

//OPALKA 1965/1-∞: LA POSIBILIDAD DE UNA OBRA INFINITA EN UNA VIDA FINITA//

SUBMISSION DATE: 14/09/2014 // ACCEPTANCE DATE: 20/10/2014
PUBLICATION DATE: 15/12/2014 (pp. 37-50)

CARLOS VARA
UNIVERSITAT POMPEU FABRA
SPAIN
carlos.vara@upf.edu

///

PALABRAS CLAVE: Opalka, Arte contemporáneo, Bergson, Heidegger, Agamben.

RESUMEN: ¿Cuál es la distancia mínima entre autor y obra? ¿Pueden unos números sucesivos trazados en un lienzo convertirse en el testimonio de una existencia? Estas y otras muchas preguntas emergen cuando se analizan las obras del pintor polaco Roman Opalka. Su proyecto OPALKA 1965/1-∞ constituye un hito en el arte contemporáneo por su intención de explorar la representabilidad de la duración del tiempo y del ser en su carácter existencial en relación a la muerte. La extrema longitud del proyecto, desarrollado durante más de cuatro décadas, así como su aparente precariedad formal encierran un mensaje pleno de potencia que cuestiona la relación que tenemos con nuestra propia vida.

KEYWORDS: Opalka, Contemporary Art, Bergson, Heidegger, Agamben.

ABSTRACT: Which is the minimum distance between author and work? How can some successive numbers drawn in a canvas become the testimony of an existence? These and many other questions emerge when discussing Roman Opalka's works. His project OPALKA 1965/1-∞ constitutes a milestone in contemporary art because of its aim in exploring the representability of durational time and life's existential nature related to death. The vast length of the project, developed for more than four decades, as much as its apparent formal scarcity enclose a message full of power which questions our relationship with our own life.

///

En 1965, en su estudio de Varsovia, el pintor polaco nacido en Francia Roman Opalka sumergió su fino pincel en pintura blanca, se enfrentó a un lienzo de fondo negro cuyas medidas eran 196 x 135 cm, y, en la esquina superior izquierda del mismo, trazó una cifra: un 1. Su idea era mantener ese procedimiento a lo largo de cuantos cuadros fueran necesarios aproximándose al infinito cifra a cifra. Su último trazo, antes de morir el 6 de Agosto de 2011, fue el 5607249.

A lo largo de la historia del arte ha habido autores que, de un modo puntual o general, y fuera cual fuera su disciplina artística, convirtieron el tiempo, como dimensión autónoma o en función de la relación de este con el ser humano, en el objeto primordial de sus creaciones. Sin embargo, en el siglo XX, a medida que se acentuó el alejamiento respecto a las estructuras artísticas tradicionales –con la progresiva aparición de obras que renunciaban a la narratividad explícita–, lo temporal como tema adquirió mayor presencia. No se puede desdeñar la influencia sobre esta realidad ejercida por condicionantes a priori alejados de la práctica artística¹, pero, lo que resulta innegable es que el tiempo se ha erigido en un tema en sí en el seno del arte². Sea esto desde un ahondar en las cuestiones ontológicas de su estructura, al proceder a intentar desvelar las distintas temporalidades que habitan en el instante presente, como es el caso de las video instalaciones de Candice Breitz (Barker, 2012: 70), bien mediante la eternización de la fecha que opera On Kawara en su serie de obras *Today*³, o mediante la visión marxista del colectivo de artistas BMPT, que buscaban desplazar la atención hacia el contexto temporal, cargado de ideología, en el que contemplamos el arte (Dezeuze, 2006: 53).

Entre los numerosos caminos que han sido abiertos y emprendidos hacia el corazón del tiempo, a nuestro juicio, el proyecto desarrollado por Opalka merece especial atención. Defenderemos que el mismo puede ser considerado como un ejemplo extremo de exploración de los límites del lenguaje artístico en el contexto histórico de la neovanguardia⁴, destacando su obra respecto a otras propuestas por el enorme compromiso vital que conlleva, así como por su capacidad de amalgamar en sí misma diversas problemáticas artísticas; confiriéndole todo ello un lugar propio en el arte contemporáneo. Esto se debe, fundamentalmente, a dos motivos que estudiaremos: la voluntad de establecer su obra como una investigación de la duración irreversible que se manifiesta a cada instante y, en segundo lugar, al carácter existencial de la misma, fruto de las décadas empleadas en su elaboración, que la convierten en una reflexión sobre la convivencia en el presente tanto del pasado ya vivido como de la muerte, entendiendo esta como horizonte forzosamente finito; convirtiéndose, por tanto, en una reflexión crítica de

¹ “La experiencia fragmentaria del tiempo que caracteriza a la movilidad geográfica globalizada de hoy en día hace que se incremente para nosotros la dificultad de imaginarnos centralizados bajo un modelo temporal absoluto. [...] La física, kilómetros por delante de nosotros en este campo, ha venido a lo largo del último siglo repetidamente desestabilizando el modelo newtoniano del tiempo absoluto y ha reemplazado la linealidad con modelos más laxos”. (Groom, 2013: 13).

² “La pérdida de tiempo y la espera; la regresión y la repetición; la no-consumación y la contraproduktividad; lo caduco y lo obsoleto; lo desestructurado y lo fuera de sincronía... Todos estos son tropos familiares in la obra de artistas contemporáneos.” (Groom, 2013: 12).

³ Al respecto de esta serie elaborada por On Kawara merece ser citado el texto “Técnica del presente: ensayo sobre On Kawara” elabora por Jean-Luc Nancy. En el mismo afirma que “On Kawara recopila el tiempo de los hombres, mensuradores de tiempo. Un millón de años por detrás, un millón de años por delante. Entre los dos, el espacio donde estamos: nosotros, aquí, ahora, tanto como todos y en cuanto todos, en todos los momentos y en todos los lugares. Pero todos, también, en el presente de aquel que hace la obra, y que se retira de ella abriéndola, que se retira de ella exponiéndola” (Nancy, 2013: 220).

⁴ Entendemos neovanguardia de acuerdo con Hal Foster, es decir como “un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el collage y el ensamblaje, el ready-made y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida” (Foster, 2001: 3),

gran alcance sobre las convenciones artísticas y los marcos formales de las mismas, características propias de las prácticas de la neovanguardia⁵.

