chronom niósł co prawda w sobie ideę czasu, ale czasu, który można było zawrócić, podobnie jak w zegarach wodnych, piaskowych czy ściennych: powtarzający się podział, atomizacja i uprzestrzennienie odwracalnego czasu. Jednakże Detal, tak jak go wówczas widziałem, był logicznym "obrazem" definiującym nieodwracalny kierunek czasu.

Zastępując jeden punkt przez znak 1 - Wielki Wybuch, dwa punkty przez znak 2, trzy punkty przez znak 3 i tak dalej, objąłem wszystkie elementy każdego poszczególnego Detalu, rozpoczynając od liczby 1 pierwszego Detalu, będącego częścią zamkniętej całości, którą owa jedynka zapoczątkowała, otwierając niekończącą się progresję liczb. Następujące po sobie liczby wypełniają całą powierzchnię płótna, aż po ostatnią, która określa koniec jednego Detalu, a równocześnie ustala początek następnego, przy czym każdy Detal jest sam w sobie obrazem skończonym.

Byłem niestety podniecony i kiedy Halszka nadeszła, wyjaśniłem jej ten szach i mat wobec nieskończonego. Zdawała się być nieco przerażona, lecz dzisiaj, patrząc wstecz, jestem przekonany, że jej przestrach miał przypuszczalnie więcej wspólnego z jej spóźnieniem niż z narodzinami mojej koncepcji. o czym nie mogła wiedzieć: jej spóźnienie wyzwoliło moją twórczość z błahości formalnych gier, było moim ocaleniem. Chwyciłem ją w ramiona, by podziękować za długie i jakże owocne chwile oczekiwania, którymi mnie obdarzyła.

Przed rozpoczęciem realizacji pierwszego Detalu nie miałem pewności co do tego, czy wizualizacja czasu nieodwracalnego, którą pragnąłem zobrazować, dotrzyma kroku mojemu eureka - przeżyciu w Hotelu Bristol.

W toku realizacji i programu wykryła się świadomość trzech pewników: potencjału, tkwiącego w dynamice liczb; konieczności zrezygnowania z jakiegokolwiek innej formy malarstwa; zrozumienie, że stałem się artystą, który malując obraz jednego istnienia nie ma innego wyboru, jak tylko kontynuowanie rozpoczętej pracy. Realizacja koncepcji wznosi się ponad jakiegokolwiek przejawy zwątpienia, jest uwolnieniem od niepewności. Jest mądrością zwierciadła,

w którym obraz istoty stojącej naprzeciw samej siebie nie dopuszcza zamiennego wyboru: po prostu jest.

Moja idea jest nie tylko wizualizacją "obrazu" istnienia, jest też manifestacją granic życia artysty i każdej żyjącej świadomości. Raz zaistniałej koncepcji nie pozostaje nic innego, jak jej urzeczywistnianie. Wszystko jest zawarte w idei, która uruchamia proces realizacji i zarazem wyznacza intelektualną postawę wobec sztuki. Tym samym wkraczając i wprawiając w ruch immanentną mu dynamikę, zostałem zdeterminowany do życia konfrontacją, emocją, bytem zdecydowany na to, by żyć życiem koncepcji. Koncepcja musiała konsolidować się i sprawdzać w realizacji. Praktyczna realizacja - tworzenie czasoprzestrzeni - była dla tego odkrycia rzeczą rozstrzygającą. Należało namalować pierwszy Detal, by na nim zweryfikować rezultaty i porównać je z całością moich przewidywań.

