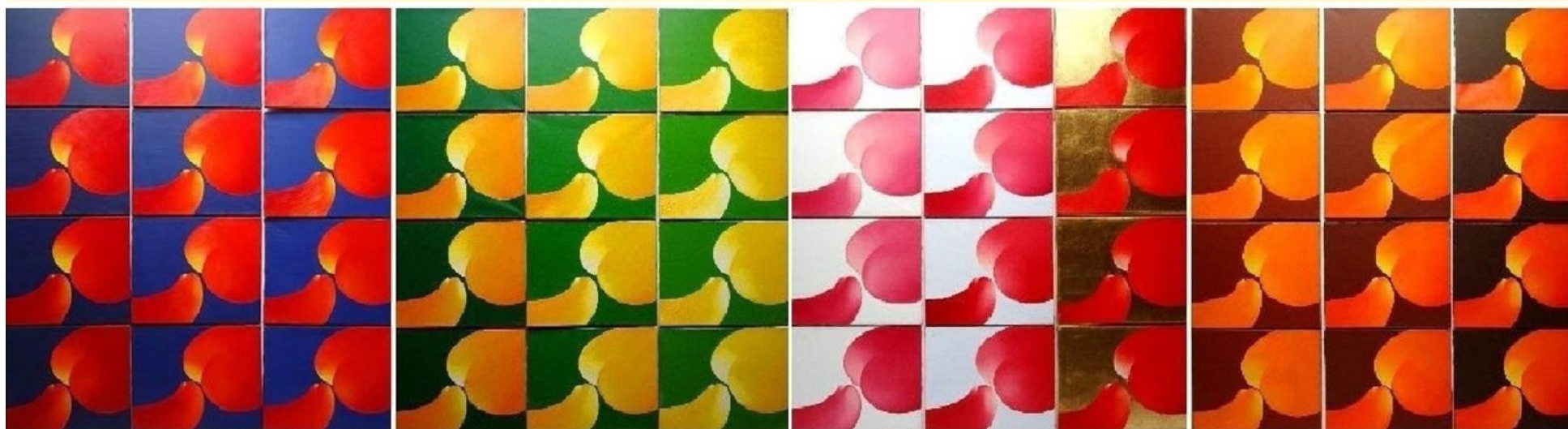
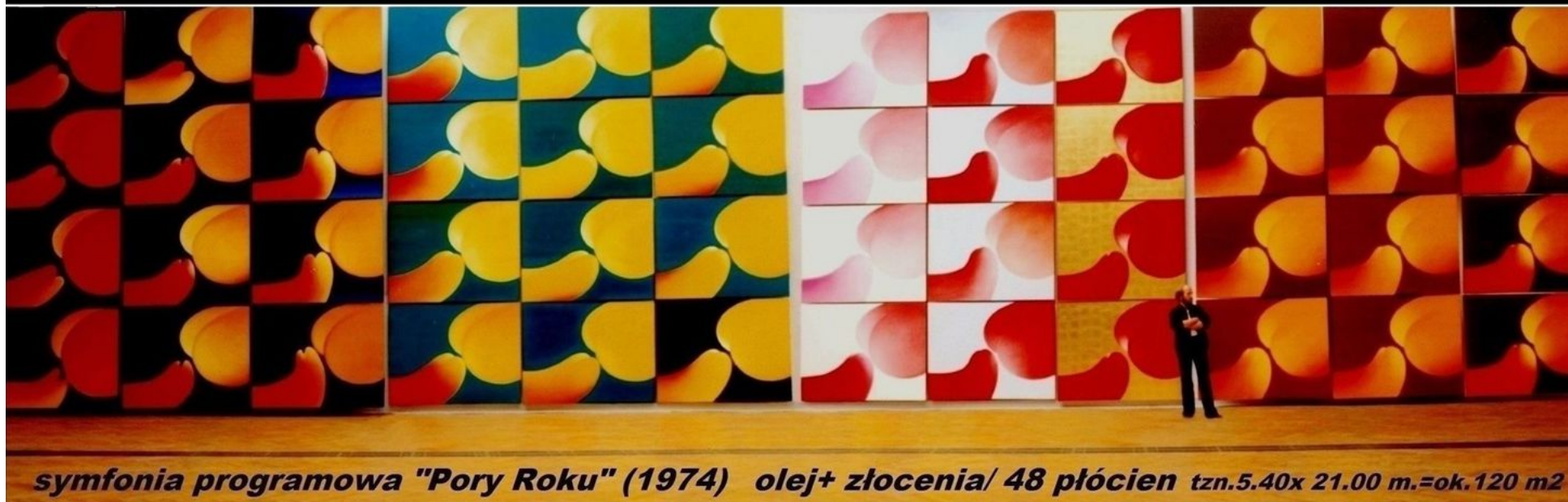


malarstwo **C.Pius CIAPALO** symfonie wizualne



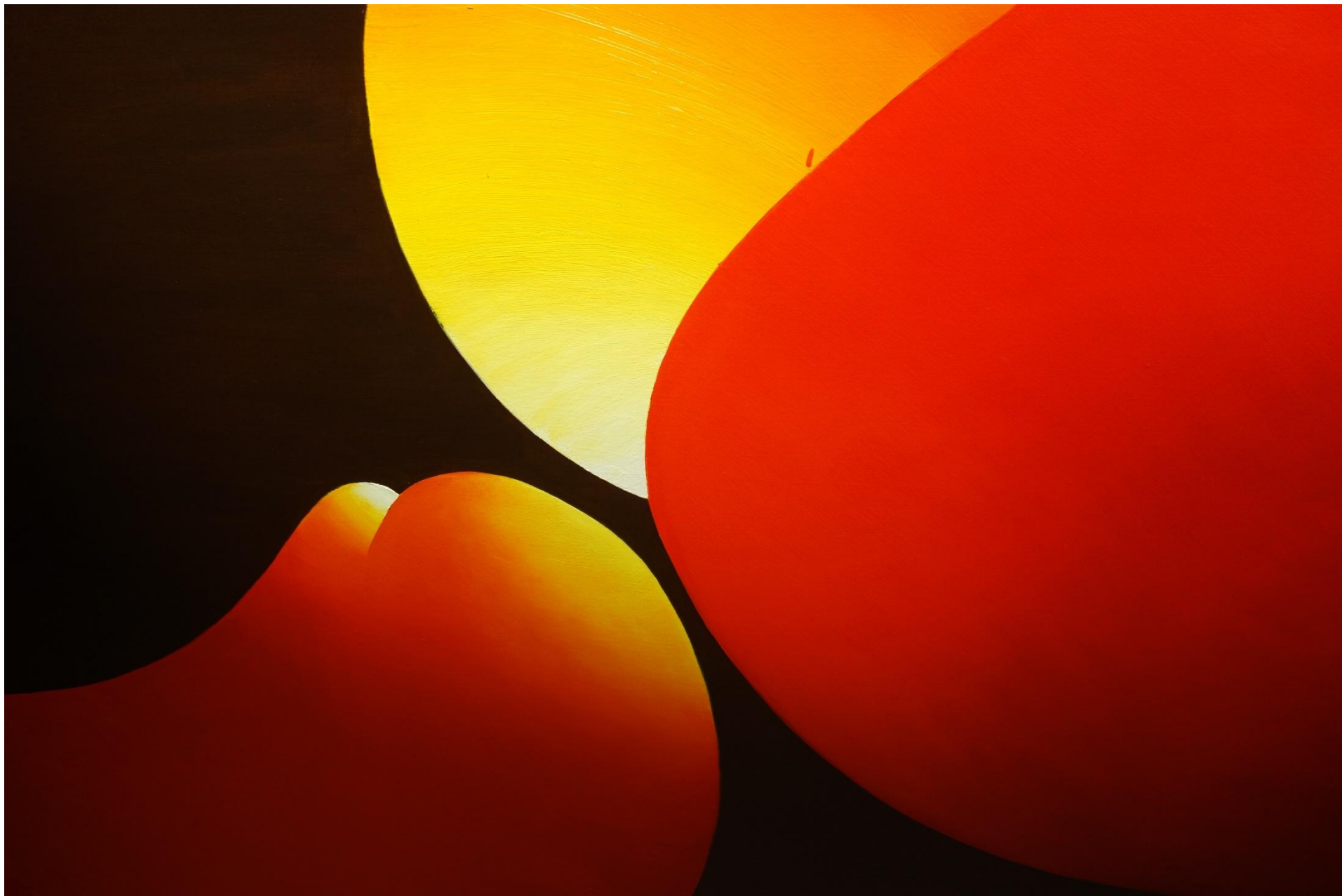
„Mini Replika” (Kopenhaga 1976 r.), 4-częściowa struktura 48 obrazów 35x40cm każdy, wymiary struktury: 140x480 cm, (olej+złocenia/płótno)

Symfonia programowa „Pory Roku” to kompozycja strukturalna zbudowana z 48 obrazów, każdy o wym. 135 x 175 cm. Cały utwór składa się z 4 części zatytułowanych chronologicznie: „Zima”, „Wiosna”, „Lato”, „Jesień” (wymiaru monumentalnej kompozycji to 5.40 x 21.00 m, czyli prawie 120 m² powierzchni). Na każdą porę roku przypada po 12 obrazów – tyle, ile w przybliżeniu tygodni w każdym sezonie, czyli (w zaokrągleniu) po 4 obrazy, jako odpowiedniki kolejnych tygodni w każdym z 12 miesięcy. Koncepcja malarza zakładała realizację każdego obrazu podczas kolejnego tygodnia (kalendarz astronomiczny). Limitowany strukturą autor z żelazną konsekwencją realizował całość od pierwszego tygodnia stycznia do ostatniego tygodnia grudnia 1974 roku (z powodu ruchomości kalendarza zredukował całość do 48 tygodni). Stałym motywem każdego obrazu jest kadr spotykających się symboli seksu męskiego i żeńskiego na jednorodnym tle, zmieniającym się w zależności od pory roku. Formy symboliczne męskie i żeńskie utrzymane są w „gorącej” kolorystyce od jasnej żółci, poprzez oranż, cynober, karmin, aż do purpury. Artysta w tak unikalny sposób operuje barwą, iż formy te zdają się iluminować światło w e w n ę t r z n e, symbolizujące tu pragnienie, pożądanie (desire). Nb. już w czwartej części – „Jesieni” owo wewnętrzne światło natężeniem blasku przypomina obrazy mistrza światła Georga La Toura. Nie pochodzi jednak ono od żadnego źródła światła, lecz z rozżarzenia obu form wyrażających p r a g n i e n i e (libido). W zależności od pory roku zmienia się kolorystyka tła. „Zima” namalowana jest w ciemno-granatowej tonacji, której natężenie maleje od stycznia do marca i przechodzi w nasycony szafir. Kolory te budują niesamowitą, metafizyczną przestrzeń kontrastując z czerwieniami form symbolicznych. „Wiosnę” przedstawił autor w barwach żółci i ciepłej zieleni, które „dojrzewają” do poważnych, nasyconych, a rozjaśniających się kolorów miesiąca czerwca, uwzględniając kulminację słońca zbliżającego się lata. „Lato” to sezon biało-czerwony. Autor celowo spłaszcza jasne tło i syntetyzuje formy symboliczne. Odmienne są tutaj jedynie 4 obrazy wrześniowe, gdy czerwień staje się purpurowa, zaś w tle autor użył płatków złota położonych „na mixtion”. To jakby zapowiedź – symbol złotej polskiej jesieni. „Jesień” natomiast ukazana jest w kolorach owoców pomarańczy na litym, ściemniającym się, brunatnym tle. Patrząc na cały utwór z dużej odległości widać wyraźnie ową kulminację słońca na przełomie wiosny i lata. Sposób użycia barw, perfekcja wykonania, czy wreszcie rozmiary całego utworu dowodzą totalnego zaangażowania twórcy w dzieło i jego ekspresję. „Pory Roku” to utwór pozornie prosty i czytelny, lecz pełen symboli i jakby ukrytych głębszych znaczeń filozoficznych, muzycznych, patriotycznych i wreszcie czysto plastycznych. Znak plastyczny – kadr spotykających się form symbolicznych wynika z obsesyjnych refleksji artysty na temat ludzkiego losu, dramatu rozdzielonego na dwie połowy człowieka, nieszczęśliwego i szukającego siebie w drugiej połowie. Być może ten dualizm człowieka dramatycznie rozdzielonego na połowy znajdzie swój szczęśliwy finał w innym bycie, jak sugeruje cytowana przez autora symfonii utopijna koncepcja Swedenborga: „dwie dusze kochających się za życia stworzą po śmierci jednego anioła”... Taka zresztą filozofia determinuje całą twórczość artysty tego okresu – okresu jego „symfonii wizualnych”. Swym głębokim humanizmem i skalą dokonań przypomina wielkich epoki Renesansu. Kolorystyka i orkiestracja całości ma również swoje przełożenia semantyczne i symboliczne. Jakkolwiek symbolika barw „Zimy” i „Wiosny”, a nawet „Jesieni” wydają się oczywiste, to barwy „Lata” niosą

treści narodowe i patriotyczne. „Lipiec” i „Sierpień” namalowane są w narodowych barwach bieli i czerwieni, a 4 erotyki wrześniowe (złota polska jesień) w barwach purpurowych ze złotem w tle. Dedykowane są heroicznym wydarzeniom narodowym, jak Wrzesień 1939 roku czy Powstanie Warszawskie 1944... To jakby ‘Eroika’ (złotą blachę przy królewskiej purpurze – „barwy królewskie” – kojarzył autor z triumfalnymi dzwonami w symfonii „Fantastycznej” Hektora Berliozą). Artysta sam będąc muzycznym buduje swój utwór na wzór formy muzycznej. Zamierzeniem jego było stworzenie dzieła malarskiego porównywalnego do 4-częściowego dzieła muzycznego, gdzie współbrzmienia nie są rozciągnięte w czasie, jak w muzyce, lecz ogarnięte na raz, całościowo, jednocześnie. Kompozycja tejże symfonii „Pory Roku” dojrzała w świadomości artysty przez dłuższy czas. Wreszcie w 1973 roku zebrawszy „siły i środki” na start od nowego 1974 roku, wykonawszy uprzednio (kontrolnie) niewielką próbę, jakby szkic „Zimy” – 12 obrazów 21x26 cm każdy i konsultując zamysł z kolegami, postanawia wykonanie dzieła. Następuje czas realizacji. Autor jest jeszcze wówczas młody, ma 32 lata (wg UNESCO młodym jest twórca do 35. roku życia). Imperatyw rozpoczęcia pracy jest powodem odmowy wyjazdu z Witoldem Maszniczem do USA na jego stypendium Fundacji Kościuszkowskiej w N.Y. Rzetelność, sumienność i reżim pracy połączony jest z gigantycznym wysiłkiem fizycznym, zagrożeniami finansowymi oraz przez permanentne napięcie nerwowe trwające przez cały rok, spowodowały poważny uszczerbek na zdrowiu malarza, tym bardziej, że wówczas pracownia służyła mu za mieszkanie, podręczną stolarnię (ramiaki-blejtramy i sporządzanie podobrazów wykonywał sam!). Ta niewielka pracownia służyła też za suszarnię powstających rytmicznie obrazów, ich magazynowanie i chroniła przed impertynencjami... Symfonię „Pory Roku” zrealizował (o ironio) w dobie „Konceptualizmu”, gdy w Peerelu te droższe, lepsze materiały malarskie były ściśle reglamentowane, na przydział ZPAP, głównie firm Talens (Rembrandt, Van Gogh) czy Rowney’a. Zdobywał je nietrudno, bowiem większość artystów nie używała farb i swoje przydziały cedowali na dobro Piusa... Także pan Ole Rasmussen z Danii wspierał, jak mógł, jego twórczy zamysł odwiedzając go w pracowni i zwożąc brakujące materiały, kawę, czekolady i owoce. Należy też wspomnieć „zastrzyki finansowe” – w dolarach – od pani Ewy Pape i jej jeszcze zamożniejszych koleżanek, jak pani Barbary „Johnson&Johnson” czy multimilionerki pani Francoise. Bardzo dobrej jakości farby miały znaczny wpływ na soczystość i ekspresję kolorystyczną symfonii. I choć wielu w malarstwie podejmowało temat pór roku, to dzieło Piusa nie ma nic wspólnego z eklektyzmem, ani ówczesnym pędem lat 70-tych. Swoją skalą, zakresem znaczeń, nowatorstwem formy oraz problematyką jest dziś jedynym takim dziełem powstałym na świecie. Zacytuję tu jedną z opinii z Działu Dokumentacji Galerii „Zachęta” w Warszawie z 1982 roku: *„Czesława Piusa Ciapało zaliczam do grupy malarzy szokujących nasz wiek; osobiście uważam go za najatrakcyjniejszą osobowość ostatnich dziesiętków lat w Europie, a może i poza nią”*. – Godfryd B.