Debido a la ambiciosa concepción que bulle en el corazón del proyecto creativo que nos disponemos a discutir, creemos que es necesario, para cumplir con nuestra intención de arrojar luz sobre la obra de Opalka, enriquecer el análisis con un marco filosófico y teórico apropiado. A tal fin, guiados en algunos casos por el interés en el pensamiento de dichos filósofos manifestado por el propio Opalka, y, en otros casos, por lo que juzgamos una cercanía intelectual implícita, recurriremos principalmente a los siguientes: Henry Bergson, por su estudio de la duración como flujo heterogéneo e indiviso que no podemos contener en su totalidad y del que nuestra propia vida forma parte; Martin Heidegger, debido a la innegable influencia de la búsqueda de sentido en relación la desaparición y la muerte, la cual subyace en la idea y, a partir de cierto momento de un momento explícito, en la obra de Opalka; a Giorgio Agamben en lo tocante a nuestra actitud ante el tiempo, tomando en cuenta de un modo especial el texto “¿Qué es lo contemporáneo?” y, por último, a la obra teórica sobre el arte neovanguardista de Hal Foster, uno de los más importantes investigadores sobre las manifestaciones artísticas más recientes.

Este enfoque complementario entre arte y filosofía responde a la pretensión de ahondar en los cimientos de la idea plasmada por Opalka, al entender que dicha obra, principalmente debido a sus dimensiones temporales y a su conscientemente asumido carácter necesariamente inconcluso, fuerzan un desbordarse del sentido de nuestras coordenadas habituales de lo temporal que escapa de las habituales prácticas del arte contemporáneo.

Las condiciones formales de OPALKA 1965/1-∞

En el citado año de 1965, Roman Opalka comenzó a elaborar una serie de pinturas que serían denominadas individualmente cada una de ellas como *Détails*⁶ y que se agruparían bajo el concepto unitario OPALKA 1965/1 - ∞. La idea subyacente que le llevó a comenzar esta serie de obras era una cuestión a la que llevaba enfrentándose desde el comienzo de su trayectoria artística: “¿[cómo] hacer visible el tiempo?” (Opalka, 1991: en línea).

Tras ensayar distintas posibilidades en obras anteriores⁷, a comienzos de 1964, según sus palabras⁸, tuvo la idea de emplear cifras para así poder ser capaz de mostrar, de

⁵ “Examinar los “marcos o formatos” de la experiencia estética tal como se definen en un determinado tiempo y lugar. Este examen de los marcos o formatos es lo que impulsa a la neovanguardia en sus fases contemporáneas, y en direcciones que no pueden preverse” (Foster, 2001: 18).

⁶ “Llamo *Détails* a mis cuadros porque son momentos del programa de una progresión numérica que va del número uno hasta el infinito. Cada detalle presenta el primer y el último número del mismo modo que en una página escrita existe la primera y la última palabra” (Bandini, 1975: 44).

⁷ A comienzos de la década de los sesenta Opalka elaboraba, principalmente, pinturas monocromas de color blanco y dibujos de índole abstracta en los que empleaba puntos blancos sobre un fondo negro titulados *Chronomes*. Sin embargo, sentía que para una representación precisa del tiempo, dichas obras carecían de una direccionalidad como la que el tiempo en de cada vida posee al estar este encerrado entre los dos polos de nacimiento y muerte.

⁸ “La inspiración para el concepto de Opalka tuvo lugar en 1964, cuando el artista tenía 33 años de edad. Había estado esperando a su mujer en el Café Bristol de Varsovia. Ella debía haber llegado hacía dos horas y él tenía tiempo para pensar sobre su futuro. Aunque el artista en aquel momento era ya bastante conocido, estaba luchando con sus propias obras. Se preguntaba cómo podría tener éxito en pintar el tiempo. [...] Sus “*Chronomes*”, pensaba, carecían de dirección, pero Opalka creía que el tiempo, por el contrario, poseía una dirección inequívoca. [...] Mientras esperaba a su mujer, tuvo la idea de que cada punto podría ser un número. Con este nuevo concepto, usando números para mostrar el tiempo, sus problemas formales también habían sido solucionados: su número 1 proveería un comienzo, una dirección; y dado que los numerales son infinitos, no habría un fin implícito” (De Jongh, 2010a: 96).

un modo direccional, el paso del tiempo (De Jongh, 2010a: 96). Antes de comenzar el proyecto, durante meses, reflexionó sobre las condiciones según las que llevar a cabo la obra⁹, terminando por imponerse a sí mismo una serie de reglas, simples pero que habrían de ser rigurosamente cumplidas: tras comenzar el primer lienzo de la serie con la cifra “1” en la esquina superior izquierda del mismo, continuaría dibujando hileras horizontales de números hasta ocupar la totalidad del espacio del lienzo¹⁰; cada obra subsiguiente de la serie habría de continuar la numeración tras la precisa cifra en la que concluyó la anterior; siempre habría de utilizarse un pincel extremadamente fino (del grosor denominado n° 0) que sería reemplazado al terminar cada lienzo a fin de mantener una perfecta legibilidad de los números trazados; las cifras habrían de ser dibujadas con pintura blanca, sin cargar excesivamente el pincel, a fin de mantener la similitud entre los números, y dejando que esta se fuera agotando en el pincel, de tal modo que cuando los números comenzaran a transparentar debía procederse a impregnar nueva pintura; los lienzos utilizados habrían de tener un mismo tamaño (196 x 135 cm), que permitiera sacarlos por la puerta del estudio en el que comenzó la elaboración de la serie¹¹; el fondo de los mismos habría de ser monocromo, siendo el negro el color elegido al comienzo del proyecto.

Su idea era la de captar en un modo bidimensional sobre la superficie de una tela una experiencia análoga a la que se tiene ante un reloj de arena, el cual no cuenta el tiempo, sino que hace palpable su transcurrir¹²; con el añadido de que los *Détails*, al contrario que los relojes de arena, no pueden ser dados la vuelta. Cada uno es una parte de un ritmo preciso y definido: el de la creciente sucesión de los cardinales. Y este eje de enumeración que representa el tiempo, establece a su vez un discurrir con otro tiempo paralelo: el de la propia vida de Opalka; empuñando años en la constante elaboración de los mismos.

La duración en un detalle (1965-1968)

Si observamos uno de los *Détails* pertenecientes a OPALKA 1965/1-∞, paradójicamente, uno de los elementos que resultan perceptibles desde un primer momento es la heterogeneidad del mismo. Pese a las decisiones tomadas por el artista para minimizar el impacto de condicionantes formales y estéticos en la elaboración de cada *Détail*¹³, un flujo irregular emerge de la superficie plana del lienzo. No emerge del lienzo ningún patrón detectable; no hay ningún elemento rítmico que nos permita hacer pie con regularidad en la pintura que tenemos ante nosotros: “En mi trabajo está presente la tesis de repetir la misma cosa, la cual, sin embargo, no es nunca la misma cosa: es un registrar del paso del tiempo” (Bandini, 1975: 44).

