



**De 1965 para cá:  
contando o tempo de Opalka  
na pintura e na fotografia**

**Elane Abreu  
Nina Velasco**

# De 1965 para cá: contando o tempo de Opalka na pintura e na fotografia

From 1965 up until now:  
telling Opalka's time in painting and in photography

Elane Abreu \*  
Nina Velasco \*\*

---

**Resumo:** *Perseguimos o projeto do artista Roman Opalka por meio dos indícios de seu processo de criação, que se materializa em telas numericamente pintadas e fotografias diárias do seu rosto. Este artigo destaca a obra Opalka (1965/1-") como expressão do tempo de caráter processual, contínuo e irreversível, diferenciando-a do tempo entrecruzado (o da mémoire involontaire), evidenciado por Marcel Proust. Cada quadro ou fotografia da obra corresponde ao tempo cronologicamente contado, repetido, persistente, e não favorável às interrupções ocasionais.*

**Palavras-Chave:** *Roman Opalka; pintura; fotografia; tempo; memória.*

**Abstract:** *We pursued the project of artist Roman Opalka through evidences of his creative process which is accomplished on numerically tagged paintings and daily photographs of his own face. This article focuses Opalka's (1965/1-") canvases and pictures as an expression of time as a procedural, flowing and irreversible element, by differentiating it of the cross time (mémoire involontaire) as suggested in Marcel Proust. Each painting or photograph in his artwork correspond to a chronologically counted time, repeated, persistent, and not open to occasional stops.*

**Key-words:** *Roman Opalka; painting; photography; time; memory.*

---



---

\* Especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem pela Universidade Federal do Ceará. Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Bolsista da CAPES. E-mail: elaneabreu@gmail.com.

\*\* Professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: ninavelascoc@gmail.com.

*Registramos cada minuto, porque los dias  
que no se registran equivalen a los que no han sido.*  
Jana Leo (2004)

## Introdução

Ao entrar no site de compra e venda de obras de arte chamado Christie's (<http://www.christies.com/>), podemos encontrar diversas peças, das clássicas às mais contemporâneas. No espaço, o internauta navega por diversas seções, lotes, e encontra aquilo que lhe interessa de forma prática. Foi em uma dessas seções disponíveis que encontramos o “detalhe” intitulado 3562393-3578633, de Roman Opalka, à venda. Este detalhe corresponde a um quadro em que pintou, com tinta branca, a sequência numérica referente ao título do quadro.

Opalka é o pintor francês conhecido por contar o tempo. Em 1965, ele começou a se dedicar à sua obra-projeto – ainda hoje em processo – chamada *OPALKA 1965/I-*, que se constitui: de telas (inicialmente pretas, depois alvejadas) em que pinta a sequência numérica iniciada no número 1, de fotografias diárias do seu próprio rosto sobre fundo branco e de gravações da própria voz narrando o número pintado em polonês. A cada tela de 196 x 135 cm preenchida de números pintados com tinta branca, e a cada fotografia, o pintor dá o nome de “detalhe” (*detail*)<sup>1</sup>. Quando viaja, continua a contar em folhas de papel, que chama de “mapa de viagem”. Hoje Opalka já deve contabilizar pintados alguns bilhões de números. E o fim dessa história? Só no dia de sua morte, quem sabe?

A obstinação do pintor é representar o tempo que passa e, para isso, utiliza a pintura e a fotografia. Tanto na linguagem fotográfica quanto na pictórica, Opalka expressa claramente o passar do tempo

<sup>1</sup> Informações disponíveis em Opalka (2009) e Opalka (2004).

que caminha em um único sentido: o fim da vida. E é curioso pensar na dimensão de quase 40 anos dessa caminhada. Dia após dia, número após número, o artista é sujeito e objeto de sua obra. A permanente contagem do tempo é a atividade-profissão deste homem que constrói sua obra como se construísse sua vida.

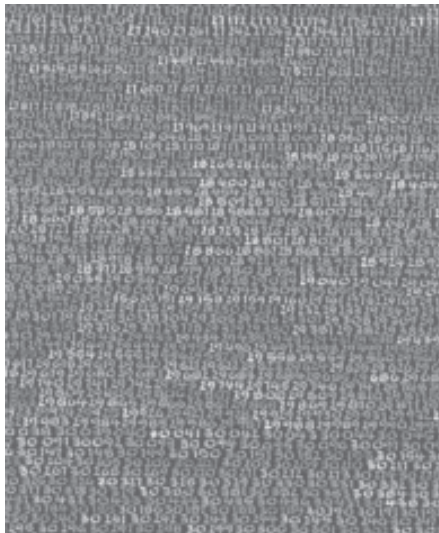
Pfander e Wünsche (2004, p.52) comentam a utilização da sequência numérica para representar a passagem do tempo na arte moderna,

tradicionalmente, os artistas usaram símbolos tais como relógios ou crânio humano para representar alegoricamente a passagem do tempo e a fugacidade da vida e suas presunções. Opalka em vez disso usa os números naturais para visualizar a passagem do tempo. Propositadamente despidas de toda maneira de expressão, as pinturas constituem um registro do artista contando do número um rumo ao infinito.<sup>2</sup>

