



PO



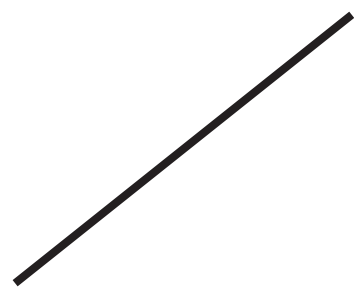
MIĘ



DZY

grafiką a obrazem wirtualnym
2000 / 2015

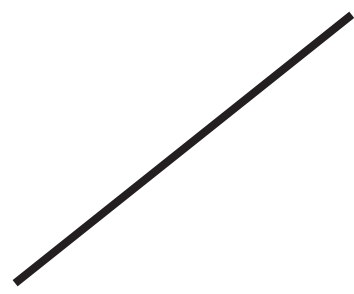
BETWEEN
printmaking and digital image



PO
MIĘ
DZY

*grafiką
a obrazem
wirtualnym*

*BETWEEN
printmaking and digital image*



PO

MIE

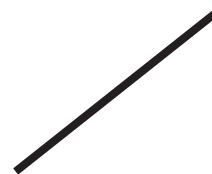
DZY

*grafiką
a obrazem
wirtualnym*

*BETWEEN
printmaking and digital image*



fot. Anna Sielska



INDEX

- 07 OBRAZ JAKO ODBICIE ŚWIATA
 – *o obrazach graficznych*
 Adama Romaniuka
- 13 *Image as a reflection of the world*
 – *graphic art of Adam Romaniuk*
 Tamara Książek
- 21 O OBRAZIE
 – *z Adamem Romaniukiem rozmawia*
 Tamara Książek
- 24 *On images – Tamara Książek*
 interviews Adam Romaniuk
- 27 DOKUMENTACJA TWÓRCZOŚCI
 Artist's Oeuvre
- KATALOG PRAC
 Catalogue of Works
- 44 *Czas Resztek*
 Time of Remnants
- 48 *Czas Niepokoju*
 Time of Anxiety
- 56 *Czas Maski*
 Time of Mask
- 75 *Czas Wiary*
 Time of Faith
- 86 *Czas Światła*
 Time of Light
- 96 *Czas Ciszy*
 Time of Silence

OBRAZ JAKO ODBICIE ŚWIATA

o obrazach graficznych Adama Romaniuka
Tamara Książek

I
Pojęcie *obrazu* w praktykach artystycznych, w jego ogólnym znaczeniu możemy odnosić do wszystkich dziedzin sztuki. Jego wieloznaczność odsyła nas do malarskiej, literackiej, a obecnie także elektronicznej materii, pozwala na komentowanie ukrywającej się w nim wielości i różnorodności zjawisk, z ich zmiennością, przewartościowaniami i rozległością poszukiwań. Stale obecne we współczesnych dyskursach sztuki pojęcie obrazu i obrazowości przez jednych jego uczestników bywa zrównywane z tym, co widzialne, albo utożsamiane ze znakami ikonicznymi przez innych. Zgodzimy się wszakże, że obraz jest czymś więcej niż to, co widzialne i jest czymś więcej niż wytwór percepcji. Obraz jest odbiciem świata, istnieje wobec innych obrazów pomiędzy różnymi jakościami i znaczeniami, dotyka rzeczywistości. Istnieje jako ciało realne oraz jako idea. Tę podwójność jasno wyraził już Kartezjusz, który przedstawienie opisuje jako *obraz* i nazywa go *obrazem umysłowym*, ideę jako *przedmiot myślowy*, a rzeczywistość obiektywną jako to, co stanowi *zawartość przedstawienia i treść świadomości*.¹ O wytworzonym w wyobraźni obrazie–przedstawieniu Kant mówi jako o idei estetycznej,² a równie często cytowany Schopenhauer, że: (...) *idee są naczynne, a więc niewyczerpalne jeśli idzie o bliższe określenia... przekazywać możemy je zatem (...) drogą oglądu, a więc drogą sztuki*.³