(Z pracy magisterskiej Doroty Wielkosielec:

„Inspiracje malarskie Piusa CIAPALO”; Akademia Podlaska, Siedlce, 2005 r.)



Symfonia programowa „Pory Roku”. Jeden z obrazów „Jesieni”, olej/plótno, 135x175 cm

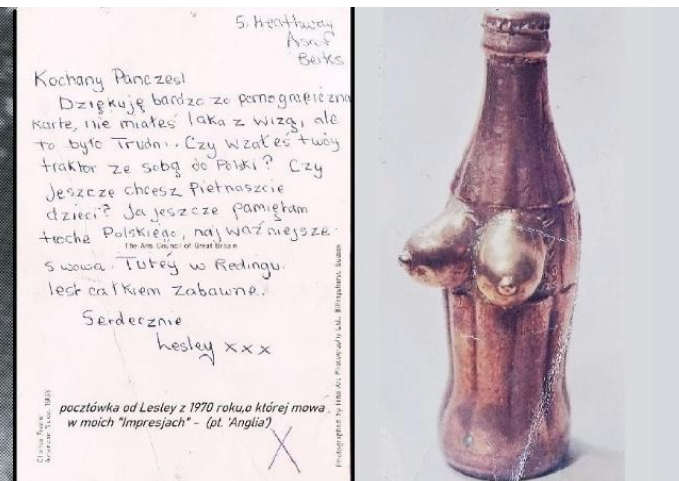
W Kopenhadze w tym czasie, w dzielnicy Christiania „gnieździli się” (zjechawszy z całego świata) niestrudzeni entuzjaści rozwiązości seksualnych, kolorowi narkomani, zagorzali wyznawcy ruchu hipisowskiego, którego głównym hasłem, jak wiemy, było „Make love not war” – jakże ideowo zbliżonego do problematyki malarstwa Czesława Piusa... Dla wielu podówczas Pius Ciapało był piewcą „hippizmu”. Pokoleniowo (ur. 1942 r.) – zdawałoby się – pasuje idealnie. Pan Ole Rasmussen parokrotnie oprowadzał go po tym świecie narkomanów, aby odczuł ich ludzki dramat i społeczny problem spokojnej kiedyś dzielnicy Kopenhagi.

„Minireplika” została wykonana w Kopenhadze (Dania), gdzie na zaproszenie pana Ole Rasmussena przebywał Pius Ciapało od czerwca do listopada 1976 r. Zamiarem powtórzenia warszawskiej symfonii „Pory Roku” z 1974 r., ale w małej skali, była prezentacja „Minirepliki” podczas wystawy Ruchu „O Poprawę”. Pius Ciapało otrzymawszy zaproszenie do prezentacji swojego monumentu – symfonii „Pory Roku” – w kopenhaskiej galerii St. Nikolai Kirke, nieoczekiwanie prosi władze Związku Artystów Duńskich i p. Ole Rasmussena o zgodę na zamianę jego wystawy indywidualnej na wystawę prac swoich kolegów, formacji artystycznego Ruchu „O Poprawę”, którego był współzałożycielem. Autor w obawie przed niespodziewaną karierą, do której nie był wewnętrznie przygotowany, obawiał się zbyt

wczesnego rozgłosu. Rezygnuje z przedwczesnej międzynarodowej sławy, którą przepowiadał mu pan Rasmussen. Miał bowiem w zamierzeniach wiele następnych, także niekomercyjnych realizacji, kompozycji strukturalnych, którym wejście w komercję u progu tak poważnej twórczości kariera może zaszkodzić. Po akceptacji zamiany wystaw rozpoczął wykonywanie „Minirepliki” (od czerwca do listopada 1976 r.) w ówczesnej pracowni fotografa Johna Jensena i jego paryskiej małżonki Claudii Lanos z dwoma małymi synkami. Wzięty fotograf oprócz mieszkania, zajmował na pracownię rozległe poddasza prestiżowych kamienic przy ulicy Amagertorv; słynnego deptaku Stroget. To tutaj powstawała „Minireplika” oraz 2 obrazy – zwiastuny symfonii niekomercyjnej Nr 3 – „Zielonej”. Symfonia ta, zrealizowana później w Warszawie, nosi nazwę „Kopenhaska” z racji zielonych dachów krytych miedzią blachą wielu zabytkowych budowli starej Kopenhagi. A tym właśnie Pius Ciapało się wówczas zauroczył.



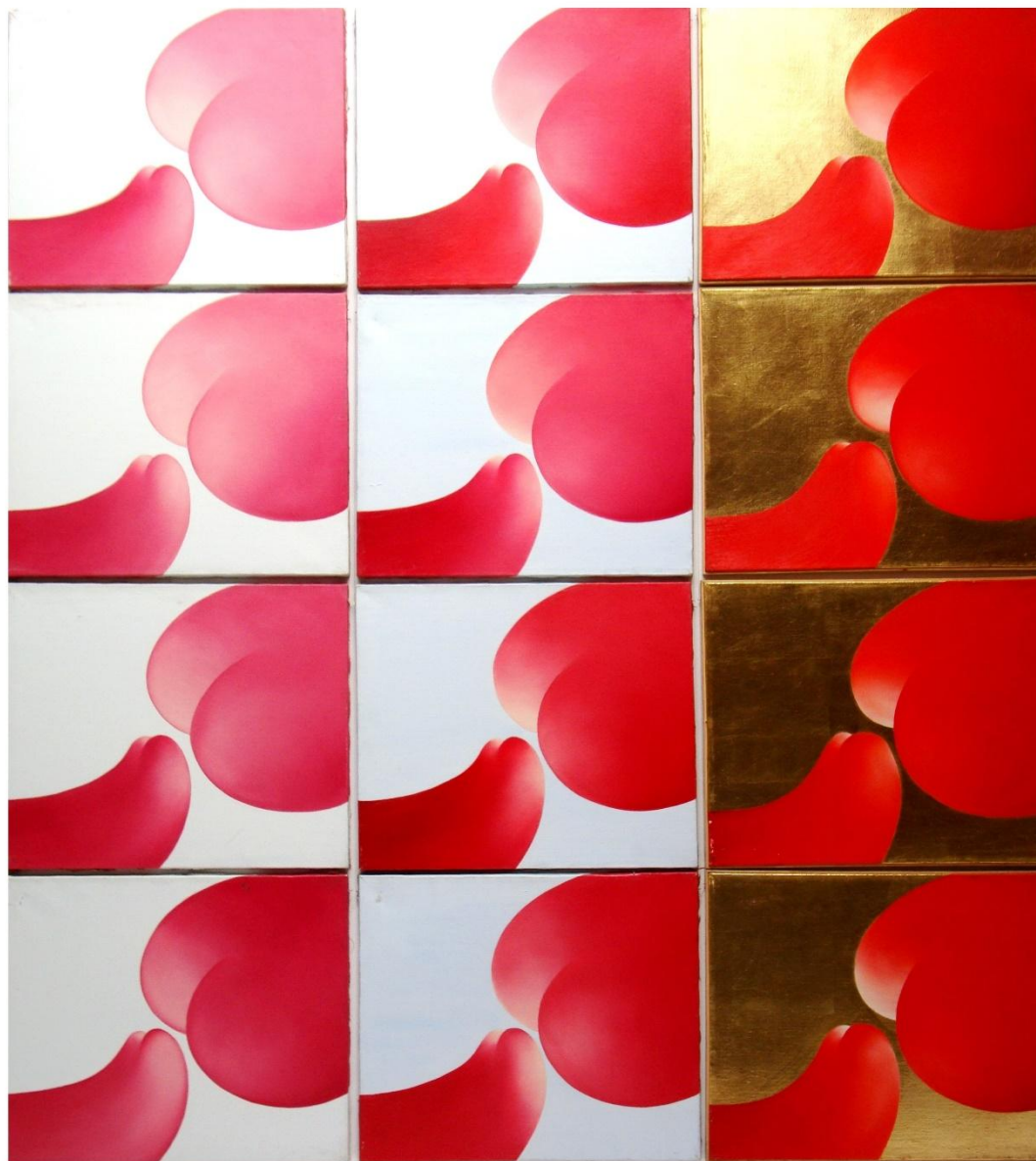
Autor; ok. 1976 r.



Z panną Lesley zawiązała się niewinna przyjaźń, gdy na farmie w Tiptree 'pikaliśmy' truskawki. Wpadliśmy sobie 'w oko', gdy w przerwie tańców piątkowej dyskoteki popijałem sobie cydr, a ona z koleżanką jakiś sok, czy lemoniadę. Anglia, czerwiec 1969 r. Z głośników cichutko przygrywali Pink Floyd, a my ukradkiem spoglądaliśmy na siebie... Gdy zaczęło się głośne granie beatu, zaroilo się od płasających, a ja niechcący znalazłem się przy... właśnie Lesley. Rozmawialiśmy o studiach i naszych planach. W poniedziałkowej pracy znów zbieraliśmy truskawki i chyba przypadkiem znaleźliśmy się obok siebie. Nie mogła zapamiętać mojego imienia, więc podałem jej, że 'pan czesław'... (analogicznie, jak PanAm). I to zapamiętała! Niebawem Paweł W. znalazł mi pracę traktorzysty na farmach w hr.Sulfok; Lesley zaczęła studia i nić przyjaźni się urwała. A gdy nie powróciłem do Anglii - skłamałem uroczej Lesley, że nie dostałem wizy. (vide: mojeMPRESJE rozdz. "Anglia").



Z "Minirepliki" jeden z obrazów I. cz. "Zima"



Z „Minirepliki” (część III) – „Lato”

„Koncert na lewą rękę” to tryptyk. Pius Ciapało będąc praworęcznym (wzorem wirtuozów muzyki) spróbował wykonać swój utwór strukturalny trzech obrazów właśnie lewą ręką. Pierwszym z tego tryptyku jest „Erotyk Wiosenny”; środkowym jest „Erotyk Lata”, a trzecim „Erotyk Jesienny”. I jeśli w muzyce trzy części koncertu zróżnicowane są tempem wykonania, to tutaj autor zróżnicował te części kolorem, jego natężeniem. Wiosenny – ciemniejszy; letni – jaśniejszy i jesienny erotyk znów ciemniejszy. Wspominając Leonarda da Vinci, który radził, aby sprawdzić prawidłowość kompozycji, jej harmonię i równowagę, podsunął pomysł zobaczenia tegoż w lustrze.

Jeśli więc lustrzane odbicie zachowuje zgodność prawideł kompozycyjnych – wówczas dzieło jest bezbłędne, pomimo, że w lustrze układ form jest odwrócony. Tryptyk ten może być prezentowany zarówno pionowo (jeden nad drugim), lub poziomo – jeden obok drugiego. Każdy z tych trzech obrazów ma wymiary 135 x 175 cm i został wykonany podczas realizacji symfonii „Pory Roku” zgodnie z kolejnymi częściami tej symfonii – „Wiosny”, „Lata” i „Jesieni”. Oczywiście w takiej samej kolorystyce. I tak, jak w muzyce instrumentalnej, „Koncert na lewą rękę” jest popisem zręcznościowym lewej ręki...



3.częściowy "Koncert na lewą rękę
... istotnie, wykonany lewą ręką

w tle, na ścianie - symfonia "Pory Roku"

"Mini Replika"

Koncert na lewą rękę. W tle symfonia „Pory Roku”. Ekspozycja w Galerii Zachęta, Warszawa

Symfonia Niekomercyjna Nr 3 – „Zielona” to monumentalna struktura obrazów zielonych, o tym samym motywie formalnym, pozostających ze sobą w specjalnych relacjach dziesięciu obrazów pionowych o wymiarach 175 x 135 cm każdy. I choć pojedyncze obrazy są kompozycjami pionowymi, to cała struktura, rozwieszona w przestrzeni, jest kompozycją p o z i o m ą (zgodnie z doktryną Piusa, że jego kompozycje wizualne muszą być poziome z uwagi na to, że nasze oczy usytuowane są horyzontalnie; jedno obok drugiego, co umożliwia nam widzenie stereoskopowe).

Jakby intradą symfonii „Zielonej” były dwa obrazy wykonane w Kopenhadze, celowo nieco mniejszych rozmiarów – jako zwiastuny – o wymiarach 170 x 130 cm każdy. Zakupione tamże, pozostały w Danii. Kolorystykę symfonii „Zielonej” zaczerpnął Pius z krytych zaśnieżoną miedzią dachów licznych zabytkowych budowli Kopenhagi; stąd też symfonia ta nazywana była „Symfonią Kopenhaską”. Innym motywem wyboru koloru zielonego tej symfonii była „ucieczka” w chlorofil. W świat roślin (dla zmylenia peerelowskiej cenzury), która niejednokrotnie ograniczała swobodę jego artystycznej kreacji.





Duża i mała Symfonia Nr 3 „Zielona”. Galeria Zachęta, Warszawa, 1976-78

Są jak gdyby trzy poziomy odczytania pozornie niezwykle prostego malarstwa Czesława Ciapała. Pierwszy zawiera się w zmysłowej przyjemności estetycznej. Drugi w odczytaniu znaczeniowym. Trzeci w głębszej warstwie znaczeń, w sensach fizjologicznych, do których dochodzimy niespodziewanie i z pewnym zaskoczeniem, poprzez dwa pierwsze... Malarstwo Piusa Ciapała należy do tego rodzaju sztuki, w której poszukiwaniu syntezy i maksymalnej oszczędności środków towarzyszą poważne przemyślenia, złożone odniesienia symboliczne i świadome kontrasty kulturowe.

Maciej Gutowski, z katalogu wystawy Oratorium „KOSMICZNE”, czerwiec 1981

W prezentowanych pracach zawarty jest problem gry barw, zależności i harmonii kolorów konstytuujących strukturę artystyczną jako ponadczasową, ale również problem dynamiki relacji kolorystycznych, a w konsekwencji czasu, jako warunku prawa przekształceń. Relacje kolorystyczne kreują przestrzeń, która zostaje w ten sposób powiązana z czasem.

Analiza struktury jako – by użyć określenia o proveniencji fenomenologicznej – „kreślenia planu w chaosie” – prowadzona jest w ten sposób w dwóch płaszczyznach: czasowo-przestrzennej i logicznej. Analiza i synteza strukturalnych relacji kolorystycznych określić mają warunki formalne kreacji artystycznego wymiaru rzeczywistości.

Prezentowane prace malowane są lekko, swobodnie, ale precyzyjnie: autor znakomicie operuje światłem i kolorem. W dążeniu do integracji sztuki i życia obiera inny drogę niż zwolennicy „sztuki nieobecnej”; zachowuje obraz, ale nadaje mu takie wymiary i dynamikę przestrzenną, że wykracza on jakby poza wnętrze sali wystawowej i staje się potencjalnie zapowiedzą nowej wizji kolorystycznej środowiska.