Esto es provocado por la incidencia de dos únicos elementos: la grafía que, aunque busca ser igual, nunca puede serlo del todo y, especialmente, por el agotarse de la pintura blanca en el pincel con cada trazo. En el primer elemento la cause se debe a la influencia de lo cotidiano:

⁹ “Al comienzo de mi proyecto [“Opalka 1965 1/∞”], me preguntaba a mí mismo cuestiones increíblemente profundas. En ese sentido, no me podía permitir cometer ningún fallo” (De Jongh and Gold, 2013: 68).

¹⁰ Como dato puntual, el primero de sus *Détail* comprendió desde la cifra 1 hasta la 35.327.

¹¹ En ocasiones en las que viajaba y no podía transportar los lienzos, para continuar la serie, procedía a seguir la numeración en papel blanco ordinario de tamaño A4. Estas obras recibieron el nombre “*Cartes de voyage*”.

¹² “Al mirar la arena escurrirse a través de un reloj de arena, la demostración del principio es simple y convincente. No hay ninguna duda sobre el comienzo y el fin del movimiento: los granos de arena descienden al interior de un espacio tridimensional el cual nos devuelve una imagen del tiempo que uno cree reversible” (Opalka, 1991: en línea).

¹³ “Siempre he buscado un espacio neutro sobre el cual trabajar; con el fin de obtener un objeto que evidencie una información importante, más importante aún que la pintura. Aquello que está más allá de los problemas formales y estéticos.” (Bandini, 1975: 46).

En cada uno de los *Détail* hay algunas pequeñas diferencias, en la escritura, en la progresión, que derivan de los momentos correlativos de la vida cotidiana: como las interrupciones, las pausas causadas por el teléfono, del té o del café, como si todo fuera un gráfico psicológico. Estas pequeñas diferencias no son problemas debido a la calidad, sino la impronta del momento (Bandini, 1975: 46).

Sin embargo, el segundo, es el propio material el que lo origina; pues, tras un número variable de cifras –no todos los números conllevan el mismo número de trazos– la pintura, que no siempre mantiene la misma consistencia, se agota¹⁴.

Estas dos únicas circunstancias variables e incontrolables, aisladas debido a unas estrictas condiciones que aspiran a la máxima neutralidad, se bastan para lograr que, en cada uno de los *Détails*, la irrepetibilidad del tiempo se manifieste y quede registrada en él; por lo que puede considerarse que “los *Détails* de Opalka son una representación de la acción del tiempo y de la realidad” (Vargin, 2008: 80).

Cada trazo responde y expone a una temporalidad diferencial causada, por el confluir de esos dos elementos con un régimen temporal propio: el de la causa formal de la pintura y el de la causa eficiente del pintor. En el microcosmos que es cada número que compone cada cifra –y aun en cada pincelada que traza cada número individual– queda inscrita la heterogeneidad absoluta del tiempo. Así, lo que conceptualmente podría parecer que fuera a resultar en una inerte sucesión monótona de cardinales, queda sublimado en una suerte de transcripción de las circunstancias puntuales de su propia vida, de su propia duración.

No en vano, dicho concepto de duración, tal como lo entiende el filósofo Henry Bergson, no solo es fácilmente rastreable en sus obras, sino que es empleado por el propio Opalka en numerosas ocasiones, como en la que define sus *Détail* como “una imagen de la unidad del tiempo en su duración irreversible” (Desprats, 2013: 141). Comparemos esta reflexión sobre su obra con las siguientes palabras de Bergson: “la duración es el progreso continuo del pasado que se corroe el porvenir y que se hincha al avanzar” (Bergson, 1963: 442). Jugando a intercalar ambas ideas podríamos decir que cada uno de sus lienzos es un aspecto de la unidad del tiempo en su duración irreversible, un fragmento de algo que progresa hinchándose en su avanzar hacia el infinito. Y con ello, estaríamos empezando a comprender la potencia que late en ese ritmo siempre cambiante, siempre a contrapié debido a los caprichos de lo material y a lo inesperado de cada instante. Una obra llena de matices cumpliendo lo que dice Bergson a propósito de la naturaleza cualitativa de la duración: “la tercera unidad, por ejemplo, al añadirse a las otras dos, modifica la naturaleza, el aspecto y el propio ritmo del conjunto” (Bergson, 2006: 91).

Pero es necesario recalcar que a Opalka no le interesaba solo plasmar un mero concepto, como es el de la irreversibilidad del tiempo, sino soldarlo a su propia existencia mediante la elaboración de una obra que discurra a lo largo de su vida, ya que lo que él busca es “un arte donde la forma defina al sujeto, a la vida.” Su propuesta es la de elaborar una construcción material en la que la desbordante duración de su propia existencia vaya dejando su huella en el paralelo avanzar de la enumeración; su apuesta radical es la de adecuar vida y obra en grado sumo: su duración en una sucesión de cifras; una sucesión de cifras como existencia.

¹⁴ “Después de haber impregnado el pincel en el cuenco con pintura, las cifras son de un blanco bien perceptible, pero a medida que la pintura se va agotando sobre el pincel, van transparentándose más con el fondo, para volver a aparecer de nuevo claros y visibles en el momento en el que los vuelvo a meter en la pintura, la cual no mantiene nunca la misma consistencia; en algunas ocasiones añado algunas gotas de agua en el cuenco si me parece que esta está espesa para que se esparza bien, o al contrario, algo más de pintura si me parece que esta está demasiado líquida.” (Opalka, 1991: en línea).

Mi propuesta basada en la duración de mi propia existencia –como artista– es a todas luces de un egocentrismo exacerbado, sin embargo esta es ante todo universal: no cuento mi vida, mis sueños, mis pesadillas, yo no represento nada, no hablo de mí, no estoy en la narración, yo manifiesto la emoción de la vida, exalto la pintura, *la verticalidad de la pintura*, – la verticalidad del hombre– (Opalka, 2008: 10).

Con ello el artista se mimetiza en un grado sumo con su obra al intentar acometer en ella la imposibilidad de representar el tiempo; tiempo que, sin embargo, inevitablemente pasa por él cuando se haya ante el lienzo añadiendo unidades a otras unidades anteriores. Con ello, sobre todo durante estos primeros años, el componente duracional, entendido este como la atención a la infinitesimal e irreductible diferencia que obra en el seno del tiempo le acercan al Bergson que afirma que “cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, tanto más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo” (Bergson, 1963: 447).