Salles (2006) nos ajuda a refletir sobre obras como a de Opalka, uma vez que caracteriza “obras que são processo” como aquelas que lidam com o permanente inacabamento. Em cada tela ou em cada sequência de fotos, o processo é retido. E, no caso de Opalka, a repetição é tão presente no processo que poucas são as distinções que conseguimos fazer de “detalhe” para “detalhe”, a não ser a própria numeração. Só com a comparação de telas de períodos cronológicos diferentes é possível perceber distinções mais visíveis. Nas primeiras, por exemplo, o branco se destaca mais sobre o fundo escuro (Figura 1). Já nas posteriores, como a encontrada no site Christie’s (Figura 2), são praticamente imperceptíveis as diferenças nos tons de branco.

---

<sup>2</sup> Tradução livre: “traditionally, artists have used symbols such as clocks or the human skull to allegorically represent the passing of time and the fleetingness of life and life’s vanities. Opalka uses instead the natural numbers to visualize the passing of time. Purposely stripped of all manner of expression, the paintings constitute a record of the artist counting from the number one towards infinity”.



*Figura 1 - Um dos “detalhes” iniciais de Roman Opalka, em zoom maior (OPALKA 1965/1-”)  
Fonte: Opalka (2009)*



*Figura 2 - “Detalhe” 3562393-3578633 de Roman Opalka, em zoom maior (OPALKA 1965/1-”)  
Fonte: Opalka (2009)*

As telas de Opalka foram gradativamente alvejadas pelo artista, assim como as gravações de sua voz passaram a integrar o seu “programa” a partir da década de 70, conforme o próprio artista comenta em entrevista à Philippe Piguet, da revista francesa *Art Absolutement* (2004, p.68):

A partir de 1972, a decisão tomada de unir à preparação do fundo de cada *Détail* pintado cerca de 1% de branco de maneira a nos conduzir ao branco total me levou paralelamente a registrar de forma alternada em dois gravadores “TEAC” minha voz em polonês à medida que pintava cada número. Essa solução me permitirá continuar a pintar cada número e isso mesmo quando os dois brancos – aquele do fundo e aquele dos números pintados – se fundirem totalmente ao nível retiniano<sup>3</sup>.

Recentemente, tanto a tinta quanto a tela compõem uma homogeneidade esbranquiçada no “detalhe” cuja textura, quem sabe, só se faça perceber olhando o quadro ao vivo. Suas fotografias seguem a mesma preponderância da cor branca: são imagens frontais do seu rosto em preto e branco, em que aparece o colarinho da sua camisa branca sobre fundo também branco. Cada fotografia equivale a um dia de atividade de pintura do tempo. Seu rosto absorve as marcas do envelhecimento, que junto ao cabelo alvejado, comunica o caminho percorrido, o antes, a passagem e o recente (Figura 3). É outra característica das obras que são processo. Segundo Salles (2006, p.163), “a obra não está só em cada uma das versões, mas também na relação que é estabelecida entre as diferentes versões”.

---

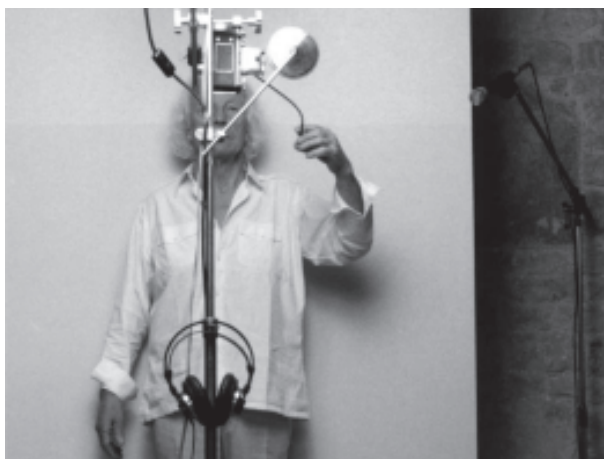
<sup>3</sup> Tradução livre gentilmente cedida por Kadma Marques, professora da Universidade Estadual do Ceará, conforme o original: À partir de 1972, la décision prise d’ajouter à la préparation du fond de chaque *Détail* peint environ 1% de blanc de sorte à aller vers le blanc me conduisit parallèlement à enregistrer alternativement sur deux magnétophones “TEAC” ma voix en polonais au fur et à mesure que je peignais chaque nombre. Cette solution me permettra de continuer à peindre chaque chiffre et cela même lorsque les deux blancs – celui du fond et celui des nombres – vont se fondre totalement au niveau rétinien.