We współczesnym dyskursie o obrazie, szczególnie w odniesieniu do obrazów graficznych, inspirujące wydają się poglądy wyrażane przez Hansa Beltinga, sformułowane w eseju *Obraz i jego media. Próba antropologiczna* oraz w zbiorze esejów *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*.⁴ Autor proponuje rozumienie obrazu jako wyniku symbolizacji tego, co pojawia się w spojrzeniu lub przed okiem we-

wnętrznym, a sam obraz staje się dostępny naszej percepcji dlatego, że znalazł swoje ucieleśnienie w mediach. Obraz i jego medium są w tej propozycji dwoma stronami tej samej monety, niczym materiał i forma. A przecież nie utożsamiamy obrazu z formą. Nie można jednak, przekonuje Hans Belting, mówić o obrazie pomijając pojęcie medium, ponieważ charakteryzuje się ono tym (...) *że jako forma (zapośredniczenie obrazu) obejmuje i formę i materię zazwyczaj oddzielone gdy mowa o dziełach sztuki i obiektach estetycznych (...) podobnie jak w niewielkim stopniu obowiązuje w przypadku relacji obrazu i medium różnica między ideą a wykonaniem*.⁵ Obraz traktowany jako medium przedstawia za sprawą własnej obecności *nieobecne jako coś obecnego*. Jest więc obraz czymś więcej niż formą, ponieważ percypujemy go jako komunikat i wypowiedź sensowną. Takie jego rozumienie ujawnia tkwiący w pojęciu obrazu podwójny sens – obrazu zewnętrznego i wewnętrznego. Ten dualizm właściwy kulturze zachodniej przypomina nam znaną opozycję ducha i materii.

Sztukę rozpatrujemy zazwyczaj w odniesieniu do czasów w których powstaje. We współczesnych dyskursach filozofowie obarczają często obrazy odpowiedzialnością za kryzys reprezentacji. Jeżeli dla obrazów nie znajdujemy analogii w rzeczywistości (sugerują), nie spełniają one swojej funkcji. Po zdradzie reprezentacji mogą prezentować już *...tylko wyłącznie same siebie*, albo zgodnie z tezą Clementa Greenberga wolne od obrazów malarstwo może eksponować jedynie własne medium, tj. płótno i farbę. W tym kontekście obrazy stają się abstrakcyjnymi pojęciami, a medium bywa często mylone z technikami obrazowymi. Zmieniający się świat powoduje nowe metody jego obrazowania w sztuce. Im bardziej rozrasta się stopień i zakres komplikacji

OB-
RAZ
JAKO
ODB-
ICIE
ŚWI-
ATA

1. Cyt. za: *Między figurą a abstrakcją. Materiały seminarium dyskusyjnego*, Muzeum Nadwiślańskie, Kazimierz Dolny 2004, s. 39
2. I.Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 1986, s. 242
3. A.Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, Warszawa 1994, t. II, s. 585
4. H.Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, [w:] *Artium Quaestiones XI*, zeszyty IHS UAM Poznań 2000, s. 295–322; idem, *Antropologia obrazu, Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007
5. Problemy podjęte w cyt. eseju H.Belting rozwija przeciwstawiając się schematowi porządkowania historycznego. Fenomen obrazu można wyjaśnić tylko na drodze badań interdyscyplinarnych uwzględniających horyzont interkulturowy. Obrazy mentalne nie są prostymi odbiciami rzeczywistości, lecz symbolami budowanymi z kulturowych znaczeń, zatem dzieło/komunikat artystyczny nie jest wyizolowany ze świadomościowych i mentalnych uwarunkowań; por. H.Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 7–20, 285

OBRAZ JAKO ODBICIE ŚWIATA

mediów jakimi postępuje się sztuka w procesie konstruowania sensów, tym bardziej przemieszczają się granice jej aktywności równoczesne z tworzeniem nowych jakości w jej obrębie. Dziś jak i w odległej przeszłości obraz z jego kontekstami łączy pytania jakie twórca stawia rzeczywistości, mimo że zachowuje ciągle aktualność ugruntowana historycznie ambiwalencja między obrazem a jego medium.