Mirosław Prosa, „Argumenty” Nr 27, 12-18 IX 1982

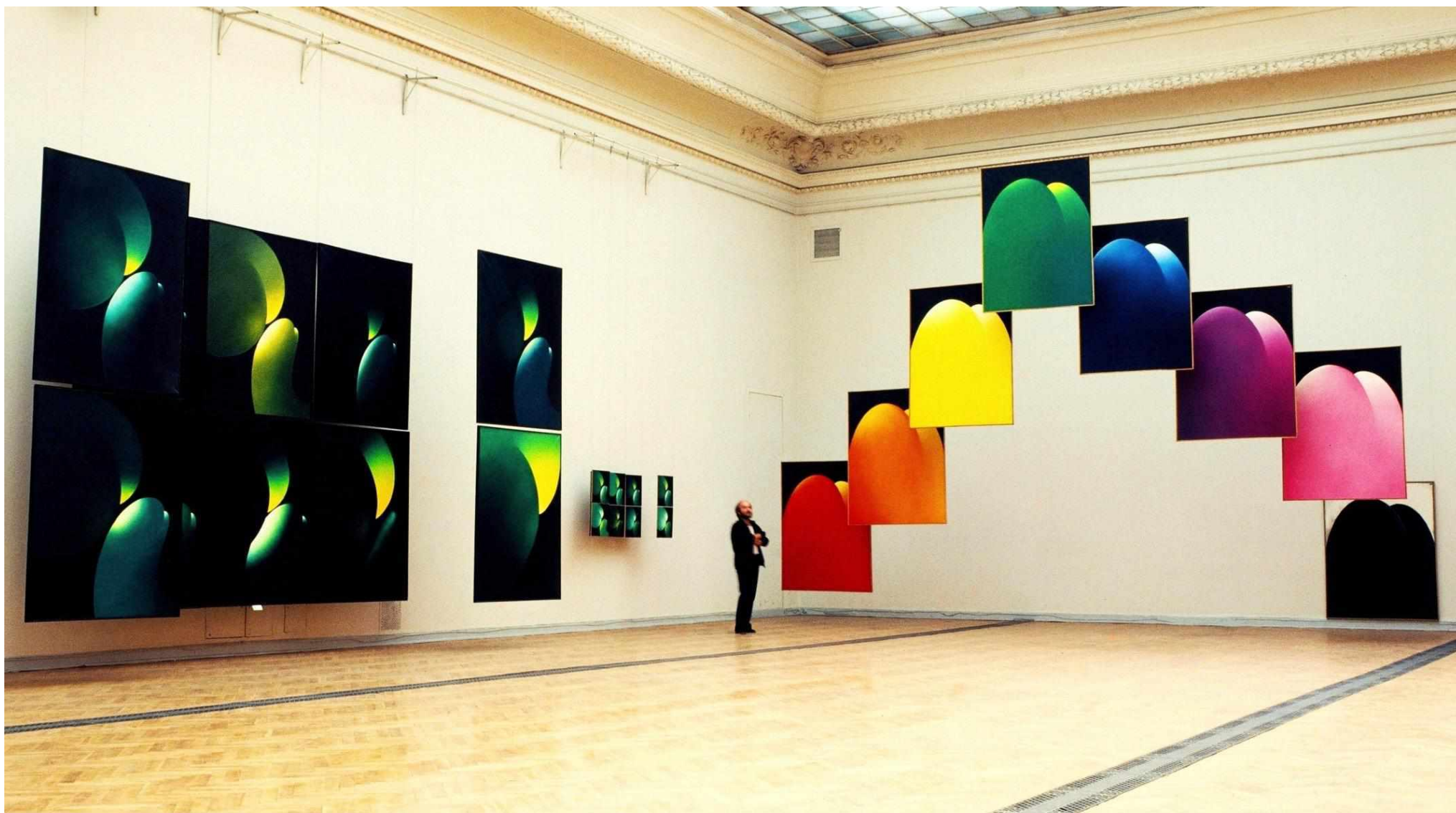
Obrazy Czesława wprawdzie podszyte są erotyką, ale z pewnością nie erotyzmem w żadnym trywialnym, efekciarskim, hedonistycznym sensie. Wspaniałość ich polegająca na powadze i znaczeniu jest dużo większa. Po pierwsze wszystkie jego prace są artykulacją uniwersalnego pejzażu osobistych doświadczeń, opowiedzianych surowo „formalnym” językiem czystego malarstwa. Tworząc owe pejzaże, wynikłe z osobistych doznań, ze zdumiewającą zawartością duchową wyrażają głębokie wartości formalne poprzez cudownie subtelną inteligencję estetyczną. Właściwie odczytane jego kreacje stanowią język artystyczny z pogranicza cudu wypowiedziany w najczystszej domenie kształtów i barw.

Można powiedzieć bez zakłopotania, że obrazy jego są pięknie namalowane z istic zakonnym oddaniem i poczuciem tego bezruchu, który nie pomija niczego, co może dostrzec ludzkie oko.

O ich bardziej „kontrowersyjnej” zawartości można powiedzieć, że ich napięcie i siła (ta „z głębi wnętrza, z trzewi”), leży w ewokacji egzystencjalnego dramatu naszego rodzaju. Rozdzielonego na dwoje. A to dopiero jest pełnym spektrum naszego człowieczeństwa.

Trzeba też wspomnieć o symfoniach wizualnych Czesława; wielkich, malowanych seriami zespołach pokrywających całe ściany sal muzealnych, w których skali człowiek staje się zaledwie karzełkiem. Niektóre zespoły są zintegrowane płynnym rytmem abstrakcyjnych form, inne progresją odcieni kolorystycznych; wszystkie obezwładniają tą samą niezmienną formą ikonograficzną. Każdy zaś z osobna wygrywa na instrumentarium umysłu rozróżnialny nastrój w kontemplacji owej formy.

***Brent Collins, znany amerykański rzeźbiarz,
z katalogu wystawy Seria „Architektoniczna”, październik 1995***



STRUKTURALNE KOMPOZYCJE W PRZESTRZENI – SALA MATEJKOWSKA – GALERIA „ZACHĘTA”, 1982

Symfonia niekomercyjna Nr 3 – „Zielona”, duża i mała, jako szkic

„Moje Erotyczne Oratorium Kosmiczne” (7+1 obrazów 175 x 135 cm)

„Moje Erotyczne Oratorium Kosmiczne” to także struktura, ale 7 pionowych obrazów o wymiarach 175 x 135 cm każdy i jest pomyślane, jak biblijne stworzenie świata. Owe biblijne dni tygodnia to 7 kolorowych „Arii”, które po odpowiednim zestawieniu jest czymś w rodzaju malarskiego studium rozszczepienia wiązki światła i stanowią harmonijną, siedmiokolorową tęczę (liczba 7 ma tu także moc magiczną). Tęczę tę rozpoczyna ARIA CZERWONA i żółknąc przechodzi w prawo najpierw w ARIĘ ORANŻOWĄ, a następnie w ARIĘ ŻÓŁTĄ. Piątą z kolei jest ARIA NIEBIESKA, której kolor po zmieszaniu się z sąsiadującym ze strony lewej kolorem ARII ŻÓLTEJ dał ARIĘ ZIELONĄ. Ze strony prawej, ARIA NIBIESKA przechodząca stopniowo w kolor różowy daje najpierw ARIĘ FIOLETOWĄ, a następnie czystą i uroczystą ARIĘ RÓŻOWĄ.

Jakby epilogiem siedmiu obrazów „ORATORIUM” jest obraz ósmy. Jest to niejako ósmy dzień tygodnia, ale już poza „Oratorium” – niezależna ARIA ÓSMA. To obraz dnia chaosu i katastrofy. Po nim, jak po biblijnym potopie, znów zapanuje tęcza – symbol przymierza Stwórcy z ludzkością. Jest on jakby negatywem czarno-białej fotografii któregośkolwiek z poprzednich obrazów ARII. Obraz ten został namalowany matową czernią na białym tle.

Małe „Oratorium Kosmiczne” wykonał autor na formacie płócien (40 x 35 cm każdy) podczas Międzynarodowego Pleneru w Osetnicy (OW ZPAP Wrocław) latem 1975 roku, uzyskując jakby szkic do dużego utworu strukturalnego, wykonanego już w Warszawie.

Dużych rozmiarów „Moje Erotyczne Oratorium Kosmiczne” oraz jego szkic wykonany w Osetnicy (1975 r.) znajdują się w kolekcji prywatnej fundacji w Warszawie.



„Moje Erotyczne Oratorium Kosmiczne”, Galeria Zachęta, Warszawa 1975

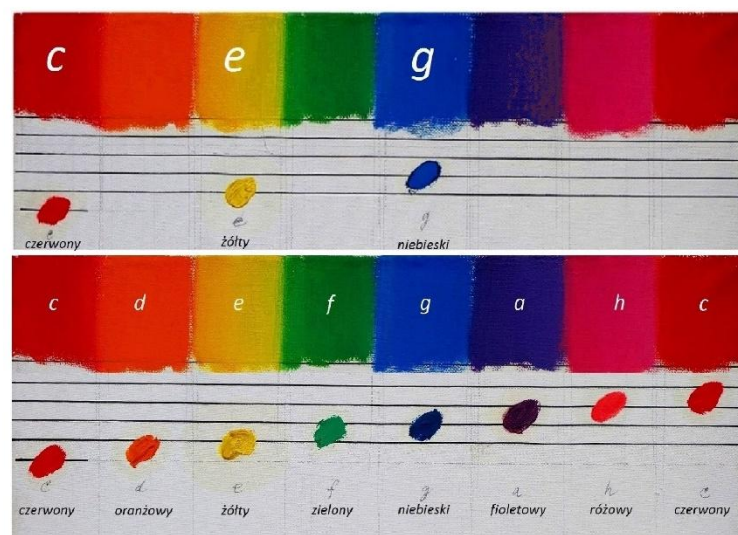
Czesław P. Ciapało jest dobrze znanym i kontrowersyjnym artystą warszawskim. Ze względu na insynuowany ostry erotyzm jego obrazów odczuł na sobie inkwizycję moralizmu przez oficjalną peerelowską cenzurę. Cenzura ta odzwierciedla nie tyle tradycyjny polski katolicyzm, ile psychologię religijną polegającą na represjonowaniu seksualizmu, który obecny jest na całym świecie i myli bardziej dojrzałą moralnie inteligencję z tym, co dozwolone. Postawa ta, choć w zamierzeniach swych jest w pewnym sensie szlachetna, jednak zamiast podtrzymywać moralność – zaburza ducha humanistycznego. Obrazy Czesława, wprawdzie podszyte są erotyką, ale z pewnością nie erotyzmem w żadnym trywialnym, efekciarskim, hedonistycznym sensie. Wspaniałość ich polegająca na powadze i znaczeniu jest dużo większa. Po pierwsze wszystkie jego prace są artykulacją uniwersalnego pejzażu osobistych doświadczeń, opowiedzianych surowo „formalnym” językiem czystego malarstwa. Tworząc owe pejzaże, wynika z osobistych doznań /erotycznych/, ze zdumiewającą zawartością duchową wyraża głębokie wartości formalne poprzez cudownie subtelną inteligencję estetyczną. Właściwie odczytane jego kreacje stanowią język artystyczny z pogranicza cudu, wypowiedziane w najczystszej domenie kształtów i barw. Można powiedzieć bez zakłopotania, że obrazy jego są pięknie namalowane z iście zakonnym oddaniem i poczuciem tego bezruchu, który nie pomija niczego, co może dostrzec ludzkie oko. O ich bardziej „kontrowersyjnej” zawartości można powiedzieć, że ich napięcie i siła – „z głębi wnętrza, z trzewi” – leżą w ewokacji egzystencjalnego dramatu naszego rodzaju, a to dopiero jest pełnym spektrum człowieczeństwa. Dają nam one (obrazy) siebie samych nie w jakimś wyniosłym, modnym stylu, ale poprzenikane tymi tajemnicami, które dostrzegamy z poczuciem pogodnego realizmu, wyłącznie z perspektywy temperowanej przez nasze sumienie. Dar tych obrazów jest tożsamy z ową odnową, którą doświadczenie gatunku w niepojęty sposób niesie w postaci motywu powracającego przez całe życie, gdyż ich nie powtarzalną zawartością (treścią) jest sublimacja seksualnej miłości, takiej, jaką przejawia się ona w immanentnym stadium czułości. W tej osobistej czułości jego obrazy dają nam coś uniwersalnego... kosmos i delikatność kwiatu, pobrzmiewających echem w przepływie strumienia niszczycielskiego jarzma pamięci. Patrzą one na seksualizm bez przymrużenia oka i są bezkompromisowe w swej idealizacji archetypowej anatomii. Pomimo, że czasem skrywają się w przebraniu czystej głębi abstrakcyjnego – wykadrowanego – powiększenia konkretnego. Potrafią naruszyć równowagę między prywatnymi uczuciami a naciskiem publicznego przemilczania, ale tylko w sensie możliwego przejścia do sublimującej perspektywy splendoru, w delikatnej i kruchej, zaledwie człowieczej skali. W tym aspekcie intensyfikują one ostrość odczuwania zmysłowego w naturze, którą od tak dawna wyprzedzają tragiczne spustoszenia, będące dziełem naszej technologii i chciwości. Zaiste są to obrazy lśniące somatycznie uwewnętrznionym światłem owego zmysłowego odczuwania i jako takie, ujawniają, jak delikatna jest tkanka tego, szerzej pojmowanego, cierpiącego bytu, którego częścią przecież i my jesteśmy. Patrzą one tak, jak patrzy odwieczne dziecko, bez wstydu. Kategorycznie natomiast mówią nam, że utraciliśmy tę łaskę tylko z powodu neurotycznej kultury, która stała się czymś nieuniknionym dla gatunku, który stał się czymś niemal nieuniknionym. Dla gatunku, który stał się od tak niedawna semantycznie autoświadomym... Trzeba też wspomnieć o symfoniach wizualnych Czesława, wielkich, malowanych seriami zespołach, pokrywających całe ściany sal muzealnych, w których skali człowiek staje się zaledwie karzełkiem. Niektóre zespoły są zintegrowane płynnym rytmem abstrakcyjnych form, inne progresją odcieni kolorystycznych. Wszystkie obezwładniają tą samą, nie zmienną formą ikonograficzną. A każdy z osobna wygrywa na instrumentarium umysłu rozróżnialny nastrój w kontemplacji owej formy. Przejścia od jednego do drugiego są jak nagłe, delikatne powiewy wolności. W symfonicznej formie wszystko w tych obrazach zyskuje nowy rodzaj impetu i staje się prawdą to, co można określić już, jako j a s n o ś ć k o s m i c z n a.

Brent Collins, rzeźbiarz, Charleston, Illinois, USA, maj 1989 r.



"Pasaż"
do-mi-sol-do-mi-sol-do-sol-mi-do-sol-mi-do

"STUDIUM"
dźwięki gamy C-dur porównane do kolejnych barw rozszczepionego światła /widma świetlnego/

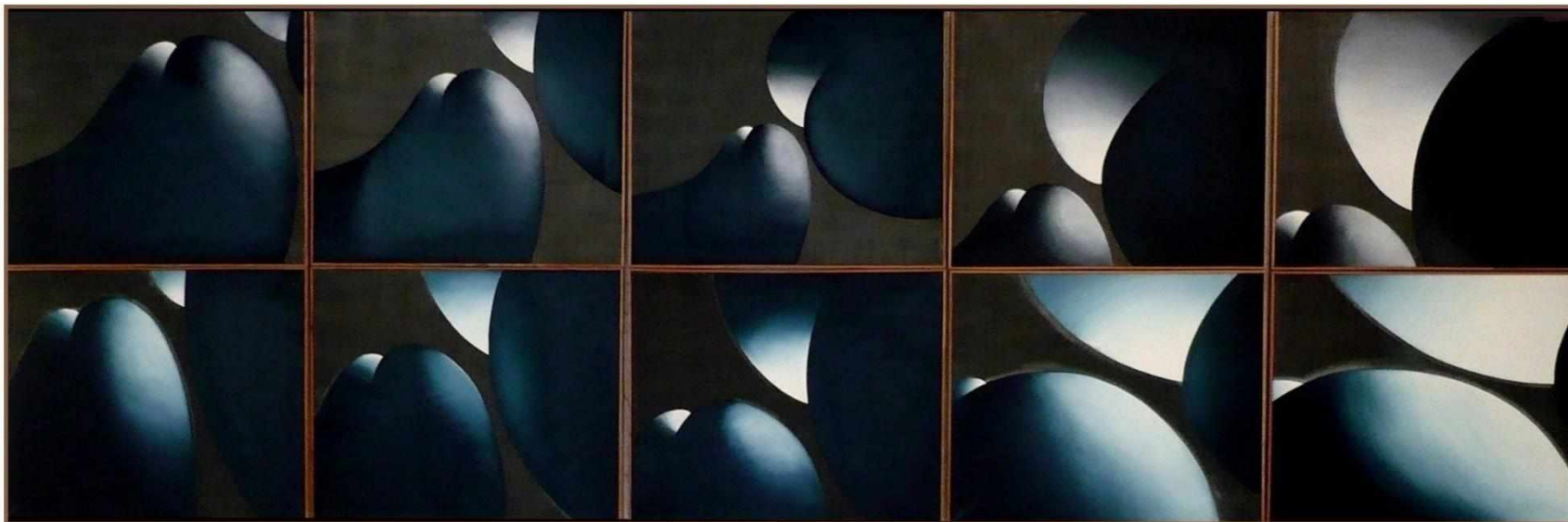


„Pasaż” i „Studium” to problem: „Struktura światła, a gama muzyczna C-dur”.
Tutaj autor porównuje dźwięki muzycznej gamy C-dur do kolejnych kolorów widma świetlnego.