Los *Détails* de Opalka pugnan por mostrar la falsedad del presente como tiempo atomizable y reductible a elementos iguales. Su comprensión del tiempo de la vida del hombre como un constante avance heterogéneo se opone con ello a la visión del tiempo propia de los calendarios y de los relojes basados en la repetición y la permutabilidad¹⁵. Ante sus cuadros, incluso tomándolos aisladamente, nos enfrentamos a un testimonio de lo irrevocable del tiempo. Cada trazo contiene su propia individualidad, diferenciándolo del resto, del mismo modo que cada instante de nuestras vidas es un heterogéneo pasar en el conjunto de nuestra inexorable duración.

Lo que diferencia a Opalka de otros artistas que también buscan poner de relieve la precisa univocidad de cada instante, como es On Kawara, es el grado de explicitación de cada obra. El creador japonés en su serie *Today* presenta obras con una significación concentrada respecto a una fecha concreta y específica, provocando una abstracción de la misma, alejándola del aquí de nuestra duración¹⁶. Por el contrario, Opalka, renunciando a toda simbolización de las cifras, se acerca, en la medida de lo posible, al propio discurrir del tiempo. A él no le interesa un número o una fecha, sino la obra como un continuo que no cesa en auscultar el pulso del paso del tiempo. Esta cercanía con el tiempo entendido como duración, es potenciada por la inevitable diferencia que se percibe en la grafía de cada cifra; cada *Détail* se convierte así en un testimonio de la experiencia temporal de una persona concreta y, por lo tanto, se ve facilitado que nos podamos identificar con ella. La persona se revela en los signos numéricos, y nos es dado sentir su propio tiempo en el lienzo, dotando ello a la obra de una humanidad que la aleja de propuestas del tipo conceptual a las que, en un principio, podría parecer cercana.

Una obra vuelta hacia la muerte (1968-2011)

A medida que fue avanzando en su proyecto, en 1968, Opalka pasó a emplear un fondo gris en vez de negro “porque no es un color ni simbólico ni emocional y encierra en sí mismo todos los colores en movimiento. Por otro lado es un color neutro, nada y todo (de hecho se dice de una vida monótona que es gris)” (Bandini, 1975: 44). Ese mismo año el autor tomó la decisión de incrementar los registros temporales de OPALKA 1965/1-∞. Cada jornada, al concluir el trabajo delante del caballete, se haría un autorretrato a sí mismo

¹⁵ “El tiempo arbitrario de los calendarios, de los relojes, que no son más que instrumentos de medida del tiempo reversible, no me interesan. Se borran a sí mismos por la repetición que los define, fracciones que anulan su propio pasar sin dejar el rastro de su propia duración, focalizándose solo sobre el presente” (Opalka, 1991: en línea).

¹⁶ “El *Date Painting* [nombre que también recibe la serie *Today* de On Kawara] borra la fecha: la reinscribe fuera de su donación, fuera de su datación. Esta fecha ya no fecha, ya no data: ha sido eternizada mediante el *Date Painting*. Por ese motivo la multiplica indefinidamente” (Nancy, 2013: 231).

siempre mirando a la cámara, siempre con un gesto y una ropa parecida¹⁷. Con ello “mostraría no solo el tiempo pasando, sino su propia vida pasando” (De Jongh, 2010a: 93). Del mismo modo también tomó la decisión de grabar el sonido de su propia voz durante todas y cada una de las sesiones de pintura nombrando en voz alta, monótona y en su idioma polaco natal, cada número que acababa de pintar en el lienzo¹⁸. Esta idea responde a la voluntad de establecer un diálogo entre la lineal direccionalidad de las cifras en los lienzos y la autonomía temporal que representa tanto cada uno de sus retratos –que suscita en el espectador una reflexión tanto hacia el pasado como hacia el futuro¹⁹–, como las grabaciones de audio, las cuales, en sus exposiciones, son mezcladas de tal modo que el sonido de su voz recite dichas cifras de un modo aleatorio, creando otro orden temporal (De Jongh, 2010a: 93).

El vínculo inquebrantable que existe el caso de Opalka entre vida y obra se vio potenciado con estas decisiones, a las que hay que sumar su renuncia en 1970 a elaborar otros lienzos que no fueran *Détails*. Ya no se consideraba así mismo como un pintor: “era pintor, antes de haber abrazado esta idea [OPALKA 1965/1-∞], ahora soy el ejecutor de mi idea” (Bandini, 1975: 44). El compromiso necesario para seguir fielmente este programa artístico, cada vez más inextricablemente unido a su propia vida, provocó una reflexión entre el paralelo avanzar de sus días y el de la obra. La asunción de su propia finitud se hizo palpable a medida que se aproximaba a un momento tan simbólico como lo fue para él alcanzar la cifra 1000000.

Cuando Opalka comenzó su obra, la esperanza media de vida de un hombre en Polonia era setenta y cinco años. En el momento que superó ese hito numérico, en el año 1972, contaba con cuarenta y un años de edad. Calculó que si mantenía su ritmo de producción de aquel momento –diez cuadros al año con jornadas de trabajo de más de diez horas (Bandini, 1975: 44)–, tras treinta años estaría en las inmediaciones del 7777777. Esta reflexión, que contemplaba su inexorable envejecimiento y la creciente dificultad para mantener aquellas jornadas maratónicas, le llevó a tomar la decisión de ir añadiendo un 1% de pintura blanca a los fondos de los subsiguientes *Détails*.

Entonces tomé la decisión en 1972, después de haber superado el primer millón, de aclarar progresivamente (un 1% cada vez) el fondo gris oscuro de cada tela siguiente para llegar, mediante esta ósmosis progresiva entre el fondo y las cifras, al momento en el que los dos blancos se fundan, aboliendo la diferencia entre una tela virgen y el *Détail* lleno del blanco de la pintura (Opalka, 1991: en línea).

Ese progresivo cambio en la obra, perceptible a simple vista en una exposición que recoja varios *Détails*, añade otra significativa capa a su proyecto, al subrayar “la

¹⁷ “Las fotografías son una respuesta a la pregunta que un día me cuestioné: ¿qué puedo hacer con esos momentos en los que estoy ocupado con otras actividades o simplemente durmiendo? La respuesta fueron estos autorretratos que siguen el mismo principio en cada foto, la misma expresión, el mismo tipo de camisa blanca, el mismo tipo de corte de pelo (soy yo el que me corto el pelo a mí mismo). Siempre me sitúo bajo las mismas condiciones de iluminación (1000 watts), siempre a la misma distancia, delante del mismo objetivo del mismo modelo de cámara.[...] Esto confiere a las fotografías una blancura específica, sin sombras que las oscurezcan. El tiempo se revela en ellas de forma absoluta. Cuadros, sonidos y fotografías, la suma de estos tres medios constituyen una instalación unitaria de acuerdo a mi programa” (Piguet, 2004: 70-71).