*Figura 3 - Fotografias de Roman Opalka em diferentes períodos (OPALKA 1965/1-")*

*Fotografia: Roman Opalka (autorretratos)*

*Fonte: Fonte: Opalka (2009)*



*Figura 4 - Roman Opalka fazendo um retrato (OPALKA 1965/1-")*

*Fotografia: Autor não citado*

*Fonte: Fonte: Opalka (2009)*

De nada adiantaria falar de apenas um quadro de *OPALKA 1965/1-*” ou de um só de seus retratos. É o conjunto das suas várias versões que comunicam o sentido do seu projeto. Nessa direção é que a obra de Opalka se torna exemplar para pensar a linearidade ascendente de seu processo como pouco afeito às imprevisibilidades. Pouco muda, muito se repete. Não podemos perceber desconstruções ou interrupções no seu trabalho, com exceção dos “mapas de viagem” que utiliza. Até mesmo esses mapas são refêns do seu método de contagem do tempo. O “programa” do artista, mesmo inacabado e em permanente construção, traduz uma rotina maquínica.

As fotografias são uma resposta à questão que eu me coloquei: como registrar o tempo em que estou ocupado com outras atividades ou dormindo? A resposta foram estes auto-retratos seguindo a orientação, de uma imagem a outra, da mesma expressão, do mesmo tipo de camisa branca, do mesmo gênero de corte de cabelo (sou eu mesmo que corto meu cabelo). Coloco-me sempre sob as mesmas condições de iluminação (1000 watts), sempre à mesma distância, diante da mesma objetiva do mesmo aparelho fotográfico, um “Exakta” com espelho integrado e autodisparador que, graças a um retrovisor, me permite ver meu rosto em sua moldura. Isto confere a estas fotos uma forma de brancura, sem sombras escurecidas. O tempo se revela nelas de forma absoluta. Pinturas, sons e fotos, a soma desses três meios representa uma instalação adequada ao meu programa como um todo. (OPALKA, 2004, p.70-71)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Tradução, por Kadma Marques, do original: Les photographies sont une réponse à la question que je me suis posée: que faire durant le temps où je suis occupé à d'autres activités ou à dormir? La réponse a été ces auto-clichés avec le principe, d'une image à l'autre, de la même expression, du même type de chemise blanche, du même genre de coiffure (c'est moi-même qui me coupe les cheveux) en me plaçant toujours sous les mêmes conditions d'éclairage (1000 watts), toujours à la même distance, devant le même objectif du même appareil photo, un “Exakta” avec miroir intégré et auto déclencheur qui, grâce à un rétroviseur, me permet de voir mon visage dans son cadre. Cela confère à ces photos une forme de blancheur spécifique, sans ombre noircie. Le temps s'y révèle de façon absolue. Peintures, sons et photos, la somme de ces trois médias représente une installation adéquate à mon programme dans son entier.



O tempo que Opalka aciona em seu processo não caracteriza o que o escritor Marcel Proust constrói, em sua narrativa *Em busca do tempo perdido* (2006), como “memória involuntária”. Nela, o tempo lembrado é o impulso para que os acontecimentos não tenham limites. Ou seja, a finitude temporal não se encerra na esfera do vivido, como em Opalka e sua transcrição maquinal do tempo. Esta noção proustiana, advinda do campo literário, é interessante para confrontá-la ao tempo programado de Opalka. É para entendê-la melhor que, a seguir, explanamos sobre a relação da arte com a memória e o tempo.

## Memória e Proust: corpo, máquina e lembrança

No final dos anos 60, artistas como Opalka, Parmentier e Mosset<sup>5</sup>, destacaram-se por se transformarem em “máquinas produtivas”. Dedicaram-se à produção de obras que se metamorfoseavam constantemente ou se repetiam infinitamente. Como vimos, o caso de Opalka se encaixa mais na segunda classificação. No entanto, a maneira como todos eles passaram a lidar com a sua produção era a da lógica da máquina que não para. O filósofo Yves Michaud (2005) dá relevo a essa característica quando fala da arte do século XX como ação do artista e do corpo como meio da atividade artística. Segundo Michaud (2005, p.561), o artista é “sujeito de uma vida que em suas ocupações é, ela mesma, arte”.