Dwie kompozycje „Rzecz Czarna” mniejsza i większa.

Pierwsza z nich powstała na Plenerze „Stolbudu” w Grybowie koło Nowego Sącza latem 1981 roku, gdy sprawy kraju tuż przed stanem wojennym autor „czarno widział”. Ogólnonarodowy Ruch „Solidarność” wzmocniony wyborem naszego Papieża napiera na władze komunistycznej partii walcząc o prawa pracownicze i obalenie komuny. Partia twardogłowych, tzw. „partyjny beton” grozi interwencją obcych wojsk, chroniąc swoją władzę i stanowiska. Czarno widziana struktura małej „Rzeczy Czarnej” ma swoją premierę na wystawie w świetlicy „Stolbudu”.

Każdy z dziesięciu obrazów mniejszej „Rzeczy Czarnej” ma wymiary 35 x 40 cm każdy, co stanowi kompozycję powiększających się form od centralnego erotyku – lewej formy w lewo i prawej formy w prawo (nieznanego wówczas „zoom”). Większą „Rzecz Czarną” wykonał Ciapało po powrocie do Warszawy i ukończył (zanim wprowadzono stan wojenny) – w kolorach czarnego indygo. „Większą” stanowi także struktura 10 obrazów olej/ płótno o wymiarach 65 x 80 cm każdy. Wymiary kompozycji większej „Rzeczy Czarnej” to 130 x 400 cm. Jest ona własnością prywatnej kolekcji.



*„Rzecz CZARNA” – Większa, 10 obrazów, olej/płótno, 65x80 cm każdy,
wymiary całej struktury 130x400 cm*

1980



„Rzecz Czarna” - Mniejsza w kolekcji prywatnej (1980)

„**Capriccio**” to duży cykl obrazów, który malował Pius Ciapało w latach 1979-1980 i w 1989 roku. Wcześniej temat ten podejmowali w sztuce Callot (1617 rok) i Goya (1796 rok). Callot w swoich akwaforach przedstawił szaleństwa rodzaju ludzkiego przez sceny z życia jego wyrzutków w zaskakujących kombinacjach żołnierzy, kalek, żebraków, wędrownych grajków. Cykl „Caprichos” Goyi to 80 plasz w akwaforcie będących satyrą przeciw tyranii obyczajowej, obłudzie i ciemnocie, ale też wyrazem urzeczenia artysty światem surrealistycznym: zjaw, demonów i czarnoksiężstwa – „Gdy rozum śpi, budzą się potwory”.

Muzyka w twórczości Piusa Ciapała zawsze zajmowała istotną pozycję, a wątek muzyczny przewija się we wszystkich seriach jego obrazów. Artysta nie pozostaje też obojętny na wydarzenia społeczne w kraju. Kolejny już raz daje temu wyraz w swoich malarskich realizacjach. Powstanie pierwszych „Kaprysów” miało miejsce w czasie, gdy organizowane były pierwsze ruchy solidarnościowe, przed wprowadzeniem stanu wojennego w 1981 roku. Autorski komentarz do „Capriccio” zamieszczony w „Sztuce” Nr 1 z roku 1986 podkreśla inność (nowoczesność) jego *Kaprysów* wobec poprzedników Callota i Goyi, tworzonych przecież przez różnych artystów i w różnych epokach, ale w porównywalnych okolicznościach społeczno-politycznych. Kaprysy – z geometrycznego punktu widzenia – to ściśle określone reguły kombinatoryki budowane sześcioma trójkątami prostokątnymi w sześciu kolorach widmowych: czerwieni, oranżu, żółtego, zielonego, niebieskiego i fioletu. Są to zawsze asymetryczne kompozycje, w których autor poszukuje uniwersalnego piękna i odwiecznej harmonii barw tęczy w logice geometrii – dobie komputera i w epoce rzekomo postartystycznej. Pius Ciapało pozostaje przy obrazie – płaszczyźnie, olejnym czy akrylowym, wykonywanym na płótnie lub płycie. Trwa wiernie przy płaszczyźnie, której przecież elementarną formą jest powierzchnia zawarta pomiędzy trzema punktami w dowolnej przestrzeni. Z sześciu trójkątów zestawia konfiguracje i układy barw dających zaskakujące dzieła sztuki, tworzone w wersjach chromatycznych, monochromatycznych, achromatycznych oraz w kolorach barw metali, które generuje mózgiem i sprawdza za pomocą komputera. Pierwsze Kaprysy i „Kaprys Wielki” powstały w latach 1979-1980, a premierowy pokaz odbył się w Galerii „DESA” na Nowym Świecie w Warszawie na 2 tygodnie przed ogłoszeniem stanu wojennego. Kaprysy były próbą metodycznego penetrowania abstrakcji geometrycznej i intelektualnego nurtu malarstwa strukturalnego, dając wespół z symfoniami lat 70. pierwsze monumentalne i kameralne malarskie „instalacje”.

Z pracy magisterskiej Doroty Wielkosielec „Inspiracje w malarskiej twórczości Cz. Piusa Ciapała”. Akademia Podlaska, Siedlce, 2005 r.

Ryszard Winiarski wszedłszy do ówczesnej galerii „Desa” przy ul. Nowy Świat 23 w Warszawie, gdzie odbywał się premierowy pokaz „Capriccio”, zakrzyknął ze swoim charakterystycznym, ‘francuskim eRR’: „Uczyniłeś prawdziwą rewolucję w abstrakcji geometrycznej”... Żaden jednak z obecnych na wernisażu krytyków nie podchwycił tej uwagi. Ekspozycja pomimo reportażu TV pr. 2, przeminęła bez większego echa, a ogłoszony niebawem stan wojenny dnia 13 grudnia 1981 roku zamyka tę wystawę.

Już w stanie wojennym Masza Potocka powtórzyła Piusowi Ciapało, że była świadkiem, gdy kierowniczka galerii (Barbara Janicka) podszeptęła pewnej pani zainteresowanej zakupem jednego z obrazów, że „Pius to spadająca gwiazda” i tym odwiodła klientkę od inwestycji...



„CAPRICCIO” Sala Narutowicza – ściana frontalna

po lewej: kaprysy chromatyczne: "Kaprys Niewielki" - 6 obrazów trójkątnych olej/ płótno 65x80 cm każdy rok 1979-80
 "Kaprys Wielki" - 6 obrazów trójkątnych olej/płótno 175x135 cm. każdy rok 1979-80
 8 kaprysów mniejszych - po 6 obrazów trójkątnych olej/ płótno 52x31 cm. rok 1979-80

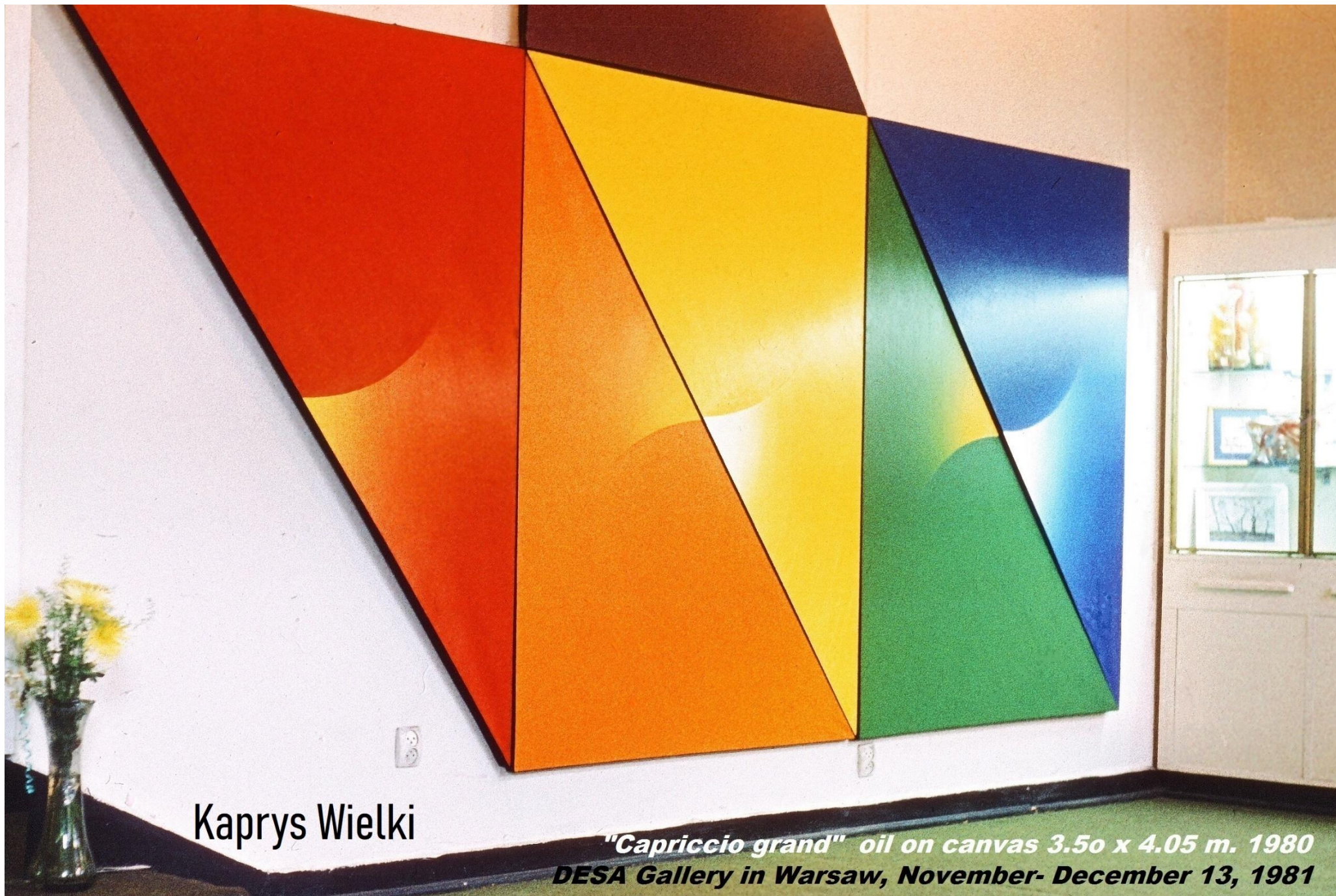
po str. prawej /w tle/ - kaprysy monochromatyczne /poziome/
 "Kaprys Czerwony", "Kaprys Oranżowy", "Kaprys Żółty"
 "Kaprys Zielony", "Kaprys Niebieski", "Kaprys Fioletowy"
 oraz - u dołu: achromatyczny "Kaprys Czarny".

Ekspozycja Piusa Ciapały, sygnowana „El Polaco”, nosi tytuł „**Capriccio**” („Kaprysy”) i jest zbiorem kilku abstrakcyjnych i strukturalnych obrazów geometryczno-kolorystycznych powstałych podczas pobytu autora jako *visiting professor* w Eastern Illinois University w Charleston (USA) w 1988 i 1989 r. Pojedynczy „Kaprys” składa się z sześciu różnokolorowych przystających i nierównoramiennych trójkątów prostokątnych, z których każdy w pobliżu środka przeciwprostokątnej posiada jaśniejący jakby prześwit, zaś kontur prześwitu jest małym trójkątem krzywoliniowym. W tak nieskomplikowanej formie odnajdziemy więc dziesiątki lokalnych podobieństw i symetrii oraz dualność: linia prosta, linia krzywa, dualne triady trzech podstawowych barw widma, optyczne relacje między kolorem i światłem, mutacje formy i kształtów poszczególnych „Kaprysów” etc.

W malarstwie abstrakcyjnym występują dwie sytuacje skrajne, częste i nieudane, a mianowicie gmatwanina lub – z drugiej strony – banalna prostota. „Kaprysy” dzięki umiarowi i swoistej różnorodności koloru, jego układów, światła i formy, są z pewnością odległe od obu tych abstrakcyjnych skrajności, a przy tym są dekoracyjne i wywierają na obserwatorze przyjemne wrażenie poruszające wyobraźnię, co sprawia nie tylko ich geometria i kolorystyka, ale też, a może przede wszystkim artystyczna intuicja autora, który tworzy „Kaprysy” obok innych swych kompozycji.

Wpatrując się w „Kaprysy” możemy zaobserwować pewne zjawisko natury geometryczno-optycznej. Dotyczy ono faktycznego i pozornego umiejscowienia wierzchołka kąta prześwitu, czyli punktu największego rozjaśnienia. Otóż wyda nam się zapewne, że wierzchołek ten znajduje się nieco bliżej od wierzchołków w poziomej podstawie „swojego” kaprysowego (czy też kapryśnego) trójkąta prostokątnego niż od trzeciego wierzchołka. Tymczasem odległości wierzchołka kąta prześwitu od wszystkich trzech wierzchołków trójkąta prostokątnego są identyczne. Natomiast środek ciężkości trójkąta, który znajduje się dwa razy bliżej od podstawy niż od linii równoległej do podstawy i przechodzącej przez trzeci wierzchołek, jakby „przyciąga” w naszym obrazie wzrokowym ku sobie cały kąt prześwitu i dlatego wierzchołek tego kąta wydaje nam się położony nieco bliżej podstawy trójkąta niż znajduje się w rzeczywistości. To złudzenie geometryczno-kolorystyczne czyni nazwę „Kaprysów” trafną i zasadną.