¹⁸ “Mientras pinta sus números, Opalka simultáneamente graba los números en una grabadora con una voz monótona. Él pronuncia los números en su idioma polaco natal. Del mismo modo que ocurre en el inglés, la enunciación de los números en polaco es “lógica”: los números son dichos en su orden de aparición; el número “85” se pronuncia eighty-five, no como en alemán fünf-und-achtzig o en francés quatre-vingt-cinq. Este modo de articular los números enfatiza la linealidad y la secuencia respecto a la mera información” (De Jongh, 2010a: 93).

¹⁹ “Mira a una de mis fotografías [dice Opalka]. Eso va en todas las direcciones, probablemente me esté repitiendo, pero esa fue la intención desde el comienzo. Sin embargo es importante, y no deberías olvidarlo. No debería ser percibido como algo lineal [su obra], debería provocar un cierto diálogo”. (De Jongh: 2013: 65).

irreversibilidad de la obra acometida” (Desprats, 2013: 142). Los números –pintados en blanco titanio– se van hundiendo progresivamente con el transcurrir de los lienzos en ese fondo con cantidades crecientes de blanco zinc. Todo ello hasta ese punto ideal de la recíproca blanca y la desaparición casi absoluta, la cual, según sus cálculos de 1972, habría de coincidir aproximadamente con esa cifra totémica de 7777777 (Bandini, 1975: 44).

Más allá de las manifiestas dificultades técnicas derivadas de tener que trazar cifras blancas sobre un fondo cada vez más blanco, de esta elección surge una nueva dimensión existencial a la que no es ajeno el propio Opalka. Ese blanqueamiento de las cifras, ese desvanecerse, será también el de sus propios cabellos perdiendo color, el de sus manos perdiendo el pulso, el de sus ojos cada vez más agotados pugnando por discernir qué es lo que está trazando. El envejecimiento, la creciente proporción de lo que se ha vivido respecto a lo que queda por vivir, se revela implacable en sus lienzos, en las fotografías de su rostro y las grabaciones de su voz. OPALKA 1965/1-∞ muta con la decisión de incrementar la cantidad de blanco en el fondo del lienzo, pasando de ser un registro duracional de un presente infinito en su variabilidad hasta convertirse en un testimonio de su vida como un todo: del creciente trayecto pasado y del avanzar hacia la muerte.

En 1975, en una entrevista, asume esta característica de su obra de un modo natural:

Cuando llegue al blanco sobre blanco habrá complicaciones físicas y ópticas, porque la escritura blanca sobre el fondo blanco no se verá más. Querría permanecer sin embargo muchos años en este periodo, aunque pienso que será difícil ya que habré alcanzado el límite de mi propia vida. Mi finalidad es la de llegar al blanco y seguir vivo. En ese momento será muy importante la grabación de mi propia voz que recita los números mientras los voy escribiendo sobre el fondo blanco: no seré capaz de ver las cifras escritas encima, la documentación será solo oral. Puede ocurrir incluso que escribiendo me equivoque y vuelva a trazar un número que acabo de pintar, sin embargo, la grabación será correcta; ahí estará también el problema de documentar el esfuerzo (Bandini, 1975: 44).

La consciencia de las complicaciones futuras derivadas de la vejez, la incesante presencia de la muerte como forzosa frontera de su empeño así como la desdiferenciación absoluta entre obra y vida, consiguen que OPALKA 1965/1-∞ se erija en un testimonio artístico de un peculiar comportarse ante la muerte que, como el propio Opalka acepta, es deudor de la filosofía de Martin Heidegger, al cual cita en numerosas entrevistas²⁰. La idea heideggeriana de muerte como inminencia (Heidegger, 2009: 266) opera desde su comienzo en la mera idea de la obra, la muerte –como “posibilidad de ser de la que el Dasein mismo tiene que hacerse cargo cada vez” (Heidegger, 2009: 267) – ya daba sentido a la misma antes siquiera de pintar la primera cifra:

Una obra mía siempre está concluida. Siempre. Del mismo modo que lo está nuestra existencia. En el momento de nuestro nacimiento, la muerte ya está ahí. Por esa razón mi método es tan genial. Mi número *uno*, podría haber muerto inmediatamente. Y, por supuesto, la obra estaría completa respecto a mi existencia (De Jongh, 2013: 70).

El proyecto de Opalka presenta una coherencia conceptual con los preceptos de Heidegger que resultan ineludibles²¹. La conciencia de su propia muerte condicionó la metodología de sus *Détails*, cumpliendo la idea de “determinarse existencialmente por medio del estar vuelto hacia la muerte” (Heidegger, 2009: 250).

²⁰ Sirva de ejemplo el fragmento siguiente: “En el libro *Feldweg* de Heidegger, su paseo por el camino a través del campo, eso es lo que es mi trabajo. Yo avanzo hacia el paisaje, el horizonte va conmigo... Eso es casi exactamente lo que hago en mi trabajo. Estar vuelto hacia la muerte significa que la vida está determinada por el hecho de ser consciente de la muerte” (De Jongh, 2010a: 99)

²¹ Hasta el punto de citar en el párrafo anterior, casi palabra por palabra, al filósofo cuando este recoge que “apenas un hombre viene a la vida ya es bastante viejo para morir” (Heidegger, 2009: 262).

La muerte como forzoso *telos* provoca un desplazamiento de la obra de Opalka, permitiéndole decir con Heidegger “por la anticipación en el haber sido, tengo tiempo” (Heidegger, 2011: 47). Su obra, le convierte en un Jano que mira hacia dónde va y simultáneamente a de dónde viene, siempre recorriendo el presente. Sin que esa muerte cierta que espera en el horizonte le empañe el placer de cada instante. Porque no hay que asumir la posesión por parte de Opalka de una visión pesimista de la vida o un abandonarse hacia su propia desaparición, sino todo lo contrario. Si antes hablábamos de la visión que este tenía en 1975 respecto a cómo sería su desempeñarse en la vejez continuando su obra, creemos necesario rescatar un testimonio del artista en 2010, apenas un año antes de su muerte.

Hoy en día ya no puedo trabajar mucho. Pinto aproximadamente una hora al día. Nada más. No puedo durante más tiempo. Esto no es debido a mis ojos, sino a la necesidad de estar de pie. Y ese es precisamente el momento, el tiempo conceptual, en el que digo que mi obra está conectada a mi propia vida personal. Cuando miro a uno de mis *Détails*, veo mi vida (De Jongh, 2013: 80).