A partir de então, corpo, sujeito e obra de arte se unem para dar forma ao que o autor chama de “corpo fim de século”. A onipresença do corpo em imagens se torna evidente nas suas mais diversas naturezas (vídeo, cinema, fotografia) e, quando ele não é mostrado, é utilizado

---

<sup>5</sup> Buren, Mosset, Toroni e Parmentier, na década de 60, formaram o grupo de pintores de nome BMTP (sigla das iniciais de seus nomes), em Paris. O grupo colocava em xeque noções de autoria e originalidade em seus trabalhos individuais.

sob a espécie do corpo do artista produtor e *performer*, tendo-se tornado, ele mesmo, obra e marca bem mais que criador de obras. A síntese é levada a cabo por artistas como Bruce Naumann, Roman Opalka ou Cindy Sherman, que são simultaneamente sujeito e objeto da sua obra em um questionamento sobre a identidade que tem, ao mesmo tempo, uma dimensão social e uma dimensão artística. (MICHAUD, 2005, p.562-563).

Ora, se em Opalka temos seu corpo como sujeito da ação repetida de pintar (contar) o tempo e também como sujeito e objeto de suas fotografias diárias, a sua produção – que se sobressai diante de sua criação – nos leva a encaixá-lo no registro objetivo e desencantado do tempo, ainda como uma máquina, um relógio. Sua obra-processo se molda à sua rotina, que não se deixa afetar por outros tempos a não ser o do seu “programa”, sua realidade nua e crua. Mesmo no dia em que pintar seu último “detalhe”, provavelmente, olharemos para o todo de sua produção sem evocar lembranças que teve, sem perceber reminiscências que permitam trilhar outros caminhos temporais. É diante desse tempo linear, progressivo, esmagador, que Opalka vai de encontro à imagem que Proust deixa saltar em sua obra.

Proust, em *Em busca do tempo perdido* (2006), privilegia o tempo múltiplo, evocado por lembranças que saltam involuntariamente a partir de reminiscências. São elas que fazem da sua obra não uma vida como ela fielmente foi, mas uma “vida lembrada por quem a viveu”. Benjamin (2004) assim reconhece a densidade da obra proustiana. Nela, não se quer mostrar a linearidade e finitude do tempo. Pelo contrário. O tempo proustiano é o tempo da lembrança, do cruzamento de tempos involuntários, imprevistos, oriundos das sinestesias. O exemplo clássico da reminiscência em sua obra é a sensação experimentada pelo autor ao saborear a *madeleine* (tipo de bolo pequeno), que o leva a lembrar dos anos de sua infância, na cidade de Combray. Estava no sabor, no acaso, as lembranças que evocara. Por se constituir desse modo, a memória encontrada em sua obra é chamada memória involuntária (*mémoire involontaire*). Diz Benjamin (2004, p.45) em *A imagem de Proust*:

A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos.

O tempo de Opalka é limitado, mensurável, corresponde ao tempo de sua vida (quase toda). Já Proust deixa como legado o tempo dos acontecimentos que não se encerram na esfera do vivido, uma vez que ele se deixa levar por acontecimentos lembrados, descobertos, e esses formam uma rede sem limites. Se fôssemos desenhar a forma temporal em Opalka, resumiríamos a um traço, uma linha que segue em uma única direção. Em Proust, não seria tão simples conceber a forma do fluxo de seu tempo. Possivelmente a que mais se aproxime seja a do rizoma<sup>6</sup>, em que os acontecimentos estão dispersos em uma trama. Ele se deixa levar por acontecimentos lembrados involuntariamente, descobertos.

Cabe então reforçar que o tempo proustiano se apresenta ilimitado, aberto, pelos caminhos da lembrança. A textura de entrecruzamentos que ele manifesta é a do fluxo que irrompe da reminiscência (algo que estava ali, passível de ser recordado) e se externa no envelhecimento, no esquecimento da infância. Até sentir o gosto da *madeleine*, ou mesmo ao ver uma fotografia, o escritor estaria limitado aos apelos da memória voluntária (*mémoire volontaire*), ou seja, aos apelos da atenção, evocados deliberadamente. Uma vez que a memória se lança no abismo da desatenção, abrange perspectivas que se lançam a ela indiretamente. Em termos freudianos, seria o ainda não consciente.

É uma das habilidades de Proust a possibilidade de reverter a cronologia do tempo. O passado não está morto, não se olha para trás

---

<sup>6</sup> Rizoma, na Botânica, é a parte da planta de onde partem o caule e as raízes. Na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, refere-se a um sistema não-hierárquico, em construção dinâmica, desorganizada, constantemente reversível, mutável, conectável, com várias saídas e entradas, em linhas de fuga.

com a sensação de resignação, de conformismo. Quando no instante presente o passado se reflete, a narrativa se rejuvenesce. Há uma espécie de salvamento do que passou, quando o acontecimento é lembrado. Para Benjamin<sup>7</sup>, que condena a visão de uma história passada irrecuperável, a obra proustiana se encaixa nessa tarefa de reversão do passado, mesmo que parta de uma experiência vivida pelo próprio Proust.