Prof. Janusz Czyż, matematyk



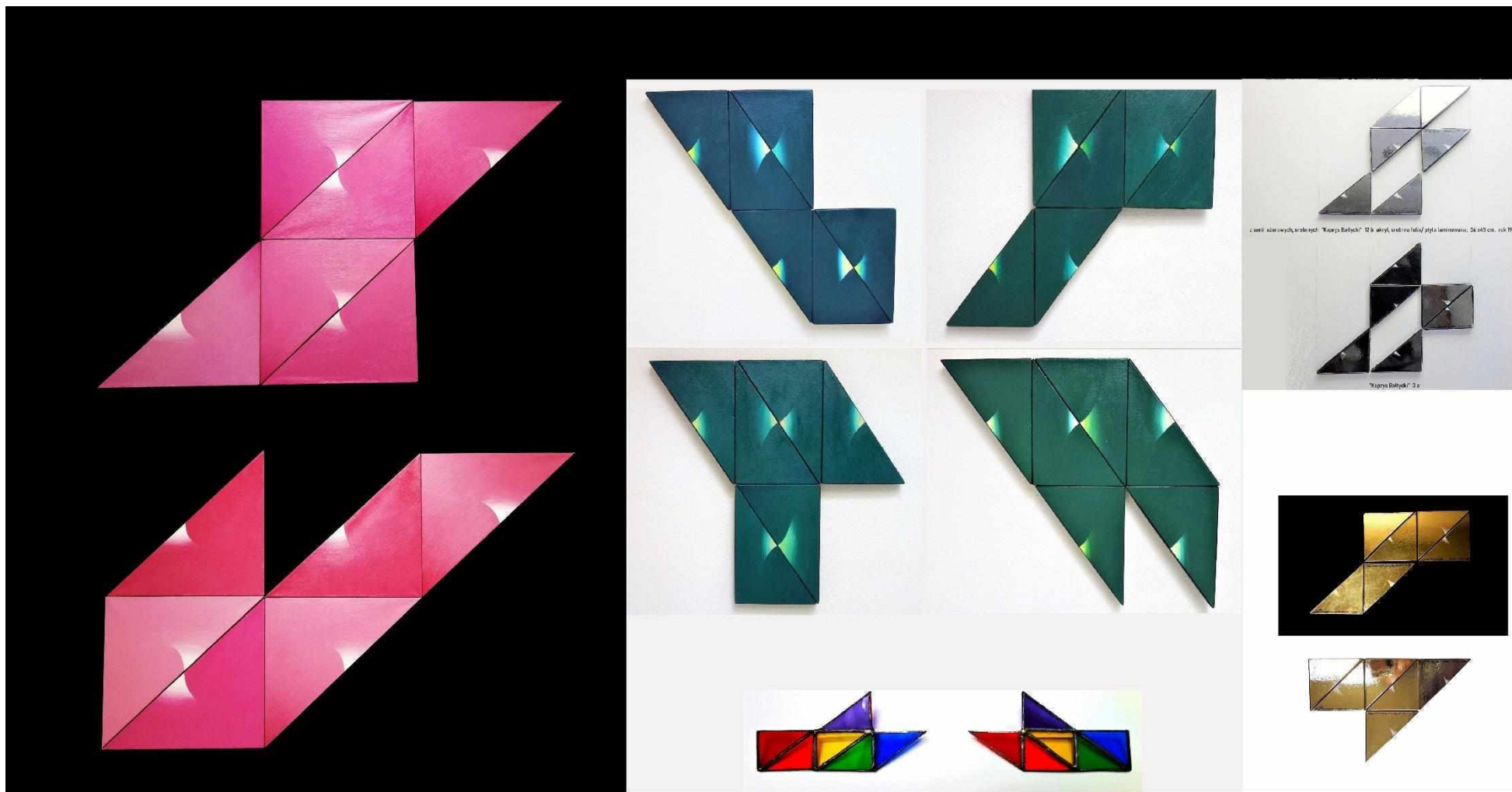
Kaprys Wielki

"Capriccio grand" oil on canvas 3.50 x 4.05 m. 1980
DESA Gallery in Warsaw, November- December 13, 1981

Bardzo rozległy cykl kompozycji strukturalnych „CAPRICCIO”, obrazów generowanych kombinatorycznie (matematyka) oraz z użyciem komputera mieści struktury po 6 obrazów – trójkątów prostokątnych – w sześciu kolorach widmowych (3 podstawowe i 3 kolory wypadkowe), a także monochromatyczne: różowe oraz zielone, jak również w kolorach polerowanych metali – złota i srebra. Osobnymi „Kaprysami” są także próby kilkunastu prac wykonanych techniką witrażu. Wielką, bezinteresowną, a powodowaną swoją ciekawością wykazał się fizyk, pan Ryszard Ondrusz (Akademia Rolnicza w Krakowie), programując i tworząc autorowi pomocnicze komputerowe wydruki już w 1979 i 1980 roku. Wydruki wykonane były na długachnych rolkach papieru.



Ryszard ONDRUSZ (Akademia Rolnicza- Kraków)
różne wydruki komputerowe "Capriccio" 1979-1980



„Capriccio” – moje KAPRYSY – to wiele konfiguracji 6. trójkątów prostokątnych barwnych w kolorach widma świetlnego oraz wielka różnorodność kombinatoryki /matematyka/ konfiguracji 6. trójkątów prostokątnych. Tu wersje monochromatyczne: różowe, zielone, w kolorach pól metalu, a także witraż.

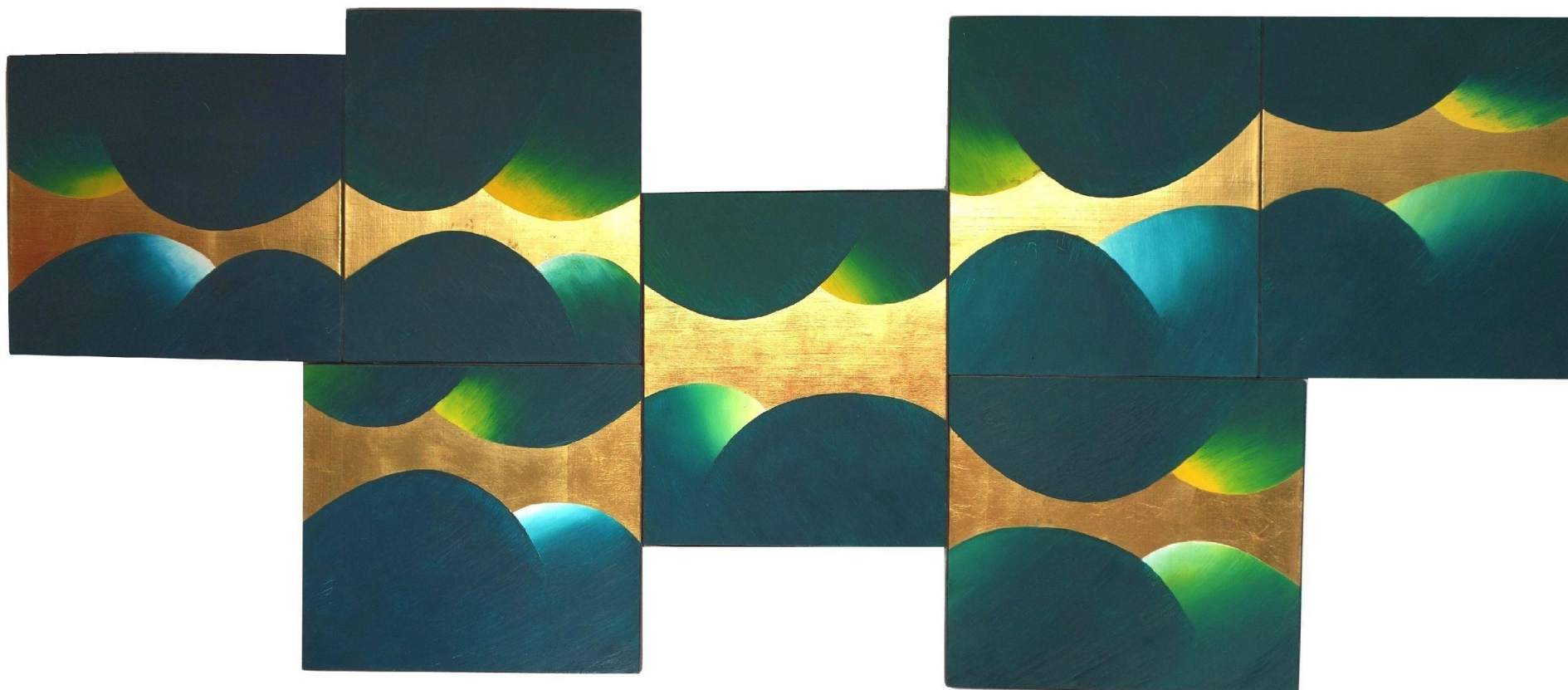
Najbardziej fascynującym dla autora było właśnie przebadanie /odkrywanie/ rozmaitych, a nieoczekiwanych konfiguracji 6. trójkątów prostokątnych. Zmienność ich konstelacji, dających radość odkrywania rozmaitych finalnych efektów kompozycji – pozornie asymetrycznych, a jednak harmonijnych; porównywalnych do poszukiwań J.S. Bacha.

Takiego podejścia do twórczości w plastyce nie zaryzykował nikt w świecie, choć łatwo byłoby używając komputera – radować oko animacją transformacji w 6 kolorach widma lubo: m o n o c h r o m a t y c z n i e

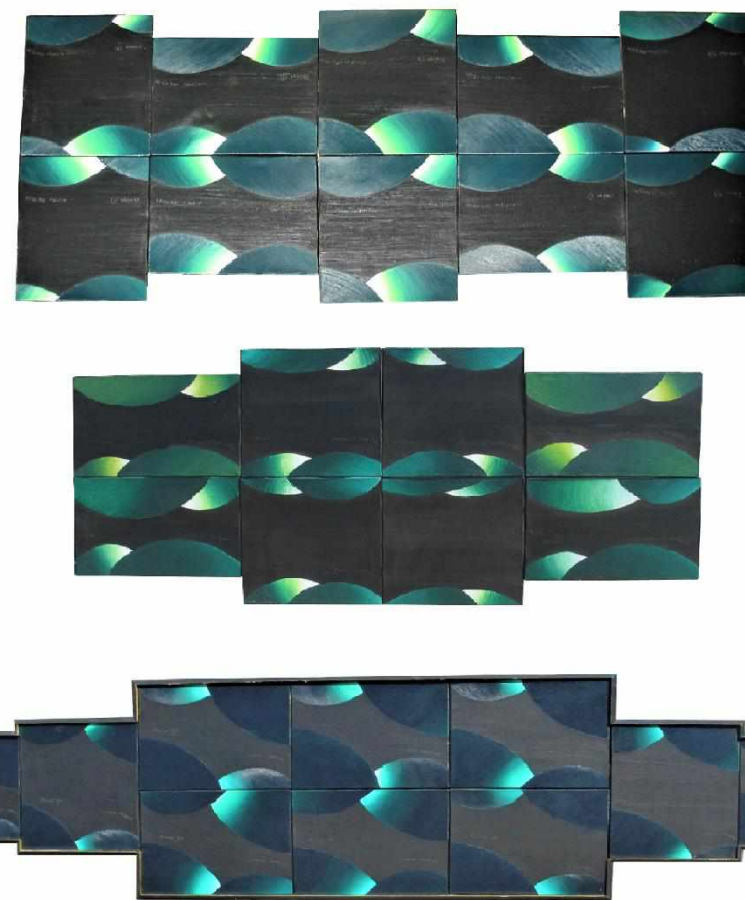
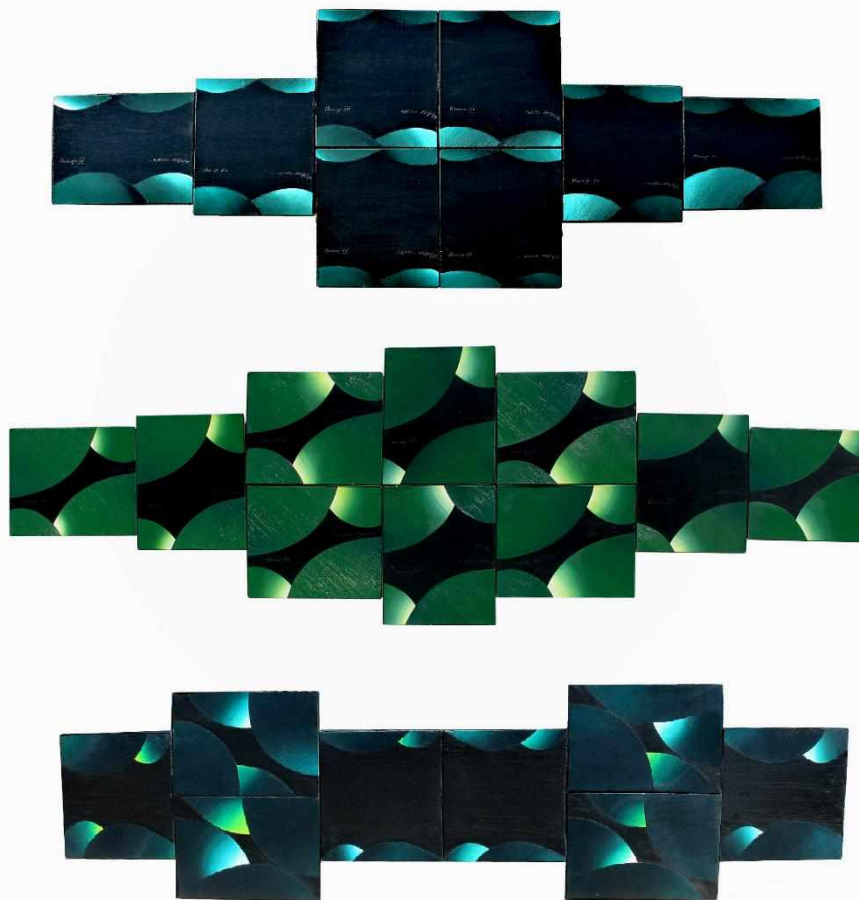
Oczywiście, generując strukturę zwartą dwupoziomową, litą lub 3. poziomą a ż u r o w ą – ściśle wg reguł „Capriccio” zał. przez autora z końcem lat 70. XX wieku.

„Wariacje” na temat symfonii Niekomercyjnej Nr 3 – „Zielonej”.

Pierwsze „Wariacje” (wykonane w 1979 roku) pokazane były na wystawie w galerii „Zachęta” w 1982 roku, gdy kompozycję strukturalną tworzyło 10 obrazów o wymiarach 65 x 80 cm. Otwierają one lawinę mniejszych utworów od 8 do 10 małych obrazów (każdy o wym. 21 x 26 cm). To cykl „Miniatury con variazione”. Wariacje zaś wykonane podczas pobytu autora w USA (jako *visiting professor* na uniwersytecie stanowym w Charleston, Illinois) namalowane były w kolorach rozmaitych zieleni, ale na złotym tle. W Ameryce wiadomo, czym jest złoto, zaś „zielone” (greens) – to dolary...



Wariacje 1 ; czyli: 7 obrazów olej, złocenia/ płótno 35 x 40 cm. każdy, tzn. 75 x 180 cm.; rok wykonania w Charleston (USA) 1989



miniatury „Con Variazione” jako *W a r i a c j e* nt. symfonii niekomercyjnej Nr 3 „ZIELONEJ” (rozmaitość zieleni i konfiguracji prostokątów)

3 Parawany symfoniczne – „koncertujące” to kompozycja 18 obrazów 175 x 100 cm każdy usytuowanych tak, że trzy kolejne obrazy stanowią jedną stronę kolejnego mebla – parawanu; wolnostojącego przegubowego dwustronnego tryptyku. Nigdy więc wzrokiem nie można objąć całości równocześnie z racji malowidła dwustronnego. Generalnie zasada była taka, że w każdym następnym obrazie (w ogólnej ich liczbie osiemnastu) przybywa kolejno jedna nowa biologiczna forma potęgując płątaninę form wszechogarniającego i wiecznie pączkującego życia. Intencją zastosowania postępu arytmetycznego jest zasugerowanie nieskończoności tego procesu.

Drugą obowiązującą zasadą jest konsekwencja chromatyczna poszczególnych stron parawanów. Każdy z trzech parawanów będąc malowidłem dwustronnym, jedną ze swych stron ma wykonaną w kolorach gorących, drugą zaś w zimnych, gdyż chromatyka parawanów zakładała, że podstawowe barwy widmowe (triada) – czerwień, żółty i błękit w prostej mieszaninie kolejno między sobą dają oranż, zieleń i fiolet, co odpowiada sześciu kolorom widmowym, czyli kolejno każdej z 6 monochromatycznych stron trzech mebli – trójskrzydłowych parawanów.

Wykonane one zostały w Warszawie w latach 1982-84, a wystawa niniejsza jest ich pokazem premierowym (z wielu zresztą powodów) po prawie... dwunastu latach!

Zarówno pod względem swojej budowy, chromatyki jak ikonografii należą one do okresu „polifonii wizualnej”, którą zajmowałem się w latach 1974-1988.

Autor

3 Symphonic screens – „concerting” is a composition of 18 paintings, 175 x 100 cm each, situated so that three consecutive paintings constitute one side of the consecutive furniture-screen, a form of self-supporting turnbuckle two-side tryptych.

Thus one can never perceive simultaneously the whole element due to its both sides painted. Its general principle is that each of the eighteen consecutive paintings adds one subsequent biological form, intensifying the maze of forms of an omnipresent and eternally sprouting life. The purpose of applying the arithmetic progression is to suggest the infinity of that process.

Another valid principle is chromatic consistency of individual sides of the Screens. Each of three screens being a two-side painting has one side in hot colors, while the other side in cold ones, because the chromatics of the Screens assumes that the basic spectral colors – red, yellow and blue in their simple mixture result in orange, green and violet and thus evolve to a full six-color spectral range, in this case – they correspond with 6 consecutive monochromatic sides of the three furniture – three-winged screens.

They were made in Warsaw in the years 1982/84, and the present exhibition in their premiere viewing, after almost twelve years.