Przemiany w sztuce XX i XXI wieku, które zmieniają wszelkie utrwalone tradycją pojęcia i kategorie, dotyczą także grafiki. Twórczość graficzna dzisiaj istnieje w obrębie dwóch struktur: tradycyjnej w zakresie metod i praktyk i tych wykreowanych przez elektroniczne technologie. Czasem biegną one równoległe, bywa że zapożyczają od siebie, a czasami spotykają się wewnątrz tej samej artystycznej wypowiedzi. Digitalizacja przedstawień obrazowych zmienia nasze myślenie o obrazie, a zatem tożsamość grafiki także ulega redefinicji. I podobnie jak inne dziedziny sztuk wizualnych, w narastających przemianach związanych z wpływem technologii na kulturę, pogłębiającą się autorefleksją i samoświadomością twórców, wpływa na nasze dzisiejsze myślenie o obrazie/obrazie graficznym. Grafika z którą obecnie mamy do czynienia odnosi się do własnej rzeczywistości i własnych sił sprawczych. Badając granice własnej autonomii jest otwartym dyskursem na temat własnych praktyk odnajdując w nich nowe możliwości. W tym procesie istotną rolę odgrywa pamięć historycznych technik z ich możliwościami kształtowania i ekspresji. Wolna od zewnętrznych uzależnień w procesie autonomizacji odkrywa twórcom nowe możliwości wypowiedzi. Dzieło graficzne staje się metodą kreowania nowych jakości, formułowania problemów i stawiania pytań. Każde nowe pytanie może stać się kolejnym odkryciem możliwości tkwiących w samej istocie grafiki. Wpisując się w obszar współczesnych sobie przedstawień wizualnych w innych obszarach sztuki, pozostaje wciąż pytaniem o dzieje grafiki, o matrycę z jej ideą i procesem odbijania. I kiedy dociekamy sedna zmian jakie sztuce graficznej przynoszą przemiany technologiczne i poszukujemy dla tego obszaru teoretycznego uzasadnienia, stwierdzić musimy, iż kreacja graficzna niezależnie od wszystkich przemian którym podlega, funkcjonuje jako stadium procesu transformowania świata w uniwersum obrazu, że zostaje wchłonięta w strategię wizualizacji, które są – jak wiemy – operacjami numerycznymi, bo taka jest natura obrazu generowanego komputerowo.

Teoretycy grafiki w swoich analizach wskazują na podwójny byt obrazu graficznego (matryca z zapisaną w niej formą i odbitka). Na tej podwójności

oparta jest specyfika grafiki warsztatowej. W druku cyfrowym obraz zapisany w matrycy istnieje potencjalnie, zredukowany do postaci kodu. Reprodukacja kodu jest ponownym (wy)tworzeniem obrazu. Zgodzić się zatem musimy, że dziś jak dawniej, niezależnie od rejestrowanych przemian technologicznych, mamy do czynienia z dwoma stadiami istnienia grafiki: między płytą a odbitką oraz między algorytmem zapisanym w pliku komputerowym i jego efektem wizualnym, z zachowaniem wspólnej dla obu technik artystycznej postawy myślenia dwoma stadiami. W pojęciu obrazu graficznego podwójny byt tkwi immanentnie. Zmienia się świat wokół nas i razem z nim zmieniają się metody jego obrazowania. Tworzenie obrazów świata odbywa się z wykorzystaniem takich narzędzi jakie opanowaliśmy. Ważny jest obraz, idea, indywidualny przekaz. Czy wobec tego technikę możemy uznać za sprawę wtórną? Analiza twórczości Adama Romaniuka będzie próbą znalezienia odpowiedzi na to pytanie.

II

Śledzenie twórczości graficznej Adama Romaniuka, odnajdywanie jej specyfiki, wartości i celów wydaje się możliwe z perspektywy wiedzy o obrazach. Artysta poszukuje istoty obrazu graficznego w jego relacji do tradycji warsztatowej tej dyscypliny oraz do medium cyfrowego. Obraz percypujemy ponieważ jest zawsze obecny w medium, które jest jego nośnikiem. W obrazie cyfrowym byłaby to więc swoista gra między algorytmem zapisanym w pliku komputerowym (medium–nośnik) i jego efektem wizualnym (wydruk obrazu), między ideą i jej wizualizacją. Rozważania nad specyfiką dzieła graficznego z jego podwójnym bytem kierują naszą uwagę do bardzo wczesnej, bo arystotelesowskiej tradycji filozoficznej i określonego w niej rozróżnienia: *byt w możliwości i byt aktualny*. Aktualne i potencjalne, akt i możliwość – są dwoma stanami bytu. W druku cyfrowym byłby to istniejący potencjalnie negatyw (matryca/kod) i pozytyw (wydruk). To co stałe i zmienne i to, co dopiero może się stać.