Su obra no es por lo tanto un “qué”, no es una numeración sobre unos lienzos progresivamente, sino un “cómo” hecho a lo largo de cuarenta y seis años de una vida, la cual fue siendo vivida junto a y en las propias telas; cumpliendo la idea de Heidegger según la cual “el Dasein se hace visible en su cómo”²²; y el cómo de Opalka es de un modo fundamental OPALKA 1965/1-∞. Tan solo si comprendemos esta importancia capital de su programa artístico en el conjunto de su existencia, podremos comprender la carga que posee las declaraciones —efectuadas también en 2010— en las que afirma merecerse cada número pintado; dando a entender cómo estos son ganados a la vida ante la instancia de la muerte para depositarlos en el cuadro.

Hoy he pintado hasta el número 5591678. Lo recuerdo [...] Eso significa que me merezco ese número. Quiero decir, puedes imaginarte fácilmente un número [...] Pero el número que acabo de pintar hoy, ese me lo he ganado. Lo merecía en el sentido del sacrificio. Hoy me he dado a mí mismo el 5591678 (De Jongh, 2013: 213).

Cada una de esas cifras es índice de su existencia, siendo esto lo que provoca que algunas posean una significación especial. Alcanzar esos hitos en la vida, provoca que se vuelva la cabeza atrás y se valore el camino que llevó hasta ellas:

Cualquier pintor, Mark Rothko por ejemplo, podría haber hecho esta pintura [aquella en la que llegó a la cifra 1.000.000]. Pero merecérsele, merecerse este trazo, eso es algo muy distinto. Rothko fue un gran artista, pero mi obra es muy distinta, quiero decir que, mental y conceptualmente, es algo completamente diferente. Como una forma como esta se presenta a sí misma y es llevada a cabo [...] Lo que ha ocurrido en esta pintura, es algo que ha ocurrido tras siete años de pintura (De Jongh, 2013: 213).

En su obra es absolutamente indisoluble el aspecto de artista y el personal²³, debido a la trabazón inextricable que se genera a lo largo de un proyecto extendido a lo largo de cuarenta y seis años y los 233 lienzos en los que trazó cifras desde el 1 hasta el postrero 5607249, alcanzado unos días antes de partir hacia Italia, donde falleciera en Roma el 6 de Agosto de 2011, unos pocos días antes de cumplir ochenta años, a causa de una infección generalizada. Por ello OPALKA 1965/1-∞ funciona como una explicitación desarrollada a

²² Por coherencia del texto hemos optado por modificar la decisión del traductor de esta obra de Martin Heidegger de utilizar la expresión “ser ahí” y continuar con la empleada en la edición consultada de “Ser y Tiempo” que se hubo decidido por utilizar Dasein sin intentar volcarlo al castellano. (Heidegger, 2011: 45).

²³ “Después de los seis ceros, puedo decir *millón*, previamente había solo un uno: “uno” luego una pausa en la cual estoy pintando esos seis ceros y “millón”. Es muy difícil de comprender, esta emoción, y también ese momento en el tiempo. Y la emoción que sentí como artista...” (De Jongh, 2013: 79).

lo largo de más de cuatro décadas de aquellos versos de T. S. Eliot que abren y cierran *East Coker*: “En mi principio está mi fin. [...] En mi fin está mi principio” (Eliot, 2004: 99-117).

El compromiso con el que emprendió su labor de representar de un modo consciente la irreversibilidad del tiempo –tal que un “*sfumato* de la existencia” (Piguet, 2004: 71) – separa la labor de Opalka de otros artistas que también intentan desentrañar nuestra relación con el tiempo. Un creador como Tatsuo Miyajima, autor de esculturas e instalaciones –como *Clock for 300 Thousand Years*– en las que mediante relojes y números explora el concepto de eternidad, se muestra más interesado en mostrar “la realidad del ahora en la vida de uno mismo” (De Jongh, 2013: 200), careciendo por lo tanto de la ambición existencial e intransferiblemente individual propia del proyecto que nos ocupa. Incluso las obras de Tehching Hsieh –sirva de ejemplo su reconocida *Time Clock Piece*²⁴–, pese al interés compartido de “usar vidas limitadas para experimentar sobre el tiempo” (De Jongh, 2010b: 7) carece de esa disolución de la frontera entre arte y vida²⁵, pues, si bien es cierto que, durante la extensión de sus performances –algunas como la citada, extendiéndose durante todo un año–, todo instante de su vida forma parte de la misma, cuando estas concluyen, su vida vuelve a no ser parte de una práctica artística registrada, como sí es el caso de Opalka. 117).

En el seno más amplio de los movimientos de neovanguardia, la obra de Opalka se enmarca claramente como representante de esta corriente, al “proponer no tanto lo que puede ser cuanto lo que *no puede* ser: de nuevo como crítica de lo que es” (Foster, 2001: 17). Actúa sobre la fisura entre vida y obra de un modo paradójico, pues intentando suturarla, lo que consigue es revelar la imposibilidad de tal tarea. Como obra perteneciente a esa amplia y difusa tradición, no es tanto un ataque nihilista a la práctica artística –como sería propio de las vanguardias de comienzos del siglo XX– sino “un análisis a la vez específico y deconstructivo” (Foster, 2001: 22). Lo que Opalka cuestiona, llevando la creación artística a un grado de compromiso vital extremo, es la identificación entre vida y obra, entre artista y arte.

El precio de la contemporaneidad entre vida y obra

Teniendo en cuenta lo recientemente expuesto, si valoramos la obra de Opalka en su globalidad, cobra relevancia el carácter sacrificial inherente a la misma –al cual el propio artista en ocasiones ha hecho referencia²⁶–. Este nace del hecho de dedicar la vida a algo que podría parecer tan absolutamente inútil y carente de sentido como es la ocupación de trazar millones y millones de cifras a lo largo de una vida. Y el autor no renuncia a este sinsentido, sino que lo reconoce como parte capital de su proyecto:

Yo sé de la irrevocabilidad y la dinámica infinita de los números, pero conocer no es todavía vivir y comprender, que es la razón de existencia de cada consciencia, de otro modo no habría tenido ningún sentido comenzar y continuar aquello que más pronto o más tarde se terminará: no es sino en esta aparente ausencia de sentido donde reside la razón paradójica de la realización de mi programa (Opalka, 1991: en línea).