Both their construction, chromatics as well as iconography locate them in my „visual polyphony” series I was busy with in the years 1974-89.

Translated by LONSTAR

TRZY „PARAWANY SYMFONICZNE – KONCERTUJĄCE”



"Parawan czerwono-zielony"

ilość form od 1 do 6

"Parawan niebiesko-oranżowy"

ilość form od 7 do 12

"Parawan żółto-fioletowy"

ilość form od 13 do 18

Sztuka jest wrażliwą odpowiedzią człowieka na rzeczywistość świata. To również pamięć tego czasu, w którym się żyje i intuicja w przenikaniu czasu przeszłego, niekiedy porównuje się dzieła szczególne do stanów szczególnych kogoś, kto widzi dalej, przenikliwiej i jaśniej.

W dojrzałej twórczości Czesława Piusa Ciapało nastąpił jakiś czas temu taki właśnie moment malarskiej nadzwyczajności. W końcu lat 80-tych, podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych rozpoczął on malowanie cyklu nieforemnych płócien zatytułowanych „Symfonia architektoniczna”. Cykl ten przedłużony został o dalsze obrazy również i po powrocie do Polski.

Osią tematyczną tego malarstwa stał się motyw dwóch nowojorskich wież World Trade Center. Bliźniaczki te nie nosiły jeszcze żadnych znamion swojego przyszłego losu, były po prostu częścią miasta. Ciapało przez długi czas krążył wokół nich, towarzyszył im i po wyjeździe. I pamięcią i wyobraźnią.

Ich ówczesne odbicia na płótnie są symfonią siły i radości hołdem oddanym wyzwajającej mocy sprawczej.

Te portrety dwóch wyniosłych budynków rozsądza optymistyczny kolor. Stają się pieśnią o potędze człowieka pokrewną pieśniom Whitmanowskim, tworzoną jakby w przeczuciu, że po kilku latach na świadectwo temu jak było, pozostaną właśnie one. Na świadectwo zgaszonego życia, ale jako i nasz odpór dany wszystkim ciemnym siłom zniszczenia. Patrząc dzisiaj na nowojorskie obrazy Ciapało chciałoby się powiedzieć, historia tego dowiodła: malarze zawsze mają rację.

Danuta Wróblewska



„Manhattan na trawie”, ekspozycja „Architektonicznych” u U.S. architekta, Konstancin 1998

Codziennie miliony przybyszy z całego świata ląduje, wjeżdża, bądź wpływa do Nowego Yorku, Chicago, San Francisco czy Los Angeles i innych metropolii amerykańskich i widzi te specyficzne miasta i widzi ich architekturę. Malarze i inni ludzie sztuki przyjeżdżają rozpocząć tu karierę. Zwolna, lecz metodycznie grzęzną w muzeach i awangardowych galeriach w nadziei "złapania tam ducha nowości", podpatrzenia co i ewentualnie jak robić, aby odnieść sukces...

Pan Ciapało kreatywnie ujrzał Amerykę od pierwszego tam lądowania. Poczuł tego bluesa, jak mawia, i poruszony widokiem zrobił coś, na co my wszyscy rozbiegani znieczulamy się.

Tak przetworzyć architekturę i nowoczesne miasto mógł tylko artysta wybitny. Dziś daje temu kolejne świadectwo językiem czystej, kreatywnej sztuki. Geniuszem przekazu dowodzi uniwersalizmu malarstwa nowoczesnego, w które już zaczynaliśmy wątpić zafascynowani nowymi mediami, dokumentalnym naturalizmem filmu czy video.

Portretowany tu bohater wyszedł z ram obrazu i tła.

Tworzy więc Ciapało 3. i 5. metrowe wielokątne iluzjonistyczne obrazy strukturalne, wertykalne i horyzontalne polptyki – „fraktale” mogące być dziś chlubą światowych muzeów i kolekcji na miarę XXI wieku!

100 lat właśnie minęło od wielkiej fascynacji Ameryką innego słowiańskiego twórcy – Antonina Dworzaka i jego symfonii „Z nowego świata”.

Fascynację równie wielką możemy potwierdzić na tej wystawie naocznie! Musicie zobaczyć to wszyscy: laicy i krytycy, dorośli i dzieci, Panowie i Panie; także Amerykanie, zanim obrazy rozproszą się po świecie...

Wtopione w panoramę czytelnej płataniny wieżowców dumnie sterczą poetyckie fantasmagorie nieistniejących dziś wież WTC, które powstały wiele lat przed ich tragedią z 11.IX.2001 roku.

Andrzej Opieńka

Every day millions of people arrive by land, air or sea in New York, Chicago, San Francisco, Los Angeles and other American metropolises, and see these unique cities and their architecture. Painters and other artists go there in order to start their career. Slowly and methodically, they sink into museums and avant-garde galleries hoping to feel there the spirit of novelty as well as find out about the possibilities of achieving success.

Mr. Ciapało perceived America creatively the moment he arrived there. He felt the blues, as he himself puts it, and, moved by the sight, did something we hasty people have become desensitized to.

It is only an outstanding artist who is capable of transforming architecture and modern city in such a way. Today he proves it once again in a language of pure, creative art. His genius of expression testifies to a universal character of modern painting, which we were already beginning to doubt in fascination at the new media and the documentary naturalism of film or video.

Ciapało creates his polygonal structural paintings 3 and 5 meters high, vertical and horizontal polyptychs - "fractals", which could be the pride of world's museums and collections by the 21st century standards!

These days we are celebrating the centenary of great fascination for America held by another Slavonic artist - Antonin Dvorak, the author of the symphony "From the New World". The present exhibition is a witness to a fascination as great!

You must all see it: both laymen and critics, adults and children, Ladies and Gentlemen, as well as the Americans before the paintings disperse all over the world... Poetic phantasmagorias of the no longer existent WTC, N.Y, created many years before the tragedy of 11 September 2001, stick out proudly, plunged in a panorama of the clear network of skyscrapers.

Text by Andrzej Opieńka



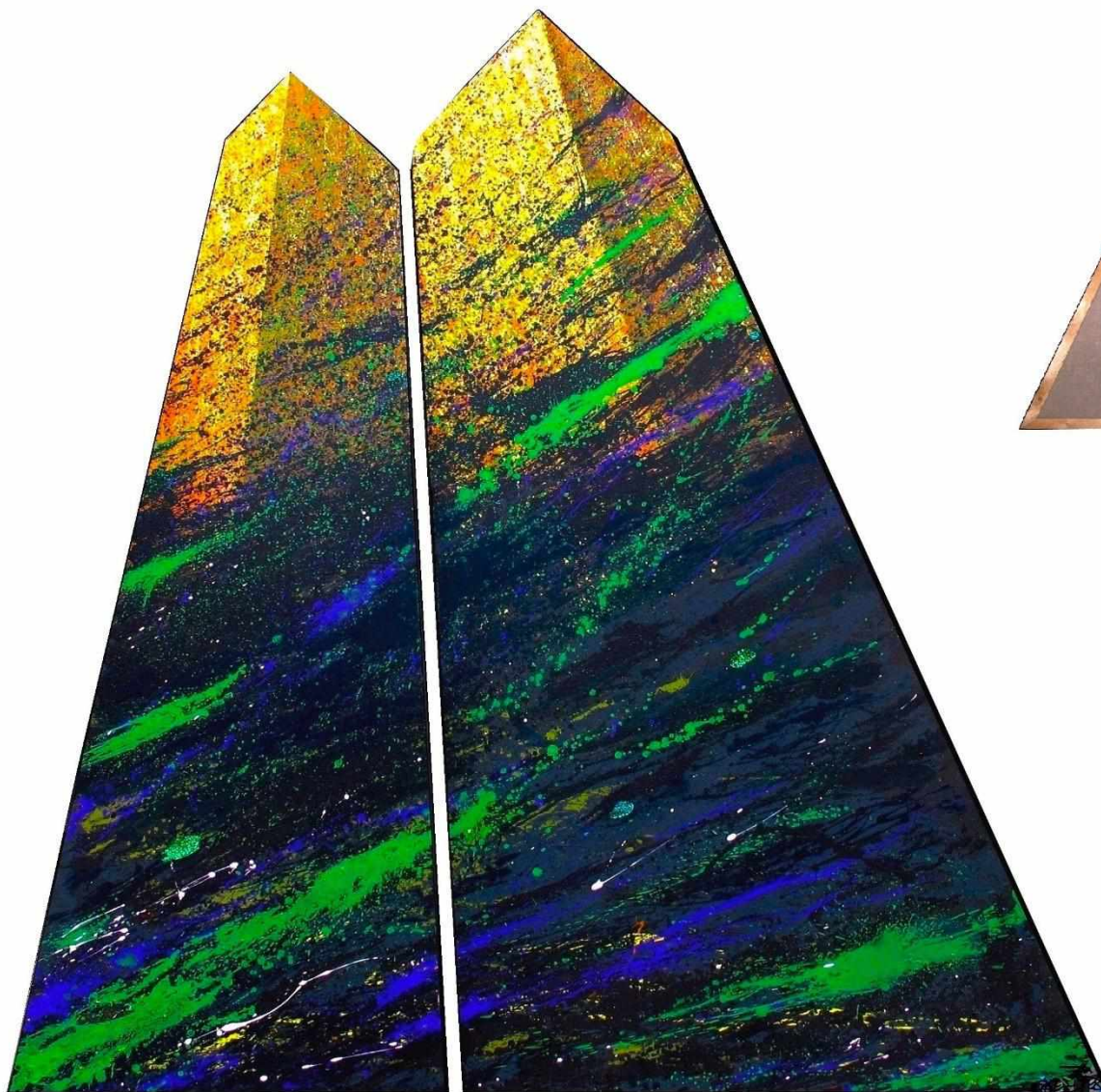
wieżowce dynamiczne



fantasmagoria WTC NY „Opus L-90 Nr 20”
olej/plótno 8. kątno 230 x 90 cm rok 1992



fantasmagoria wieżowca „Trump World Tower”
akryl/plótno 5. kątno 115x80 cm rok 1999



odwrocie dyptyku

„OpusL-99/01 czyli: TWINS” akryl/2 płótna 5.kątne A=212x90 cm 8 =225121 cm rok 1999-2001
dyptyk

dyptyki wertykalne

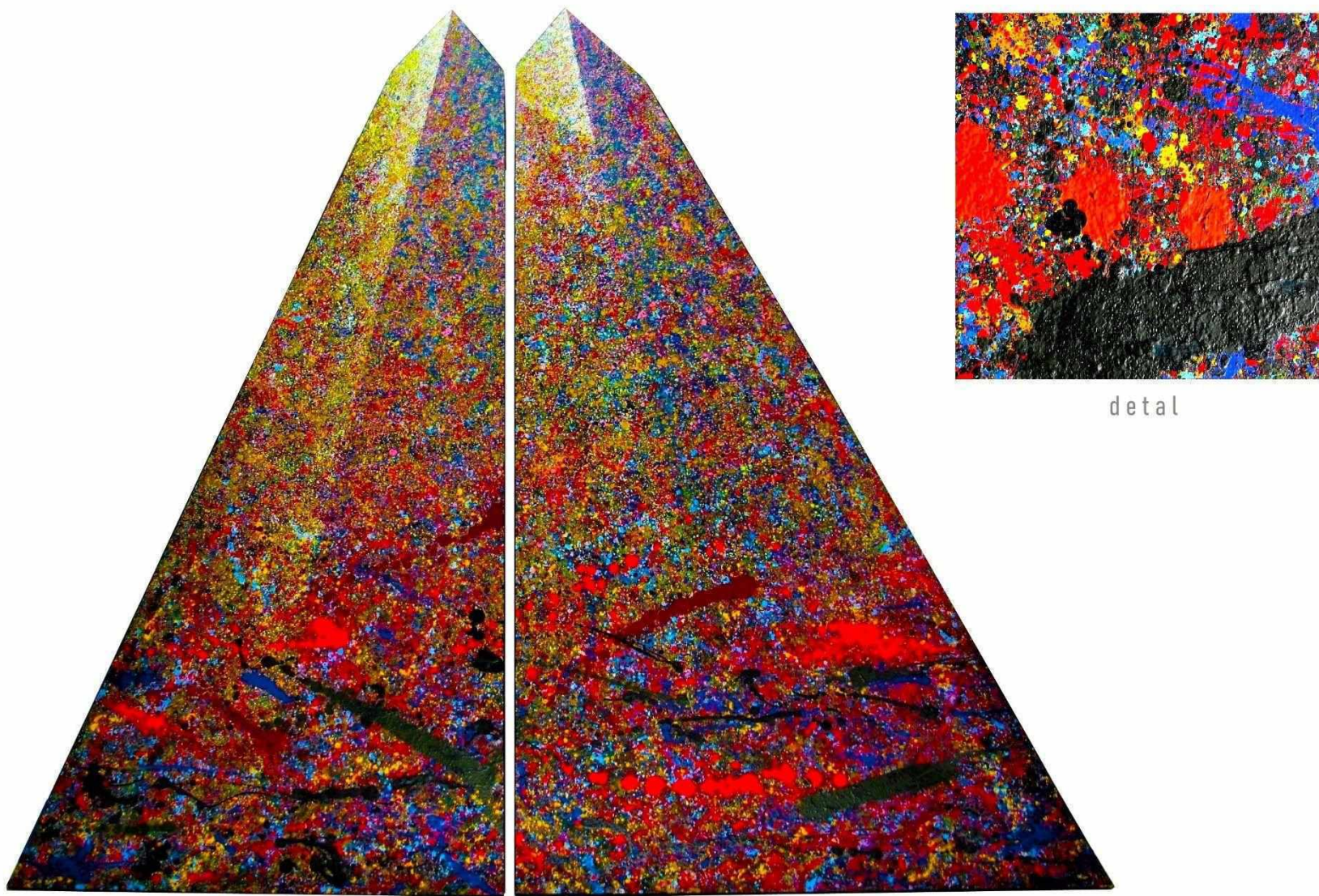


„Opus F- 89 Nr 1”



„Opus F- 89 Nr 2”

fantasmagorie wieżowca „The Hancock Center”



„Opus L - 93/94 Nr 19 czyli Twin Towers” (dyptyk) olej/2 płótna 5. kątnie A = 285 x130 cm B = 280x145 cm rok 1994

Pius Ciapała od pierwszego pobytu w U.S.A. (1988/89) zainspirowany nowoczesną architekturą wielkich metropolii tworzył całą serię i długie serie obrazów „Architektonicznych” – fantasmagorii amerykańskich wieżowców. Wśród 5. i 8. kątnych płócien były single, dyptyki, jak i czasem skomplikowane poliptyki głównie pionowe. „Portretowany” bohater – drapacz chmur – jak gdyby „wyszedł” z tła prostokątnego obrazu i istniał: 1) albo wyabstrahowany z kontekstu, zawieszony na ścianie, jak tradycyjny obraz, albo: 2) w dobranych układach kilkudziesięciu obrazów współtworzył wielkomiejski kompleks pejzażowy, instalację przestrzenną ustawioną bezpośrednio na ziemi (mineralogia?), bądź na podłodze, we wnętrzu. Przeważnie monumentalne kształty 3. i 5. metrowych nieforemnych wielokątów płócien, malowane iluzjonistycznie, symulowały formy trójwymiarowe (3D). Po zamachu na nowojorskie W.T.C. zdecydowanie zaprzestaje malowania wieżowców inspirowanych architekturą U.S.A.

Wieża „Babel” wynikała samoistnie, gdy autor zaproszony w 1995 roku do Izraela z grupą studentów (Koło Naukowe „Trendy Sztuki” z siedleckiej Uczelni) będąc tam szukał „pomostu pomiędzy dawnymi i nowymi czasami”, gdy ludzie nie mogą się porozumieć, a dramat niemożności koegzystencji sięga zenitu. Dziś obrót wszystkich spraw międzynarodowych na wielkiej arenie współczesnego świata (zburzenie W.T.C. N.Y., inwazja na Irak i tegoż następstwa, których jesteśmy i jeszcze będziemy naoczni świadkami) skłoniły autora do pokazania jego Wieży „Babel”. W dwóch wersjach. Obie bez świątyń to jakby postawiony „na głowie” ziggurat, który z racji alogicznego ustawienia (wbrew elementarnym prawom statyki) musi runąć. Obie wersje, oświetlone słońcem od tej samej strony, przewracają się: jedna na lewo, druga na prawo... To metafora. Bezspornie jest dziś najwyższą reakcją artysty na brutalną współczesność. Porównywalną do reakcji Goyi, a potem Picassa.