Prace graficzne Adama Romaniuka bliskie są malarstwu przez kunszt techniki, użycie koloru i dyscyplinę z jaką ujmuje formę, kompozycyjną lekkość i wielkość planszy graficznej. Rozmiary powierzchni prac skłaniają do badania relacji między znakiem a tłem i poszukiwania możliwości ich przetwarzania, a tworzenie, na każdym etapie konstruowania wypowiedzi jest otwarte na kontynuację i zmiany. Kategorię otwarcia przyjętą przez artystę można wyjaśnić zgodnie z koncepcją Umberto Eco *dzieła otwartego*, którego forma wynika z wielo-

znaczności przekazu artystycznego i dzięki tej wieloznaczności jest źródłem szeregu interpretacji i ... nieświadomych projekcji.⁶ Dzieło otwarte i otwarcie dzieła – rozróżnienie tych pojęć, konieczne przecież w procesie interpretacji – może z jednej strony przybliżyć nam to, co wobec nas zewnętrzne, z drugiej otwiera się na coś nieobecnego także w nas samych oraz autora. Poszukiwanie sensów, znaczeń dzieła kieruje nas zatem w stronę źródeł tego, na co się ono otwiera. Jest też dzieło procesem i w każdej formie niezależnie od technologii jaką się artysta posługuje – poszukiwaniem, a obraz graficzny jest śladem procesu, który się dokonuje. Pozornie takie same obrazy są różne. Każdą formę można przecież rozwijać i przekształcać, a kolejne etapy są wariantami tego samego motywu. Ta założona (jak sądzę) repetycja prowadzi Adama Romaniuka do seryjności wypowiedzi i pozwala ją traktować jako sposób ekspresji. Wybór i wariantowość daje artyście możliwość oddzielnego rozważania każdego z problemów. Taka strategia tworzenia ułatwia wprawdzie formułowanie komentarza do zrealizowanych dzieł, jednak zawsze będzie on mówieniem o obrazie graficznym z innego miejsca, niż to w którym znajduje się sam obraz. Komentarz bywa wobec dzieła często bezradny, ponieważ problematyzowanie i odkrywanie sensów w procesie interpretacji przesuwają granicę między tym, co widzimy, a tym co możemy zobaczyć; między sferą zmysłowości a wartościami zmysłowo nieuchwytnymi.

Strukturę obrazów graficznych Adama Romaniuka stanowią powiązane ze sobą elementy i relacje między nimi, pewna innowacyjność, która właściwymi sobie środkami określa obszar możliwych eksperymentów tak, że struktura artystyczna staje się prezentacją zespołu możliwości o różnym stopniu skomplikowania. Obraz powstaje jako nowe uniwersum, w którym poszczególne elementy oddziałują na siebie, a całość odzwierciedla estetycznie uchwytnie związki między częściami. Jedność tego uniwersum wyraża się przez materię i strukturę prac, a różnorodność materii graficznej i jej barwność tworzą bogactwo ekspresji. A więc po pierwsze – barwa. W znakomitej większości prac graficznych artysty kolor jest ich głównym bohaterem. W relacjach z innymi kolorami, jego zanikaniu bądź pulsacją, fragmentarycznością lub wypełnianiem uczestniczy w dialogu gotowy na spotkanie z innymi barwami znaczeniowo lub wizualnie. Po wtóre – światło, które nasycza barwy blaskiem, dematerializuje poszczególne elementy kompozycji oraz samą przestrzeń, którą one komponują. To sposób istnienia światła w obrazie, a nie przedmioty są najbardziej mate-

rialnie uchwytnymi znakami na powierzchni obrazu graficznego. Światło komponuje i rytmizuje przedstawienie, sprawia, że pojawia się w nich cień, który współgzystuje z formą, jest jej powtórzeniem, ale też ważnym czynnikiem zmienności obrazu. Cień jest w nich nie tylko efektem rzutu perspektywicznego, ale również wynikiem manipulacji światłem i bryłą. Cień w obrazach graficznych Romaniuka nie należy do żadnego z elementów, spełnia rolę *pośrednika rzeczywistości*. Jego rola zdaje się polegać na ustanawianiu jedności między *byciem a stawaniem się*, a właściwe mu niedookreślenia nadają grafice ulotność chwili. Nowożytna filozofia obrazowania przenosi *przedstawienie cienia* do mitycznego czasu początków malarstwa (Pliniusz). W obrazach (także obrazach graficznych) cień jest wykorzystywany jako jeden z wielu instrumentów figuratywnych lub symbolicznych, generuje formę oraz wskazuje na widmową naturę obrazowania malarskiego.