W Polsce przetrwało wiele osobliwych przesądów. Jeden z nich każe wierzyć, że ten, kto znajdzie jednogroszówkę reszką do góry - strona ta nosi cyfrę 1 - może ją podnieść i powinien starannie ją przechowywać, bo przyniesie mu szczęście. Jeśli jednak moneta leży orzełkiem do góry, nie należy jej podnosić, żeby nie prowokować nieszczęścia. Chociaż nie byłem zbyt przesądny, to zbierałem tylko te grosze, które leżały "prawidłową" stroną do góry, i nosiłem je stale przy sobie, by przyciągnąć szczęście. Z czasem grosz bardzo stracił na wartości i mało kto się schylał, by go podnieść, więc po dwóch czy trzech latach mój zbiór był tak okazały, że nachodziła mnie pokusa, by zrobić z niego użytek. Pewnego dnia byłem straszliwie głodny. W pokoju mojego przyjaciela, w jakiejś szufladzie, znalazłem kawałek zeschniętego chleba. Była słoneczna niedziela. Żołądek domagał się gwałtownie ofiary z owych pięćdziesięciu groszy. W tamtych czasach było w Polsce wiele barów mlecznych z przestronnymi, jasnymi i czystymi salami. W tych "punktach masowego żywienia ludności" można było zjeść proste, zdrowe potrawy mleczne w białych, fajansowych naczyniach, podawane przez kelnerki w bieli. Nie mogłem się zdecydować, czy wydać moje pięćdziesiąt groszy, czy przechowywać je nadal. Zwyciężył głód i wszedłem do najbliższego "mlecznego raju". W kącie sali, ukryty przed wzrokiem innych, zanurzyłem mój kawałek czarnego chleba w mleku. Nie poprzestałem na rozmiękczaniu jego brzegów, twardych i suchych jak sam system, lecz przyglądałem się, jak powoli nasączał się ciepłym płynem, jak stawał się coraz większy i coraz bielszy.

Moje decyzje wynikają bezpośrednio z idei mojej twórczości. Są uzależnione tylko od niej, a nie od świata, który pozostaje poza jej obszarem. Tak na przykład fotograficzne Detale wymagały szeregu różnorodnych rozwiązań wizualnych. Jedno z nich dotyczyło koszuli, którą mam na sobie w chwili robienia zdjęcia. Jej neutralny charakter jest nieodzownym elementem zachowania jednorodności zdjęć i złączenia ich w całość fotograficznych autoportretów. Gdybym każdego dnia fotografował się w innej koszuli, to zdjęcia, które mają uchwycić ślady, jakie pozostawia na mojej twarzy upływ czasu, ukazywałyby raczej przemiany zachodzące w modzie. Biała koszula posiada konkretną wymowę: wybrałem biel, by towarzyszyła mojemu przedsięwzięciu, by pewnego dnia zjednoczyła się z "obrazem" bieli na bieli. Ta część garderoby jest więc nierozdzielnie związana z konkretną fazą mojego przedsięwzięcia. Biały kolor ma specyficzną dynamikę: jest też symbolem mojego protestu przeciw tym artystom, którzy nakładają robocze ubranie z tego tylko powodu, by zwrócić na sielbie uwagę lub wystąpić w roli artysty.

Decyzja fotografowania własnej twarzy wynika z nieodzownej konieczności uchwycenia przepływu czasu w całej jego złożoności. Byłem zmuszony znaleźć jakąś czynność, która umożliwiłaby zapis czasu również wtedy, kiedy nie maluję. Ponieważ moje ciało nosi piętno nie tylko czasu przepływającego wtedy, kiedy maluję, lecz także tego, który upływa, podczas gdy śpię lub wykonuję inne czynności dnia codziennego, należało udokumentować również

i te ślady. Fotografie - Detale mojej twarzy - które wykonuję po każdym dniu pracy na tle malowanego właśnie Detalu i które pozostają w relacji do ostatniej namalowanej liczby - są adekwatnym medium utrwalania fizycznych zmian mojego ciała. Moje fotograficzne autoportrety osadzone są w kontekście różnych zdarzeń, które staram się przewidywać, by móc im skutecznie przeciwdziałać. A przecież nie zawsze udaje się zapanować nad wszystkim do końca. Nieustannie czuwam nad spójnością ciągu moich portretów. Rygory, które sobie narzuciłem, zobowiązują mnie do utrzymywania przed kamerą takiego samego wyrazu twarzy. Jedynie ta niezmiennosc może uwydatnić ślady, które pozostawia na mojej twarzy czas. Ponadto każda fotografia jest dla mnie swego rodzaju próbą. Mimo zachowania wszelkich dostępnych środków ostrożności, porażki są nieuchronne. Niełatwo jest wyzbyć się myśli i emocji związanych ze sprawami dnia powszedniego, by za każdym razem zachować ten sam, obojętny wyraz twarzy. Najbardziej dramatycznym momentem była śmierć mojego ojca. Musiałem zdławić w sobie napór uczuć na czas wykonania tej okrutnej fotografii.

Sposób eksponowania moich obrazów jest ściśle określony koncepcją: nie zmieniam formatów obrazów, nie zmieniam ich formy.

Nie urządzam formalnych instalacji, nie zadaję przestrzeni gwałtu. Ekspozycja ma ukazywać to, co najistotniejsze: pragnę zadomowić się w przestrzeni ekspozycyjnej, czuć się w niej jak we własnym domu, wypełnić ją moją obecnością, by móc zaprosić do medytacji nad jednym - nad życiem.