²⁴ En dicha obra Tehching Hsieh estuvo un año entero fichando en un reloj cada hora. Proceso que documentó fotográficamente y en video. Su objetivo concreto era explorar el vínculo entre tiempo industrial, artístico y vital.

²⁵ Preguntado sobre la relación existente entre su obra y la de Opalka, este responde: “Yo no mezclo arte y vida. Si tú quieres comparar la obra de dos artistas, tienes que centrarte propiamente en las obras; si quieres comparar las vidas de los artistas, puedes poner su tiempo dedicado al arte y su tiempo dedicado a la vida juntos” (De Jongh, 2010b: 5).

²⁶ “Para comprender esto [“OPALKA 1965/1-∞”], por qué harías algo como esto, es casi como un sacrificio. Tal concepto, catalogar una obra como tal, aporta una manera de comprenderlo. La palabra “sacrificio” no me suena muy bien, pero ciertamente es un sacrificio”. (De Jongh, 2013: 81).

Esa aparente sacrificio del propio tiempo en el altar del sinsentido, esa vocación de registrar lo infinito en lo finito, sin embargo, no es sino su meditada respuesta a la carencia de un sentido absoluto para la propia vida²⁷ que él achaca a su triple condición de desencantado: como agnóstico, como persona criada en Europa del Este que vivió la ausencia de libertad bajo el comunismo y como cínico que desconfía ante el capitalismo occidental²⁸. Pero esta posición, aparentemente negativa –respecto a la trascendencia del sentido de la vida humana y respecto a la imposibilidad de comprender lo que es realmente el tiempo–, fue abrazada conscientemente por él, ya que, en su opinión, “las consecuencias son muy diferentes cuando tienes seriamente estos pensamientos de que nuestra existencia no tiene sentido alguno” (De Jongh, 2013: 82). No obstante, a medida que continuaba ese camino que podría ser considerado tan fútil, fue encontrando en ese mismo camino el motivo para su propia existencia, llegando a afirmar que “pintar un cuadro, ese fue mi rescate” (De Jongh, 2013: 68).

Por ello, ya al final de ese camino vital y artístico, era capaz de decir: “Todo pintor, Leonardo incluido, podría decir: “esa es mi pintura, ese soy yo” Es cierto. Pero no tiene la misma fuerza que en mi obra” (De Jongh, 2013: 79). Por esa tenacidad para con su proyecto y por esa constante reflexión que el mismo forzaba sobre su propia existencia, el desempeño de Opalka entra en diálogo con la definición de Giorgio Agamben sobre lo que es ser contemporáneo:

El contemporáneo no es sólo aquel que, percibiendo la oscuridad del presente, aferra su luz que no llega a destino; es también quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer en él de manera inédita la historia, de “citarla” según una necesidad que no proviene en modo alguno de su arbitrio sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder. Es como si esa luz invisible que es la oscuridad del presente proyectase su sombra sobre el pasado y éste, tocado por ese haz de sombra, adquiriese la capacidad de responder a las tinieblas del ahora (Agamben, 2011: 27).

Si planteamos un paralelismo entre lo que hemos discutido acerca de Opalka y el párrafo de Agamben, algunos puntos resultan de especial interés. En primer lugar, la relación que se establece con el tiempo pondera el grado contemporaneidad de un sujeto. Pues uno solo puede intentar serlo si “mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (Agamben, 2011: 21). Opalka, coherentemente con esta idea, no cesa en el empeño de cuestionar la gran penumbra del sinsentido del tiempo de nuestra vida, renunciando al asidero de religiones, de sistemas políticos e incluso de planteamientos artísticos concretos propios de la década de los sesenta, en la que empezara su proyecto, como el conceptualismo o el minimalismo²⁹. Aun sabiendo que su interés en interpelar al tiempo por su sentido último no arrojará una respuesta definitiva, pues esta búsqueda es “una cita a la que sólo es posible faltar” (Agamben, 2011: 22).

Pero es precisamente mediante este puntual y constante acudir a la disección de lo duracional del instante, que sus cifras adquieren también la carga existencial, convirtiéndose en testimonio de toda una vida que va dejando su huella registrada en cada número. En el corazón de la obra de Opalka late la paradoja, la del instante y la eternidad, la de lo inmortal y la muerte: él crea como no creando, busca el sentido como no buscándolo, vive la llegada de la muerte como no viviéndola. Y esta actitud, perceptible ante sus lienzos, le acerca a las

²⁷ “¿Cómo puedes llegar a comprender algo tan estúpido como nuestra existencia? Quizás suene demasiado brutal, pero esta existencia no tiene sentido; es sinsentido”. (De Jongh, 2010a: 97).

²⁸ “¿Qué queda, entonces, a los artistas y a los intelectuales de los países del este que no son ni creyentes en Dios, ni creyentes en Marx, ni incluso en la solución para *todo* propuesta por el capitalismo?” (Opalka, 1997: 10).

²⁹ “Pero este parentesco con estos y también con otros artistas –de toda parte del mundo, como Hanna Darboven u On Kawara, los conceptuales y los minimalistas, no es nada más que aparente y se basa en un atajo formal de la época” (Opalka, 1997: 7).

palabras de Agamben, cuando este defiende que el contemporáneo es aquel que “quebró las vértebras de su tiempo [...], él hace de esa fractura el lugar de una cita y de un encuentro entre los tiempos y las generaciones” (Agamben, 2011: 26).

Opalka, ciertamente no llegó a desvelar las tinieblas del tiempo, pero su doble actitud de asumir su irrevocabilidad y, a la vez, dejar una vasta obra que documenta su propio tiempo, son un testimonio de una búsqueda por su propia razón de existir entre el nacimiento y la muerte. Y esto es lo que transluce cuando estamos ante una exposición suya, una sensación de estar ante “la lucha por recuperar lo que se ha perdido / y encontrado y vuelto a perder mil veces” (Eliot, 2004: 115). Siendo esa vocación de hacer de su obra/vida un constante intento de rescatar algo del tiempo de su inexorable fuga, lo que le convierte en contemporáneo. En una época de infinitas temporalidades como la que vivimos, Opalka consiguió ser contemporáneo de su propia vida. Una paradoja de tremenda complejidad, que lo demanda todo, pero que, ante sus obras, provoca que sintamos que dialogamos con un hombre que buscó captar lo imposible: “la emoción de la vida en la duración irreversible” (Opalka, 1991: en línea).