No acontecimento lembrado, profundamente trabalhado em Proust, temos a oportunidade de perceber que o que passou, muitas vezes considerado já velho, é o mote para nos fazer tomar outras direções. A memória involuntária é acionada como forma de vivenciar outros tempos, que não sejam os já prescritos pela sequência cronológica: começo-meio-fim, passado-presente-futuro, nascer-crescer-morrer. A lembrança reminiscente vai contra o mero espelho do passar do tempo que caminha para a velhice e a morte. E é no sentido antiproustiano, da consciência, que Opalka vive a sua arte, sem sinais de novos rumos e rejuvenescimento. Sua caminhada é refletida e retida nas rugas do rosto.

O procedimento de Proust não é a reflexão, e sim a consciência. Ele está convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa. (BENJAMIN, 2004, p.46).

Proust acreditava que a exclusividade da visão, como na fotografia, por exemplo, não passava de um mero contato voluntário e superficial com o passado. Susan Sontag (2004), ao comentar sobre a maneira pejorativa com que Proust encarava a fotografia (mesmo ela

---

<sup>7</sup> Em seu texto *Sobre o conceito da História*, Benjamin descreve o anjo da história, representado no quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee. O anjo tem fisionomia sobressaltada, pois vê o passado em ruínas e gostaria de agir para salvá-lo. No entanto, é impelido, por uma tempestade chamada progresso, ao futuro. Ao manifestar essa representação, Benjamin rejeita uma visão conformada do passado no presente da história.

sendo possível reminiscência em sua obra), enfatiza a experiência de liberação visual que ele defendia. A produção oriunda de uma relação exclusivamente visual com o passado é bem mais restrita, para Proust, do que aquela que responde aos estímulos de todos os sentidos (olfato, audição, tato, visão, paladar).

Quando trazemos a obra de Opalka para um diálogo sobre as questões do corpo, do tempo e da memória do artista, ela serve de contraponto à noção proustiana de tempo e, paralelamente, de exemplo de registro, prioritariamente visual, concretizados em números na contagem de sua vida. O corpo de Opalka é um corpo vivido? Difícil saber em que lugar Opalka atualiza lembranças quando os indícios de sua obra só nos levam a seguir a linha do tempo, sem acasos ou surpresas. A aparente imutabilidade dos seus quadros e fotografias nos direcionam à imagem de um corpo artístico que não se dispõe a lembrar.

Por mais que Opalka possua um repertório de imagens fincado na mente, no seu trabalho não temos a intervenção dessas imagens, pois sua atitude é externada de forma mecanicamente calculada. Máquina, pincel, tela são extensões de um corpo perecível. Como diz Michaud (2005, p.564), o corpo “de certo modo, coincide consigo mesmo sem que nada seja ainda possível subjetivá-lo ou objetivá-lo. Está diante de nós como uma peça de carne, uma careta, uma silhueta plantada sem razão no local onde está”.

## Fotografia e pintura: prisão ou liberdade?

Pinta horas contadas por dia, registra seu rosto em uma fotografia depois de cada sessão de trabalho. A rotina que Opalka incorpora em seu trabalho pode levar a crer que suas experiências criativas no processo pararam no tempo, ou melhor, repetem-se no tempo. O artista persiste em uma só maneira de pintar e de fotografar e acaba por não aproveitar a liberdade criadora inerente ao processo de inacabamento do seu projeto.

Na verdade, seus “detalhes” mais diferentes – e talvez, mais cobiçados depois que morrer – serão os do início e do fim. E toda a caminhada de Opalka, no fim das contas, ficará reconhecida pela persistência, acúmulo e, quem sabe, pela sua própria prisão.

Para falarmos de um aprisionamento expresso nessa obra-processo, temos o apoio de Cecilia Salles (1998 e 2006). A autora fala de um movimento dialético na arte de criar, que acompanha a mobilidade do pensamento, e no qual o artista tem liberdade para acolher o acaso, o imprevisto no seu processo. Também destaca que, pelo fato de cada artista perseguir um projeto poético singular, há um caminho tenso entre o seu processo e seu projeto. A criação, diz ela, é uma tensão entre limite e liberdade, e são, muitas vezes, os limites que propulsionam as possibilidades criadoras.

Ora, se há uma afirmação no processo de Opalka, é a de equilíbrio entre a mobilidade criadora e o seu projeto poético. Se ele ameniza essa tensão, deve ser porque faz parte do seu projeto singular continuar estável. Há marcas psicológicas – termo de Salles (1998) – em seu trabalho que expressam um isolamento com o mundo exterior ou mesmo um impedimento de que o mundo intervenha no seu propósito. Porém, sabemos do esforço que é preciso para essa rechaça às intervenções. Opalka, quanto a isso, é um mestre.