III

W artystycznej biografii Adama Romaniuka przewijają się różne motywy i fascynacje, mieszanie technik – tych o określonej tradycją hierarchii z mediami cyfrowym, co w efekcie daje interesujące skutki artystyczne. Łączenie różnych sposobów artykulacji, przełamywanie podziałów między technikami, staje się narzędziem koniecznym dla wyrażenia idei. Temat jest tu jedynie pretekstem do przeprowadzenia skomplikowanej gry kształtem i barwą, a w efekcie do stworzenia suwerennego dzieła, w którym istotna jest idea. Dla jej wizualizacji wykorzystuje różne techniki poszukując najbardziej odpowiadającej jego zamierzeniom, sięga po możliwości jakie dana technika umożliwia, asymiluje odległe treści z tradycyjnych konwencji i stylów, ujawnia warsztat. Warsztat staje się wartością, a jego opanowanie podstawą kreatywności.

Już wczesne prace artysty wskazują, że w uprawianej twórczości jest Adam Romaniuk spadkobiercą wielowiekowych tradycji malarskich, które odradzają się w jego propozycjach dzięki nowatorskiemu podejściu, także przez wykorzystywanie różnych technologii. Na tej drodze, dość wcześnie, pojawiają się portrety. W ich krótkiej serii znajduje Romaniuk interesujące rozwiązania nie nowego przecież tematu. (*Nocny portier*, 1980; *Stary Żyd*, 1978; *Portret wstydlivy*, 1981). Warto przypomnieć obecne w rozważaniach na temat portretu pojęcie *imago*, które w języku łacińskim znaczy *obraz*. W znaczeniu psychologicznym *imago* to nieświadomiony przez człowieka mentalny obraz samego siebie albo obraz innego. Oba znaczenia odnajdujemy w klimacie

6. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973, s. 4, 14, 59

cyklu portretów Adama Romaniuka, które poza zewnętrznym mimetyzmem odnoszą się do stanu duszy portretowanej osoby. Konstruowane szerokimi plamami i kreskami stanowią pełną kondensację formy i przez to ich przedmiot nabiera cech rzeczywistości. Prace te stają się obszarem, w którym synteza konkretności i abstrakcji oraz równowaga elementów plastycznych spełnia się, a portret odbieramy jako mit o naturze człowieka.

W tym wczesnym okresie twórczości sięga też artysta po rozwiązania, w których głównym elementem budującym kompozycję jest cień (*Okna I; Okna II*, 1978) występujący też jako istotny element struktury obrazu graficznego w wielu późniejszych propozycjach. Cień w serigrafii Adama Romaniuka uwiarygodnia bryłę i przestrzeń i choć ma status nie-figury, stapia się w jedno z przedstawieniem. Cień, który w *Oknach* był głównym elementem konstruującym obraz, w równie wyrazisty sposób wykorzystuje artysta w seriach druków cyfrowych (*Lapidarium*, 2000; *Pracowita pustka*, 2009; *Falochrony*, 2009). Idea tworzenia przedstawień z wykorzystaniem rzutów cieni obecna jest w sztuce od jej początków. Także współcześnie cień bywa wykorzystywany jako jeden z instrumentów figuratywnych lub symbolicznych. Seria obrazów cyfrowych *Lapidarium* w swojej warstwie przedstawieniowej odnosi się do słownikowej definicji pojęcia (miejsce gromadzenia okazów naturalnych, kamieni oraz rzeźb). Prace te przedstawiają w niezdefiniowanej przestrzeni kamienie i fragmenty rzeźb. Chaotycznie w niej rozmieszczone, rzucają płaski, jednowymiarowy cień, którego rzeczywisty kształt jest płynny oraz ma zdolność symbolizacji głębi. Między chaosem przedstawionych przedmiotów w teraźniejszości obrazu rodzi się napięcie, a przekaz staje się dramatyczny. Czy autor w kolejnych pracach z chaotycznych fragmentów ułoży nowy porządek dokonując swoistej rekompozycji? Okazuje się, że tak. Bo oto od 2009 roku powstają prace serii *Pustka*, *Falochrony*, *Horizont*, w których kompozycje tworzą rozrzucone, trudne do zdefiniowania elementy, rzeczy jakby niedookreślone i pozbawione tożsamości, zawieszona w continuum między byciem a niebyciem. Trwają one w jakimś *teraz* obrazu, zatrzymane w ruchu w przestrzeni świata, w chwili pamięci. Swoisty krajobraz tych kompozycji określa porządek o symbolicznym znaczeniu. Symbolika miesza się z prywatną mitologią artysty i jego świata usytuowanego na pograniczu snu i jawy. Panująca w nich aura zmroku spowija przedmioty w tajemnicę, którą w procesie interpretacji możemy przybliżyć, ale nigdy całkowicie odstąpić, bo ich wątki nie są tropem pewnym,