Por esta tensión expuesta entre voluntad y límite del proyecto artístico, la obra de Opalka no solo es en nuestra opinión un testimonio de contemporaneidad —en el sentido en el que este término es entendido por Agamben—, sino que es una obra que, utilizando el lenguaje y las prácticas de la neovanguardia, se labra un lugar propio. OPALKA 1965/1-∞ utiliza un lenguaje artístico que, simultáneamente, consigue hacer presente la tensión entre el instante puntual y la proyección vital, dos tendencias opuestas, que a la vez dan importancia y vacían de significado a cada uno de los signos inscritos en los lienzos, en función de si fijamos nuestro enfoque sobre el microscopio de lo puntual o sobre el horizonte de la existencia. Según Hal Foster los artistas neovanguardistas optaron o bien por resistirse a la disolución del signo o bien por explotar la disolución del mismo³⁰; no obstante, Opalka no renuncia a la intención de concitar ambas vertientes destacándose por ello. Su lenguaje artístico aúna vacuidad y trascendencia resistiendo en este equilibrio inestable. Es una obra que busca poner en relevancia una imposibilidad, pero que, mediante la asunción de la frontera lógica de su proyecto, nos presenta los difusos límites del tiempo. Explora la cifra como signo que sea un índice de lo vital y, mediante la enorme dimensión de su proyecto artístico, estas cifras quedan en diluidas como momentos de una duración cuasi eterna. Adelgaza y engrosa el poder del signo estético a lo largo de sus lienzos, convirtiéndose en una obra que coexistentemente es contextual, al delimitar la propia vida de Opalka y, a la vez, performativa, pues pone en movimiento las diversas capas de lo temporal cada vez que es contemplada.

Conclusiones

Hemos visto cómo la obra de Opalka, gracias a su aparente simplicidad, a sus enormes proporciones temporales y al sacrificio vital que le es inherente, acomete contras muchas de las barreras tradicionales del arte de las neovanguardias convirtiéndose, por lo tanto, en un ejemplo único que merece atención. Mediante su apnea en el tiempo como ola unidireccional en la que vivimos sumergidos, un proyecto como OPALKA 1965/1-∞

³⁰ “Esta dinámica desintegradora estaba funcionando en otras prácticas artísticas de los años sesenta y primeros setenta también; paradójicamente, este era su único punto de conexión. Algunos artistas trataron de *resistir* a la disolución del signo, fundamentarlo por otras vías: primero con nuevos materiales y técnicas (evidente en el minimalismo, este fetichismo se hizo dominante en los experimentos posminimalistas en proceso), luego con cuerpos y sitios reales (como en el arte corporal, el arte específico para un sitio, la performance). Mientras tanto, otros artistas trabajaban en la *explotación* de la disolución del signo, en la demostración, bien de la reificación del lenguaje estético (como en las tautologías de gran parte del arte conceptual), bien de su fragmentación (como en los efímeros productos de gran parte del arte de la instalación)” (Foster, 2001: 82).

emerge como una preclaro constructo artista/obra que funde y confunde el tiempo de la vida y el tiempo de la creación de un modo tan radical que impacta al espectador. Nacida en la época del arte conceptual y minimalista, hay en ella una indeleble huella humana, así como una titánica tarea de englobar la totalidad, que la destacan. Utilizando tan solo una enumeración mantenida durante décadas, un progresivo desaparecer de la misma en el fondo, fotos de su creador y grabaciones de su propia voz, “OPALKA 1965/1-∞” tiene un carácter transgresor: apela a un sentido último atravesando y desbordando el desierto del sinsentido, recorre el tiempo pero sin datarlo, busca anular la diferencia pero esta es lo único que en ella emerge.

En conclusión, el proyecto creativo de Roman Opalka es una obra excepcional, porque, desde que lo comenzara en 1965, solo contemplaba una posible finalización: el fallecimiento del autor. Y por ello nos habla de lo que significa estar vivo orgullosamente, recortado ante el blanco de la muerte, sin la necesidad de aferrarse a ningún asidero metafísico. Da fe del conflicto entre existencia y devenir, recolectando fragmentos ante la inevitable desaparición, pero actuando como si esta nunca fuera a llegar.

///BIBLIOGRAFÍA///

- AGAMBEN, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. En *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011, pp. 17-27.
- BANDINI, Mirella. “Roman Opalka”. *Data Arte*. N.º. 19. Noviembre-Diciembre 1975, pp. 44-46.
- BARKER, Timothy Scott. *Time and the Digital: connecting technology, aesthetics, and a process philosophy of time*. Lebanon: University Press of New England, 2012.
- BERGSON, Henry. “La Evolución Creadora”. *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1963.
- *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Sígueme: Salamanca, 2006.
- DE JONGH, Karlyn. “Time in the Art of Roman Opalka, Tatsuo Miyajima, and Rene Rietmeyer”. *Kronoscope*, Vol. 10, N.º. 1-2. 2010a, pp. 88-117.
- Karlyn “A Conversation with Tehching Hsieh”. *Cmagazine* N.º. 105, primavera 2010b, pp. 5-9
- GOLD Sarah. *Personal Structures Time-Space-Experience*. Venecia: Global Art Affairs Foundations, 2013.
- DESPRATS PÉQUIGNOT, Catherine. “Opalka: Image du Temps – Visages du Vieillessement”. *Insistance*: Vol. 1, N.º. 9. 2013, pp. 141-149.
- DEZEUZE, Anna. “The 1960s: A Decade Out-of-Bounds” A: Jones, A (ed.). *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2006.
- Eliot, T. S. *Cuatro cuartetos*. Madrid: Cátedra, 2004.
- GROOM, Amelia. *Time*. ed. A. Groom. Cambridge: The MIT Press, 2013.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta, 2009.
- *El concepto de tiempo*. Madrid: Trotta, 2011.
- NANCY, Jean-Luc. *La Partición de las Artes*. ed. C. Rodríguez. Valencia: Pretextos, 2013.
- OPALKA, Roman. “Avant-propos”. A: Desprats Péquignot, C. *Roman Opalka: une vie en peinture: suivi de Création et trauma*. París: L’Harmattan: 1997.
- *Rencontre par la séparation*. 1991. [En línea] <http://roman.opalka.pagesperso-orange.fr/L'oeuvre%20de%20Roman%20Opalka.htm> [Consulta: 09/09/2014]
- *Statement*. [En línea] <http://opalka1965.com/fr/statement.php?lang=en> [Consulta: 09/09/2014].

- PIGUET, Philippe. “Roman Opalka, Laurent Saksik, Barbara et Michaël Leisgen”.
Artabsolument, N°. 10, Otoño 2004, pp. 67-71.
- VARGIN, Olivier. *Regards sur l'art polonais de 1945 à 2005*. París: L'Harmattan: 2008.