O percurso de construção de Opalka é evidente: suas telas retêm o processo e só fazem sentido quando se relacionam umas com as outras. Esses são alguns dos aspectos que caracterizam obras que são processo. Salles (2006, p.162) acrescenta que elas são “objetos que oferecem resistência diante de teorias habilitadas a lançarem luz sobre o estático; pedem por uma crítica que lide com as diferentes possibilidades de obra, pois estas estão permanentemente em estado provisório”. A obra de Opalka, ao mesmo tempo em que se caracteriza como obra inacabada, dá margem para uma previsibilidade tanto do próximo quadro como do quadro final.

O uso das linguagens da pintura e da fotografia – aqui priorizadas – que acontece ao longo do processo de *OPALKA 1965/1-’*, estimula-nos

a pensar como a própria escolha desses dois meios de expressão pode dar coerência ao trabalho. Por um lado, a pintura, que costumeiramente é associada a uma subjetividade maior do pintor. Por outro, a fotografia, que, embora possa expressar um olhar particular do fotógrafo, é uma imagem de gênese mecânica, maquinal, que pode ser associada a uma objetividade.

A especificidade da pintura como meio é oriunda da modernidade, quando surge nessa disciplina a necessidade e uma consciência crítica de se definir no que era essencialmente pictórico. Laura Flores (2005) fala de um esforço presente entre as diferentes correntes pictóricas em se centrarem no que julgam “essencial” para o meio. Esse anseio moderno de autocrítica, iniciado por Kant, é colocado, dentre outros, pelo teórico Clement Greenberg, no livro da autora Flores. Ela (FLORES, 2005, p.42) comenta que a pintura moderna se apoiará na demolição dos pilares da “Actitud Natural”. São eles: “la objetividad como mimesis, la belleza como regla, la destreza como recurso”.

A partir do abandono da mimesis é que a criatividade vai ter seu momento de glória. “El Arte ya no es mimesis ni belleza: es una materialización del ‘espíritu’ en la obra por conducto de la ‘genialidad’ del artista.” (FLORES, 2005, p.61). O artista moderno, dessa forma, produz em um duplo esforço de análise e construção da pintura como código (linguagem), deixando de lado o trabalho mimético de representar o exterior e experimentando seus recursos específicos. Nesse esforço autocrítico, muitos pintores acabam sendo também teóricos do seu próprio trabalho, no intuito de “objetivar o subjetivo”.

Ultrapassando o mito do natural e universal da “Visão Objetiva” (perspectiva linear, realismo ótico), “la Pintura moderna posibilita la consideración de la producción creadora como um proceso intersubjetivo”. (FLORES, 2005, p.93). E o específico do meio “Pintura” acaba se fragilizando diante do genérico “Arte” (arte conceitual, arte pop etc). Flores (2005) comenta que se há pintura após a arte moderna é apenas “como arte com pigmentos”.

Para falar do trabalho de Opalka, completamos o raciocínio exposto até aqui com o comentário do outro meio de expressão que o artista escolheu: a fotografia. Flores (2005) a considera como um abrigo da “Visão Objetiva”, uma vez que o meio irá incorporar aspectos que dizem respeito à reprodução do real e à dualidade entre observador-sujeito e mundo-objeto. A fotografia, que teve sua gênese na modernidade, veio à tona, dentre outros fins, como solução definitiva para o problema de exatidão na representação mimética da realidade e, assim como na pintura, ganha a sua autonomia como gênero. A autora diz que a definição da fotografia conquista auto-suficiência (é linguagem, gênero, paradigma) na maturidade moderna, e logo passa a ser subentendida, como se todo mundo já soubesse o que ela é.

Sobre a ubiquidade fotográfica conquistada a partir de então, sobretudo na contemporaneidade, Flores (2005, p.107) diz que a fotografia é “tudo”: *“lo que está enmarcado sobre la mesa camilla, lo que se publica en la prensa diaria, lo que nos muestra el mundo en los libros de texto, lo que nos informa el microcosmos y el macrocosmos”*. Simbolicamente, é por ela que nos apropriamos do mundo e mediamos nossa percepção do próximo e do distante. Na realidade, já nos acostumamos tanto com a presença fotográfica que incorporamos o aparato mecânico “câmera” como símbolo que media nossa relação com o mundo. Como completa Flores (2005, p.121), *“la cámara es mucho más que una herramienta o máquina: es un objeto que simboliza un programa a través de qual vemos el mundo desde hace más de veinte siglos”*.