Czysto plastyczne walory jego Wieży „Babel” tkwią w iluzjonizmie przestrzennym, co charakteryzuje wszystkie obrazy z serii „Architektonicznych”. Są one bezprecedensowo konstruktywistyczne. Od strony malarskiej reasumują wszystkie doświadczenia artysty wynikłe jego okresu obrazów „Architektonicznych”, nie tylko właśnie jako monumentalna budowla ukazana od dołu, w perspektywie „żabiej”, ale i „morfologii” poliptyków – wielce skomplikowanych wielokątnych blejtramów zazębiających się kondygnacji ukazanych w skrótach perspektywicznych. Jego Wieża „Babel” jest interesująca jako poetycki obraz iluzjonistyczny (awers) oraz ciekawa od strony konstrukcji, także blejtramów (rewers).

Dorota Wielkosielec (fragment większej całości)

Idea Wieży „Babel” zaprzętała uwagę i wyobraźnię autora od wczesnych lat młodzieńczych. W 1984 roku „wożony” helikopterem ponad górami Kaukazu, dokąd w starożytności śmiałkowicie wyprawiali się po złote runo i gdzie nieopisane katusze cierpiał „Prometeusz skowany”, próbowałem wówczas osiągnąć wzrokiem islam. I gdyby nie Ararat (5165 m n.p.m.), gdzie cumowała biblijna Arka – dostrzegłbym z okienka miasto Babilon! I ...być może resztki gruzów budowli... Dopiero okres obrazów „Architektonicznych” inspirowanych wieżowcami U.S.A., a potem (1995) dwumiesięczna praca w kibbutzu ze studentami Akademii Podlaskiej w Ziemi Świętej (z uwagi na geograficzną bliskość oraz lektury Biblii) spowodowały doprecyzowanie idei w szkicach, a następnie jej realizację w Polsce (1995-2003).

Autor, listopad 2003

Pius Ciapała, inspired by the modern architecture of great metropolises at his first visit to the U.S.A. (1988/89), used to create whole lengthy series of „architectonic” pictures phantasmagorias of American towers. The series of pentagonal and octagonal paintings consisted of singles, diptychs, as well as sometimes complex polyptychs, mainly vertical. The portrayed „hero” – the skyscraper looked as if it had „come out” of the picture’s rectangular background and it either existed out of the context, hung on the wall like a traditional picture, or, as a member of a set of several tens of paintings, it co-made a great city’s landscape complex, a three-dimensional installation, set up directly on the ground (mineralogy?) or indoors on the floor.

In most cases, the monumental outlines of three- and five-meter-high polygonal irregular illusionistic canvases simulated three-dimensional forms. The artist gave up painting towers inspired by the U.S. architecture after the terroristic attack on New York’s World Trade Center. „Tower of Babel” was a natural consequence of the author’s visit to Israel in 1995 (where he had been invited together with several students from the scientific group „Art Trends” of Siedlce University), when he looked for a „bridge between old and new times” in a situation when people find it hard to communicate, and when the problem of impossibility of coexistence reaches its extreme. The present international situation, namely the demolition of New York’s World Trade Center, and the invasion on Iraq with its consequences we are all witnessing, made the author come up with two versions of his “Tower of Babel”. Each one without a sanctuary, makes as if a ziggurat turned upside down, which has to collapse due to it’s a logical set-up, contrary to elementary laws of statics. The two versions, sunlit from the same point, fall down into opposite directions. These metaphors undoubtedly constitute the author’s most vivid response to the violent and manipulated present age, comparable to Goya’s or Picasso’s reactions.

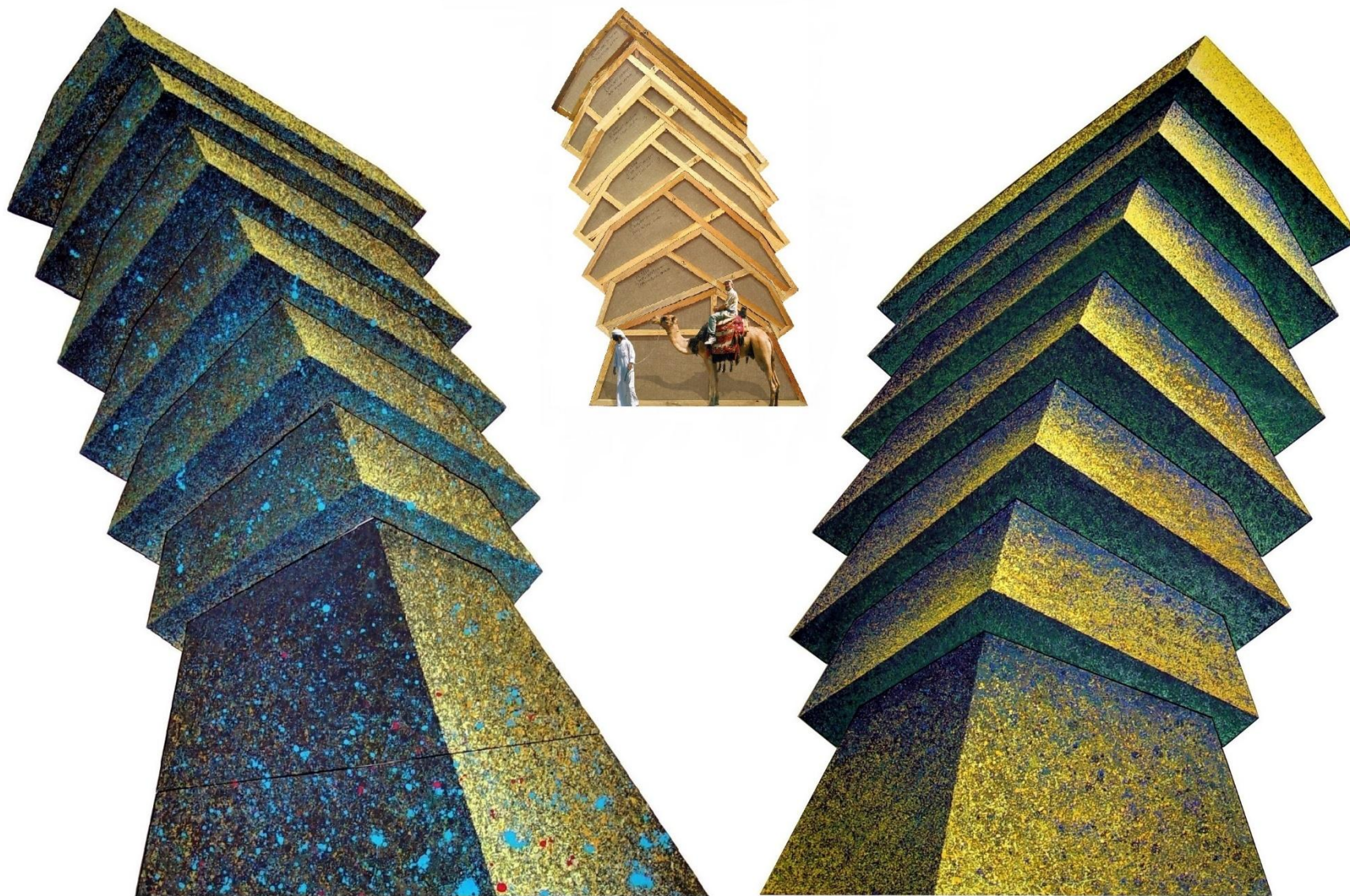
The purely artistic value of his „Tower of Babel” consists in the three-dimensional illusionism, which is typical of the whole „architectonic” series of pictures. They are unprecedentedly constructivist. From the point of view of painting, they summarize the artist’s experiences from the period of „architectonic” pictures, not only as a monumental building presented from the bottom, in a „frog’s” perspective, but also in the „morphology” of the polyptychs highly complex polygonal canvases – of overlapping stores presented in foreshortening perspective. „Tower of Babel” is interesting as an illusionistic poetic picture (the face), and is exceptional due to its very construction, as well as its particular stretchers (the reverse).

Dorota Wielkosielec

The idea of „Tower of Babel” has absorbed the author’s attention and imagination since his early youth. In 1984, while being carried on a helicopter over the Caucasus mountains the destination of ancient heroes’ expeditions for the golden fleece, and the place where „Prometheus menaced” had been in unimaginable torment I was trying to catch a glimpse of islam. But for Ararat (5165 m above sea level), where the Biblical Ark had been moored, I would have seen the town of Babylon through my window! And... probably, the remains of the building...

Only the period of „architectonic” pictures, inspired by the U.S. skyscrapers, and the later work in a kibbutz (1995) during a two-months stay in the Holy Land (due to its geographic nearness) with Siedlce University students, as well as reading of the Bible, enabled me (as if predicting the worst) to polish the idea up in sketches, and, consequently, to accomplish it in Poland (1995–2003).

Author, November 2003



Wieża "Babel I" 8.częściowy polptyk akryl/ płótno 310 x 205 cm. 1995-2003

Wieża "Babel II" 7 cz. polptyk olej/ płótno 260 x 150 cm. 1995-2003

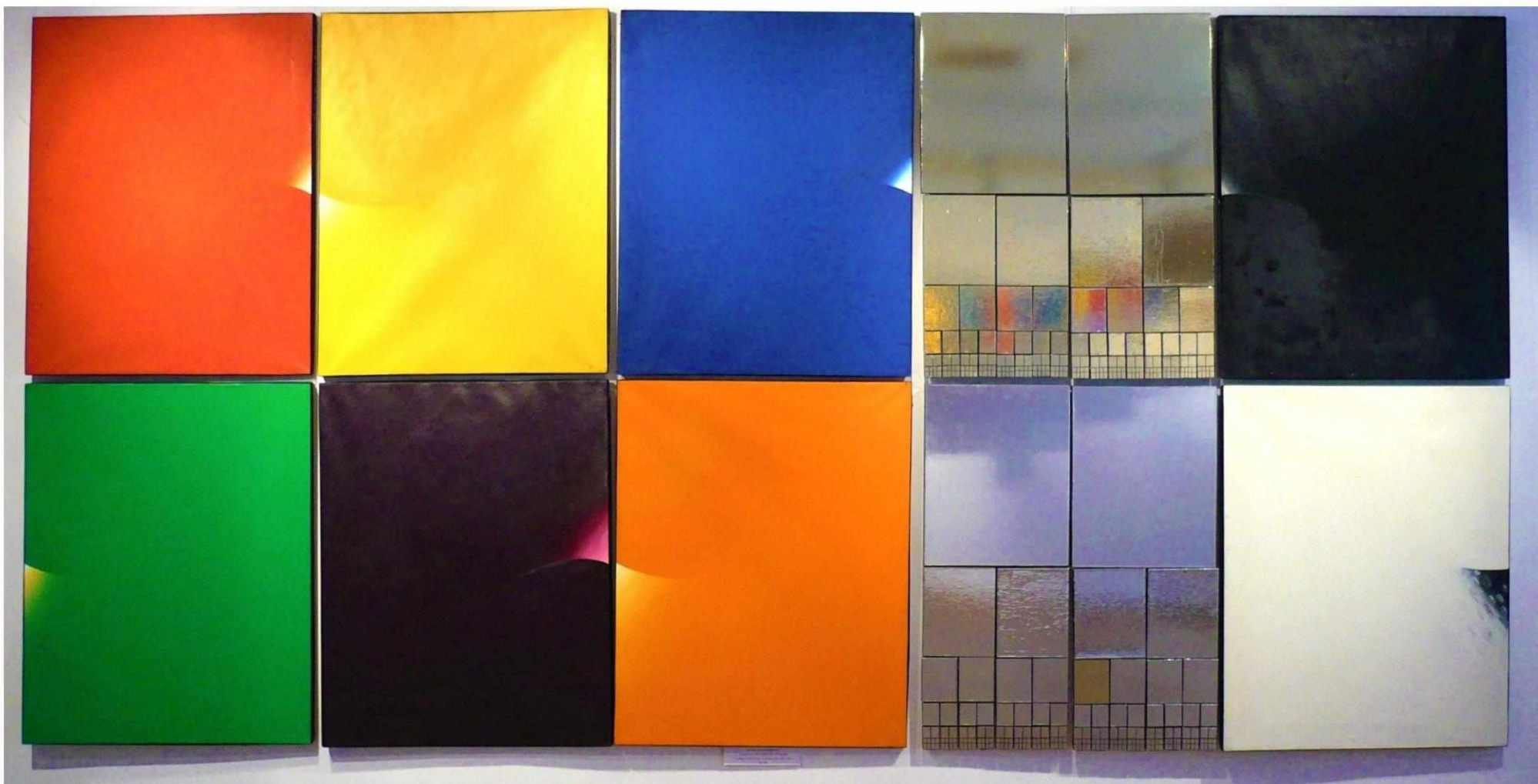
Strukturę **symfonii „Kryształkowej”** stanowi kompozycja 10 obrazów o wymiarach 100x80 cm każdy, usytuowanych w dwóch kondygnacjach po 5 obrazów w każdej. Wymiary całkowite 200x400 cm. Pierwotnie, z uwagi na problematykę kolorystyczną, nazywała się „Analityczna”. Nazwę symfonia „Kryształkowa” zapożyczył Pius Ciapało ze sklepienia gotyckiego kościoła w Gdańsku, gdzie zimą 1976 roku miał miejsce na ASP przewód kwalifikacyjny II stopnia na stanowisko docenta.

Pośród struktury 10 obrazów wyodrębnia się część kolorystyczną: 3 obrazy triady w górnym fryzie, zaś pod nimi 3 obrazy w kolorach wypadkowych (zielonym, fioletowym i oranżowym), tworzących z poprzednimi pary barw uzupełniających. Po prawej stronie tego kolorystycznego układu 6 obrazów w kolorach widmowych usytuowanych jest jeden pod drugim, 2 obrazy – struktury w barwach polerowanych metali – złota i srebra.

Struktury te, jako płaskie tafle metalu (płaszczyzny), cięto w połowie wszerz i wzdłuż na pół i znowu na pół i tak dalej, sugerując nieskończoność tego procesu.

Część chromatyczna w sześciu kolorach widmowych oraz dwa obrazy achromatyczne (biały i czarny) rozcięto miękkim łukiem w połowie wysokości dłuższego boku każdego z nich, rozświetlając rozcięcie, sugerując wyjście poza płaszczyznę, w przestrzeń, lecz (także) nawiązując do stałego motywu form ikonograficznych stosowanych przez autora we wcześniejszych symfoniach.

Za portalem artinfo.pl



symfonia „Kryształkowa” – analityczna; struktura 10 obrazów 100 x 80 cm

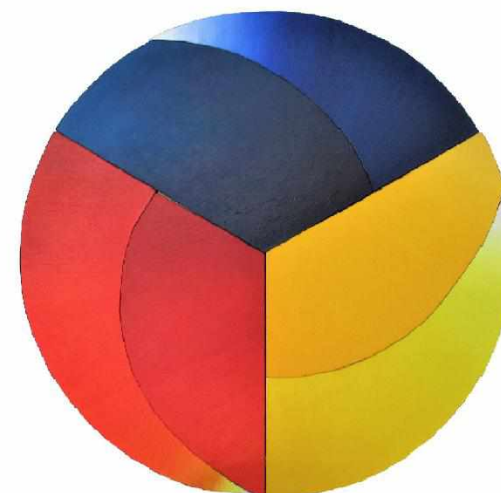
Ronda i elipsy

W twórczości Piusa Ciapała ważną rolę pełni forma blejtramu. W cyklu architektonicznym sprzed kilku lat artysta eksplorował możliwości tworzenia iluzji optycznej na wielokątnych płaszczyznach. Obecnie kontynuuje rozważania na temat kształtu koła i elipsy, czyli nad zamkniętą, doskonałą formą, rozgrywaną jednak nie przestrzennie, lecz na płaszczyźnie. Malarstwo strukturalne Piusa Ciapała wydobywa energię potencjalną tkwiącą w samej abstrakcyjnej formie.