Artystyczne zastosowanie fotografii bez konceptualnej intencji narażone jest na deformację wynikającą z braku kontroli nad przypadkiem towarzyszącym powstawaniu zdjęć. Moja koncepcja unika tego niebezpieczeństwa dzięki logice leżącej u podstaw sposobu jej realizacji. Kto nie przeciwdziała przypadkowi, siłą rzeczy zadawała się opowiadaniem historyjek dla samego ich opowiadania. Christian Boltanski prezentuje niekiedy saynetes, w których, jak utrzymuje, opowiada o sobie, postępując się przy tym fotografiami niewiadomego pochodzenia. Podobnie postępuje On Kawara, przeprowadzając swe codzienne ćwiczenia typograficzne. Niezmiernie informuje nas o tym, że jeszcze nie odebrał sobie życia, a jako dowód przysyła nam kartki pocztowe. To samo dotyczy też Hanne Darboven. Kiedy spotyka znajomego, natychmiast wkleja jego zdjęcie do kalendarza, zakreśla dzień spotkania i eksponuje tę datę w jakiś szczególny sposób. I jakkolwiek On Kawara i Hanne Darboven zdają się być ze mną ideowo spokrewnieni, niewiele mnie z nimi łączy. Mojej koncepcji nie można porównywać z produkowanymi przez nich inteligentnymi, dialektycznymi, a przecież anegdotycznymi historyjkami. Moje przedsięwzięcie to nic innego, jak manifestacja samego życia. Z chwilą kiedy dzieło jest stwierdzeniem odnoszącym się do faktycznego stanu rzeczy, kiedy czas odciska swe piętno na niesionych przez koncepcję obiektach, przestaje ono być czystą anegdotą. Tak jak w pamiętniku, każdy może odczytywać w nim przebieg własnego życia. Fotografie mojej twarzy są obrazem życia każdego, kto na nie patrzy.

Jak można stwierdzić, że dzieło - obraz lub rzeźba - zostało definitywnie ukończone? Czy można twierdzić, że obraz jest rzeczywiście skończony? Czy Leonardo da Vinci, który u szczytu twórczej dojrzałości wciąż powracał do swego św. Jana Chrzciciela z uniesionym w górę palcem wskazującym, nie zdawał sobie w pełni sprawy z tego, jak bardzo problematyczne jest uznanie obrazu za dzieło definitywnie skończone? I to nie tylko ze względów czysto artystycznych, lecz także logicznych i etycznych. W tym geście wskazującego palca Leonardo usiłował wyrazić całość uniwersum, głębiej weń wnikać, ujawnić jego jedność.

Z punktu widzenia logiki metoda Leonarda nie dysponowała środkami umożliwiającymi ukończenie obrazu. Podobnie jego racjonalnej świadomości nie jawiło się nic, co pozwoliłoby

mu uznać poszukiwania jedności za zakończone. Dopiero śmierć utrwaliła ostateczny, choć przecież zupełnie przypadkowy stan wskazującego palca św. Jana Chrzciciela. Marcel Duchamp usiłował, co prawda, pominąć to pytanie, musiał mu jednak w końcu stawić czoła. Skoro wszystko może być sztuką, to pytanie, jak pogłębić sztukę, staje się bezprzedmiotowe. Pozostaje jedynie kwestia nierozważnego, arbitralnego wyboru tego, co apriorycznie zostanie za sztukę uznane, a co nie. Przez intelektualne wyeksponowanie owego "wszystko jest możliwe" doprowadził Duchamp do dialektycznego zużycia wymiaru sztuki. Jego ucieczka w świat gry w szachy jest wyznaniem niemożności dokończenia dzieła - skonstatowaniem niedokończoności (Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak). Stwierdzenie to przeniesione zostało z dzieła sztuki na sztukę w ogóle - nie pozostaje już nic do zrobienia.