Na permissão de associações simbólicas e metafóricas, Susan Sontag (2004) associa a câmera ao imperativo do trabalho. Diz que as pessoas que têm o trabalho como ato vital acabam encontrando no ato de “tirar fotos” um substituto do labor. No período de férias, enquanto se divertem, os disparos da câmera funcionam como uma “imitação amigável do trabalho”. Já sobre a metáfora da câmera como “falo” e “arma”, Sontag (2004, p. 24) comenta que “por mais que seja nebulosa nossa consciência dessa fantasia, ela é mencionada sem sutileza toda vez que falamos em ‘carregar’ e ‘mirar’ a câmera, em ‘disparar’ a foto”.



Podemos, então, desprender do ato de clicar a câmera um comportamento automático. Esse automatismo, a objetividade de suas imagens, a relação especular com a realidade, são aspectos que fazem da câmera um constructo de visão objetiva (além de Visão Objetiva, com maiúsculas) do mundo. Não é à toa que o próprio nome que recebe sua lente é “objetiva”. E quanto mais automática a câmera, mais mecânica (reflexa, objetiva) a ação de quem dispara. Como confirma Flores (2005, p.124-125):

La subjetividad tan temida por lo apolíneo<sup>8</sup> es exorcizada gracias al programa mecánico. Inherente a la mecanicidad, la objetividad también se asocia con la transparencia, que encuentra su expresión metafórica en la calidad óptica de las lentes fotográficas, a las que casualmente llamamos también “objetivos”.

Voltemos agora a Opalka.

A pintura não é um meio utilizado para expressar, necessariamente, subjetividade ou “gênio” do autor. Pelo contrário. Os detalhes de Opalka são apolíneos – até na utilização da cor branca. Os números, códigos por ele utilizados para contagem, demonstram muito mais indícios objetivos do que subjetivos. Ainda que a escolha pela sua própria letra para contar do 1 ao infinito no suporte “tela”, ininterruptamente, seja um dos aspectos que colocam o meio pictórico numa lógica de representação do tempo diferente da tradicionalmente usada pelos artistas modernos, o artista utiliza a pintura como registro de uma contagem que se direciona à morte.

Opalka pertence ao grupo de artistas contemporâneos que se colocam como objeto e sujeito de sua arte e questionam em seu trabalho a capacidade mimética de representação da realidade – no caso, o passar do tempo. A contagem numérica pintada pelo artista

---

<sup>8</sup> Laura Flores comenta as categorias “apolíneo” (relativo a Apolo, deus da beleza) e “dionisíaco” (relativo a Dionísio, deus do vinho), de Nietzsche (*O nascimento da tragédia*). A primeira é associada à harmonia, à luz, à transparência, à objetividade; a segunda, à vegetação, morte, subjetividade.

não só nos deixa diante de um testemunho do tempo sem volta, mas de uma representação do tempo em espaço. Um dia de trabalho é igual a uma tela, que é igual a uma fotografia, que é igual a um dia de sua vida, e assim por diante. Muitas correspondências de tempo e espaço podem se desdobrar desse “programa”, que apesar de encarcerada nos limites do tempo cronológico, colocam em evidência um fato preconizado na modernidade, mas ainda atual: “tempo é dinheiro”.

Escravo do tempo em seu trabalho – mas por sua vontade – Opalka é como um funcionário encarregado pela condução de um trem, que não volta nem para. Em sua obra, está a representação do tempo cronometrado, como também a objetividade com a qual muitos de nós agimos cotidianamente. Seus “detalhes”, embora pintados, exigem dele o mesmo automatismo inerente à objetividade da máquina. Em apenas uma analogia, sobre a qual já falamos anteriormente, a sua obra-vida corresponde ao trabalho da câmera. Opalka é também nas suas telas uma máquina que “dispara” números.

A fotografia de Opalka, ainda que linguagem escolhida para gravar seu rosto e também tendo sua equivalência à câmera, é ela também o próprio recorte e testemunho do tempo, o seu aprisionamento em imagem. Acompanhamos nas fotografias o modo como Opalka envelhece, como seu rosto acomoda o desenrolar da sua vida. Rugas, olheiras, marcas de expressão, cabelos brancos. Os vários momentos de sua aparência, desde 1965, são registrados e destinados a um inventário póstumo. “As fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas.” (SONTAG, 2004, p.85).

Opalka também tem com a câmera uma relação metafórica com o trabalho. Ele vive de contar o tempo. O registro dessa repetição de sua vida é a chave, talvez, para dar sentido à sua existência até mesmo depois de sua morte. Não seria cada clique uma tentativa de se salvar da morte, de permanecer vivo nas imagens ou de ter seu corpo

embalsamado para recordação? Depois de morto, poderíamos, pelas fotografias, provar se Opalka realmente existiu ou foi apenas uma “história mal contada”?