Autor pozostawia swobodę odbioru i interpretacji swoich obrazów. Interesuje go optyczna równowaga lub ewentualny jej brak w iluzorycznym ruchu obrotowym – symetrycznie jednostajnym oraz zachwianym i dynamicznym. Wewnętrzna struktura poszczególnych kół, spowodowana ich podziałami i powstającym problemem ruchu, a także dynamiką ruchu wirowego, pozornego „kręcenia się” w koło, silnie oddziałuje na widzów.

Używane przez artystę kolory to spontaniczna i ekspresyjna gra emocji, poddana jednocześnie znaczącym rygorom kompozycyjnym i formalnym. W tej konsekwencji kompozycyjnej autor czyni jednak wyłomy, rozmyślnie przemieszczając środek koła lub elipsy. Stawia wtedy odbiorcę w niekomfortowej sytuacji, kiedy myślał, że „wie” i że zrozumiał system, a tymczasem poznanie koncepcji artysty wymyka się, pozostawiając go na otwartym polu eksploracji, na którym oparciem stają się wyłącznie emocjonalne zestawienia kolorystyczne.

Za portalem artinfo.pl



„Rondeau” – R o n d o ; moje koła i elipsy

Rok 1974 – „Pory Roku”

Jedynie ciekawość skłoniła mnie do solowego wysiłku realizacyjnego – w dobie powszechnej biedy w kraju i tropiącej wszystko peerelowskiej cenzury, gdy „życzliwi” z ZPAP donosili partii, ministrowi, wydziałowi kultury KC, a nawet kurii o... pornografii! Ciekawość końcowego efektu utworu konceptualnego, brak wzorców w świecie malarstwa, ogromne parcie na umysł własnego libido; piętrzące się pytania bez odpowiedzi, nadmiar wolnego czasu i wielka niewiadoma przygody konceptualnej – te głównie motywy utwierdzały autora w decyzji zmierzenia się przeciwnościami.

Osluchanie w wielkiej muzyce, zachwyt brzmieniem symfonicznym, wrocławskie lata oratoryjno-kantatowe, podobieństwa terminologii obu sztuk, wreszcie odwaga ostrożnego stąpania po kruchym lodzie pchnęła mnie w nieznane.

Byłem według UNESCO młody – 32 lata. Bezsensem było odkładać o rok lub trzy decyzję rozpoczęcia szaleństwa lub pytania: dla kogo albo gdzie to wystawić, lub czy w obozie demoludu wolno tak?

Wsparcie kilkoma zamienionymi na dolary małymi obrazami z cyklu „Modne modelki” dało niezależność materialną, bo wprawdzie dzieło jest konceptualne, ale fizycznie realizowane, jak rzemiosło – przedmioty natury materialnej. Wykonywane w czasie, w samotni pracowni, jak w cudzie liturgii materię listew, płótna i farby mam oto przeistoczyć w byt metafizyczny i do tego jeszcze piękny – pięknem nieznanym. Ma się dokonać wieloczęściowa Golgota ascezy rocznego czasu podzielonego rytmami tygodnia za tygodniem: osiem godzin pracy, osiem snu i osiem przygotowań do następnych ośmiu godzin pracy i tak dalej, razy 365 dni – do 31 grudnia. Na płótnach napiętych na blejtramach maksymalnych, lecz mieszczących się w windzie budynku.

(Ramiaki-blejtramy, z racji braku profesjonalnych, wykonywał autor samodzielnie „by hand”).

Słabości, choroby i inne niedyspozycje, najdrobniejsze zaniedbania – to klęska! Skala zamiaru, wymiary kompozycji i jej struktura; przemienność pór roku, zmiany tonacji barw i klimatów, kulminacja słońca latem, wreszcie ogromna ciekawość, jak też będzie wyglądać idea zmateralizowana? – to sprzymierzeńcy pracy autora parciem rodzącej pierwiastki!...

Erotyka w sztuce była rozmaicie obrazowana, ale pragnienie, pożądanie (desire) – nieobecne. Nie miało ikonografii. Człowiecze libido mam wykrzyczeć rozpalającymi się od środka obiema obłymi formami, uwzględniając kulminację słońca latem, zawrzeć także wątek narodowo-patriotyczny, jednocześnie panując nad klarownym rytmem i harmonią całej struktury. I jej skalą! W małej pracowni.

Motywowala mnie ciekawość. Ciekawość i los przyszłości przecież nieznaney, a przede wszystkim programowość symfonii, nie zaś banalne opozycje „damsko-męskie uwięzione w multiplach” – jak napisał jeden z krytyków w warszawskiej gazecie. Nie wolno zachorować, wyjechać ani zwątpić. Rozpoczęty zamiar wymaga jednotorowego, skupionego na dziś i teraz działania. Żelaznej konsekwencji jasno myślącego rozumu, zamkniętego w puszce czaszki. I wzroku zogniskowanego tylko na tym, co oto i jak maluję.

Wygrywam walkę zdecydowanego, by rozpocząć, wyrzekłszy się pozostałych zmysłów mizernej osoby, osadzonej w niewoli pudła pracowni z telefonem i rocznym wyrokiem – dla niewiadomego przebiegu całej realizacji i końcowego efektu totuum.

Muszę wyzbyć się rzeczy jak rozbitek balastu: koszul, garniturów i dodatków; pozostawiając tylko dwie sztruksowe koszule, czarne i granatowe jeansy, czarne półbuty, zielone i czerwone skarpety frotte do naprzemiennego prania i zmiany na czyste – w koło. Z okryć zewnętrznych – trzy-czwarte kożuszek na zimę... Na bazarze ulicy Skaryszewskiej otrzymałem może jedną czwartą ich wartości. Natychmiast zakupiłem kilo teksów, dwie puszki gesso i trzy tuby olejnej bieli Talensa!... A potem: flaczki na ostro. Z piwem, obok pracowni – „U Flisa”! Garderoba zwolniła miejsce dla regału, gdzie co tydzień ląduje ukończony kolejny „Erotyk”.

Odmawiam Maszniczowi wspólnego wyjazdu na jego stypendium Fundacji Kościuszkowskiej do Nowego Jorku. Od ósmej maluję.

Nietrudno o farby Rowneya i Talensa. Koledzy-konceptualiści oddają mi reglament ZPAP. Latem zjawia się pan Ole Rasmussen; kawa, banany i inne dobrodziejstwa ze świata... Ole sprowadza Prebena, Kima i innych duńskich kolegów. Wspierają duchem i materią. Ole funduje farby Lefrance’a, Grumbachera, szwedzki tacker – niezawodny jak Volvo; przechodzę na zszywki. XX wiek!

Kończę ostatni „Erotyk” grudnia. Ole co parę dni dzwoni, był u mnie może dwadzieścia razy – planuje wielką wystawę w Kopenhadze; ma koneksje we władzach. Wydrukują jakby oleodruki, plakaty, albumy: „będziesz bogaty jak Hundertwasser! Potem „Pory Roku” podarujesz miastu, oni wybudują w centrum miasta stały pawilon...”.

Fobia przedwczesnej kariery, niedowierzanie losowi, niepewność (dzieła?) oraz wiara w potęgę sztuki mojego pokolenia zadecydowała, że postąpiłem inaczej.

Do Kopenhagi – w miejsce własnej wystawy – w 1976 roku wprowadzam artystyczny Ruch „O Poprawę”.

Autor

Ciapało Czesław Pius (1942, Hajnówka) ukończył liceum sztuk plastycznych we Wrocławiu (1957-63). W latach 1963-1964 studiował na Wydziale Konserwacji Zabytków UMK w Toruniu, a w okresie 1964-1969 malarstwo w ASP w Warszawie w pracowni E. Arcta i A. Kobzdeja. Od 1969 do 1974 roku działał w grupie „Ciapało – Małkowski – Masznicz”.

Był współzałożycielem Ruchu „O Poprawę”. Począwszy od 1974 r. tworzył „wizualne symfonie” – cykle malarskie o monumentalnych rozmiarach. Jego prace studyjne i dyplomowe powstały pod wpływem nowej figuracji. Zazwyczaj ukazywały zdeformowane ciała modelek i malowane były grubo kładzioną farbą. Artysta akcentując kobiecy seksualizm zmieniał te wizerunki w archaizowane symbole erotyzmu. W pierwszym okresie twórczości Ciapało stworzył cykl zatytułowany „Formy nieprawdopodobne i nieprawdopodobnie podobne” z przedstawieniami zbliżonych w kadrze fragmentów ciała i towarzyszącymi im na drugim planie sylwetowo traktowanymi postaciami ujętymi w ruchu. W drugim okresie twórczości, który wyznaczają lata 1974-1988, powstały obrazy o monumentalnych rozmiarach, które artysta nazwał „symfoniami”.

Symfonia „Pory Roku” namalowana w 1974 r. ma 120 m² powierzchni i złożona jest z 48 obrazów. Następnie powstały: „Oratorium Kosmiczne” oraz symfonie „Feralna”, „Zielona”, „Zwierciadlana” i „Analityczna”. Ich tematem, jak to określa sam autor, jest pożądanie. Trzeci okres twórczości Ciapały rozpoczyna się w 1988 i trwa do dnia dzisiejszego.

Obrazy tworzone są za pomocą programów komputerowych. Artystę fascynuje nowoczesna architektura wielkomiejskich centrów. W roku akademickim 1988/1989 prowadził zajęcia w Eastern Illinois University w Stanach Zjednoczonych. W tym czasie zapoczątkowana została symfonia „Architektoniczna”, którą Ciapało kontynuuje po powrocie do kraju. Składa się ona z prac wykonanych techniką drippingu, którą artysta traktuje jako hołd złożony J. Pollockowi.

Jednocześnie nadal prowadzi badania nad możliwościami ekspresyjnymi płaszczyzny w malarstwie oraz stara się traktować kolorystykę swych prac na sposób muzyczny („Słownik Malarzy Polskich” t. 2, Warszawa, ARKADY 2001).

C. Pius Ciapało na pierwszym pobycie jako *visiting professor* w Eastern Illinois University w Charleston (USA) delegowany był służbowo przez Akademię Podlaską w Siedlcach (dziś Uniwersytet w Siedlcach).

Ciapało Czesław Pius (b. 1942, Hajnówka). He studied Conservation (1963-64) at Nicolaus Copernicus University in Toruń, and Painting (1964-69) at the Academy of Fine Arts in Warsaw in the Studios of E. Arct and A. Kobzdei. He belonged to the „Ciapało – Małkowski – Masznicz” group (1969-74). He was a founder member of the artistic organization called „For Improvement”. In 1974 he started his „visual symphonies” – cycles of monumentally gigantic paintings. His works, made both in the studio and for his MA, were inspired by a new figuration.

They usually showed the models' deformed bodies using a thick layer of paint. Emphasizing female sexuality, the artist changed these representations into archaized symbols of eroticism. In the first stage of his artistic activity Ciapało created a cycle called „Incredible and Incredibly Similar Forms” containing representations of close-up frames of body fragments accompanied by a group of figures silhouetted in motion against the background. The second stage (1974-88) yielded monumentally gigantic paintings, which the artist called „symphonies”. The chronology of the series is as follows: „The Seasons” (1974), measuring 120 sq.m. and including 48 pictures, „The Cosmic Oratorio”, and the symphonies: „Doomed”, „Green”, „Reflective” and „Analytic”. According to the author, they deal with desire. The third stage (1988) still continues. Now the pictures are created using computer programs. The artist is fascinated by modern architecture of great city centers. In the academic year 1988/89 he taught at Eastern Illinois University in the USA. The symphony „Architectural” was started at that time and then continued in Poland. Using the method of dripping paint on canvas, the artist wanted to honor J. Pollock. He continues his research into the ways surface expresses itself in painting.

He tries to treat color in a musical way.

„Słownik Malarzy Polskich”, vol. 2, Warszawa, ARKADY 2001. (The Dictionary of Polish Painters).

Btw. Pius Ciapało is a professor at Humanistic Dpt. of the Akademia Podlaska in Siedlce (today the University in Siedlce).

Opus S-73 Nr 10 czyli "Polska Ewa" olej/ płótno 65 x 81 cm. rok 1973



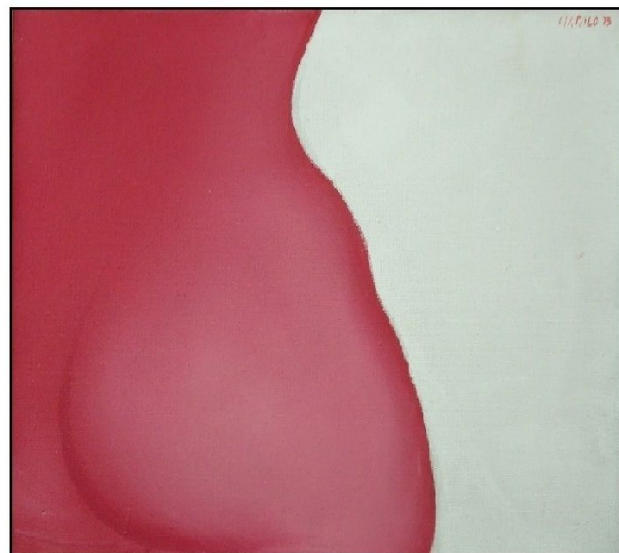
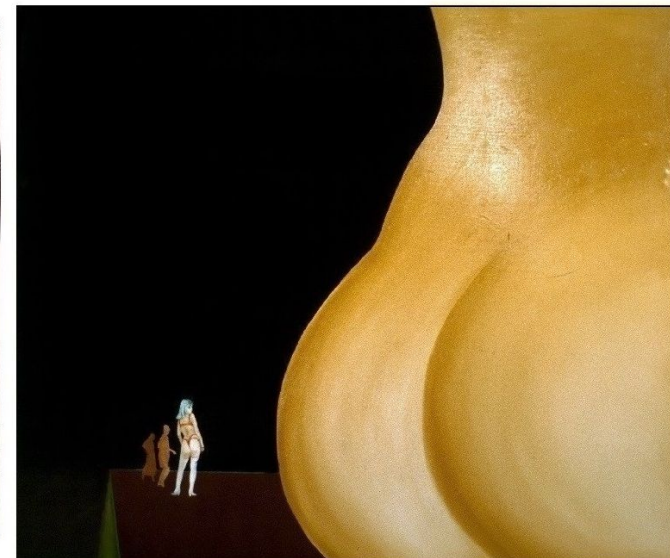
Opus J-71 Nr 2 czyli: "Obraz niezwykły" olej/ płótno 24 x 29 cm. rok 1971



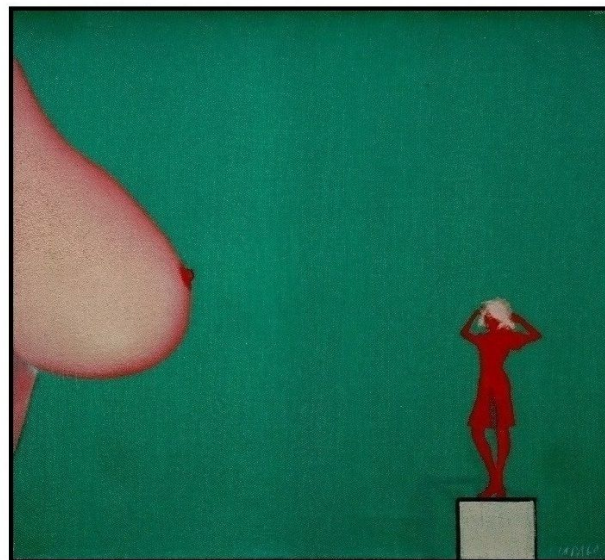
sprzedany na 1. Aukcji Sztuki Polskiej w Paryżu; Espace Cardin 26.03.1972

sprzedany na 1. Aukcji sztuki polskiej w Paryżu - Espace Cardin 26 marca 1972

brak danych - obraz zaginął



brak tytułu olej/ płótno 35 x 40 cm. rok 1973
obraz w kolekcji prywatnej



brak tytułu olej/ płótno 35 x 40 cm. rok 1972
obraz w kolekcji prywatnej



Opus L-74 czyli: "Wenus pływająca" olej/ płótno 50 x 61 cm. rok 1973