W mojej koncepcji pojęcie dzieła w pełni skończonego sięga roku 1965: od momentu, w którym znak 1 został postawiony na pierwszym Detalu, zaistniała całość, Wielki Wybuch. Dlaczego Detal jest logicznie zamkniętą całością? Bo rozpoczyna się liczbą, od której wychodzi, i zamyka się liczbą, do której zmierza. Jest to skończoność diagonalna. Cała przestrzeń dzieła jest logiczną całością. Oznacza to, że Detal nie podlega korekcie: w jego strukturze nie można niczego przestawić, poprawić czy też usunąć. W ten sposób Detal manifestuje aspekty organicznej całości: ulepszanie byłoby manipulacją, usunięcie czegoś - amputacją. Nawet błąd, odkryty lub przeoczony, jest jakością, dowodem prawdziwości struktury. Każdy Detal, na sztalugach jest zawsze czymś dostatecznie istniejącym, by być skończonym, jest stanem permanentnego bycia. Jest wertykalnością bytu w jego stawaniu się, manifestacją jego relacji wobec świata i wobec obrazu, narastania emocji istnienia. Niezależnie od tego, czy stoją przed sztalugami, czy nie, mój obraz jest zawsze skończony. Roman Opałka może przebywać gdziekolwiek, lecz obraz przebytej drogi jednego istnienia - OPALKA 1965/1 - ∞ - egzystuje nieprzerwanie. Ja żyję emocją ciągłego spełnienia - idei.

Żeby móc pojąć czas, trzeba przyjąć śmierć za realny wymiar życia. Istnienie człowieka jako takie nie jest jeszcze pełnią, lecz bytem, któremu czegoś brakuje. Byt dookreślany jest przez śmierć. Moja koncepcja jest prosta i złożona jak życie. Rozwija się od narodzin ku śmierci. Jako końcowa emocja istnienia.

Oczywistości determinowanego przez śmierć życia odpowiada oczywistość śmierci jako narzędzia (organon) dzieła. W moim eureka śmierć jest narzędziem koncepcji, jest obiektywną definicją końca. Moja śmierć jest logicznym i emocjonalnym dowodem skończenia dzieła. Moja śmierć zamyka mój ostatni Detal, dopełnia go i determinuje. W tym znaczeniu posiadam logiczny i moralny dowód na to, że fakt ukończenia dzieła de niowany jest przez jego nieukończenie. Dzieło zostanie skończone, ponieważ czegoś już nie ma - jest dzieło skończone. W eurece mojej koncepcji śmierć to szach i mat wobec nieskończonego. Roman Opałka przeżywa emocjonalną pewność obiektywnego dowodu dopełnienia się dzieła OPALKA 1965/1 - ∞ .

Średniowieczny mnich Fibonacci poszukiwał postępu arytmetycznego zbliżonego do niewyobrażalnego tempa rozmnażania się szczurów. Zaproponował progresję: 1. 1. 2. 3. 5. 8. 13. 21. 34. 55. 89. 144. 233. 377. 610. 987. 1597. 2584 ... W trzydziestu etapach dochodzi się do liczby 1346269! Makroprogresja Fibonacciego nie odpowiada jednak dynamice ludzkiej egzystencji. Na początku życia dziecko przeżywa rozwój przyspieszony: ma rok, dwa lata, trzy, cztery... podwaja, potraja, zwielokrotnia swój wiek. Później dynamika rozwoju przechodzi w ciągłość trwania: czas poznawania, czas przystosowywania się, czas zakorzenienia, czas re ekcji i wreszcie czas mądrości. Świadomość osadza się w dynamice egzystencji, postrzega jej granice: mądrość jest spotkaniem z owymi granicami. W mojej makroprogresji etapy 1. 22. 333. 4444. należą do pierwszego Detalu, liczba 55555 znajduje się na końcu drugiego Detalu, jednak następny etap

666666 osiągnąłem dopiero po siedmiu latach.

Po 666666 (sześć razy cyfra 6) zadałem sobie pytanie: ile potrzebuję czasu, żeby osiągnąć najważniejszy etap mojej makroprogresji, siedem razy cyfrę 7? Uzmystowiłem sobie, że jeśli wszystko dobrze pójdzie, potrzebuję około trzydziestu lat, by dojść do liczby 7777777.

Przyjmując hipotetycznie czas trwania przeciętnej ludzkiej egzystencji, wypełnionej wyłącznie tego typu skandowaniem czasu, nigdy nie dojdzie się do liczby składającej się z ośmiu ósemek. Liczba 88888888 stanowi nieosiągalną granicę czasoprzestrzeni ludzkiej egzystencji.

W przeciwieństwie do makroprogresji Filbonacciego, która nas przytłacza, moja makroprogresja daje do zrozumienia, że 7777777 jest liczbą odpowiadającą czasoprzestrzennemu wymiarowi ludzkiego życia: jest liczbą, która nie popada w brak umiaru, dociera do granic egzystencji, styka się z mądrością.