La fotografía es la manifestación civilizada de la pasión embalsamadora, de esa urgencia de hacer que el muerto permanezca junto a nosotros. Ella mantiene el pasado en la memoria, rinde honores a los muertos a la vez que nos recuerda su desaparición, deja contancia de los cambios en el tiempo, y a la tragedia de ello, se suma el placer melancólico del recuerdo de que lo malo no siempre fue así. (LEO, 2004, p.214).

O tempo da pintura e fotografia de Opalka é o tempo aprisionado, irreversível. Previsível até sua morte, mas não depois dela. O artista prepara uma totalidade em sua obra só possível de apreciar postumamente. Até lá seremos conduzidos pelos rastros processuais de sua contagem. Quem sabe, quando não puder dar mais brancura ao tempo, ele nos deixe mais livres para escolher a cor de sua vida.

## Considerações finais

“Quem dá mais pelo último ‘detalhe’ de Opalka?” A expectativa pelo ponto final da história do artista é grande. Aguardado por tantos – inclusive pelos que movimentam o mercado artístico, seu último dia de vida acumulará as fatias de tempo do começo, meio e fim de sua obra. Como expusemos ao longo do texto, parece não ser vontade do artista deixar um legado que remonte suas lembranças. O que mostra sua obra-processo é a construção-acúmulo do tempo de uma vida que é, ela mesma, arte, registrada na ânsia de que não se perca um só dia.

Opalka pouco deixa em sua produção espaço para interferências ou acasos do processo. Conforme a rede de criação artística, conceituada por Cecilia Salles (2006), cada processo artístico abriga interferências, gestos criadores e destruidores, vários fins e começos de obra. O que

vemos em Opalka é o amortecimento das possíveis tensões da criação. Insistentes repetições no seu processo eliminam, aparentemente, as possibilidades geradoras de novas obras. O fluxo de sua produção é incessante, porém linear.

Vimos que o tempo de Opalka é antiproustiano. Isso ocorre porque a obra de Proust se deixa conduzir por reminiscências, advindas dos múltiplos sentidos e a partir deles percorre lembranças, tempos que se entrecruzam. Para Proust (2006), uma experiência somente se estabelece como memória involuntária quando se deixa levar pelo ainda não consciente, pelos desvios imprevistos. O tempo de Proust é sem limites, aberto para interação de vários tempos, rejuvenescedor. Seu modo de textura é entrecruzado.

Tanto os retratos de Opalka quanto os seus quadros indicam que a eleição dos meios pictórico e fotográfico incorpora um aspecto mecânico, de registro. Sua obra é coerente ao autor que lhe dedica a vida, já que, desde 1965, ele faz de si e de seu trabalho uma “máquina produtiva”. Ao falar de seu processo, a repetição marca presença do começo ao estado atual de seu projeto de irreversibilidade do tempo, seja no método que adota para trabalhar, seja na representação do tempo em espaço, seja na simbologia da “câmera”. Pintura e fotografia recebem inclinações objetivas. Em outros termos, independentemente do meio em que se expressa, prepondera uma visão objetiva do mundo (mesmo sem maiúsculas), aprisionada.

Em últimas palavras, a obra de Opalka o prepara para a morte. O caminho temporal que ela percorre todos nós percorremos. A diferença está no modo como contamos ou registramos metodicamente o tempo (dias, horas). Não o fazemos com a destreza de Opalka. Eis aí o seu mérito. O conjunto de sua obra-processo nos adverte sobre a crueza do tempo e nos alerta para o que Jana Leo (2004, p.213) expõe sobre o registro da vida em imagens. “Tememos a la muerte, por eso nos rodeamos de ella, pero es la vida la que estamos congelando y de tanto querer preservarla ha perdido las vitaminas y el sabor”.

## Referências

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.36-49. (Obras escolhidas, v.1).

FLORES, Laura González. **Fotografía y pintura**: ¿dos medios diferentes? Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

LEO, Jana. La piel seca: la fotografía, la realidad, el cuerpo, el amor y la muerte. In: PÉREZ, David. **La certeza vulnerable**: corpo y fotografía en el siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p.206-215.

MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org). **História do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2005. v.3, p.541-565.

OPALKA, Roman. Roman Opalka, Laurent Saksik, Barbara et Michaël Leisgen: notes d'atelier. Paris: **Revue Art Absolument**, Paris, n.10, p.67-71, out. 2004. Entrevista concedida a Philippe Piguet.

\_\_\_\_\_. **Jointadventures**. Disponível Em: <<http://www.jointadventures.org/opalka/>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

PFANDER, Götz; WÜNSCHE, Isabel. Exploring infinity: number sequences in modern art. **Arkhai**: Revue d' Art et de philosophie, Lausanne, n.12, p.41-66, abr. 2007.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: no caminho de Swann. São Paulo: Globo, 2006. v.1.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. São Paulo: Annablume, 1998.

\_\_\_\_\_. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.