OBRAZ JAKO ODBICIE ŚWIATA

a jedynie wskazaniem na względność realnego istnienia. *Bliska dal* – to oksymoron, który oddaje aurę tych prac. Dychotomia takich przedstawień wynika z rozróżnienia między głęboką przestrzenią a fizyczną bezpośredniością form. W tych bliskich abstrakcjach artysta osiąga delikatną równowagę między rozpoznawalnością a jej brakiem, przedstawieniem figuratywnym a abstrakcyjnym. Język jest pieczołowicie dopracowanym środkiem wyrazu, który ewoluując łączy obraz graficzny z kulturowym i egzystencjalnym poczuciem sensu.

Wczesne prace to też serie martwych natur. W nich także ożywają przedstawieniowe źródła sztuki, dla których autor poszukuje nowych możliwości ekspresji. (*Martwa natura z Murano; Martwa natura z butelką*, 1992; *Suszki; Warcaby*, 1998). Kreuje je jako ekspresyjne formy wibrujące światłem i kolorem. W rozwijanych seriach już w druku cyfrowym (*Martwa natura z jabłkami; Jabłka*, 2000) stają się układem przedmiotów w przyjętym przez artystę porządku przedstawienia. Kolejne serie grafik cyfrowych wskazują na poszukiwanie i doświadczanie, jak wykorzystując możliwości jakie dają artyście programy komputerowe projektować kompozycję, także z wykorzystaniem fotografii dającej nieograniczone możliwości konstruowania obrazu. Wynika to między innymi z łatwości powielania obrazów rejestrowanych na światłoczułej kliszy i techniką cyfrową. Nowe technologie cyfrowe umożliwiają fotograficzny komunikat czynić elementem wyjściowym dla kreacji graficznej. Wynikające z nich przewartościowania skutkują powstaniem nowych konwencji obrazowych – hybrydyzacji, symulacji i odrealniania rzeczywistości. Prace *Młyn II, Wesele I*, 2000 są rodzajem pomostu między tym, co współczesne (grafika cyfrowa) a zapisem pamięci w tradycyjnej odbitce fotograficznej. Elementy fotograficzne i te konstruowane graficznie przenikają się, grafika staje się metaforą minionego. Fotograficzna rzeczywistość włączona w strukturę artystyczną przestaje być tą samą rzeczywistością, staje się strukturą znakową, w której to nie jej anegdotyczny wymiar, ale struktura graficzna staje się ważna. W kompozycji *Młyn II*, 2000 prześwietlenia, odbicia, iluzja wynikająca z nałożenia różnych przestrzeni skutkuje aurą jakiejś nostalgicznej pozaczasowości.

Otwarta na eksperymenty technologia cyfrowa pozwala też kompozycji barwnej obrazów graficznych wykorzystać malarskie przyzwyczajenia autora, ślad pędzla, dynamizujące kompozycję sąsiedztwo i przenikanie się kolorów. Na ogół swoje działania skupia on na sprawdzaniu dwóch elementów artystycznej kreacji – koloru, który jest ogólnym

symbolem, z możliwościami jakie daje w uzyskaniu oczekiwanego rezultatu narzędzie, którym się posługuje, tj. komputer i jego oprogramowanie. Wówczas ranga koloru w grafice wynika z postrzegania go jako wartości umownej *symbolicznego i strukturalnego znacznika*. Kolor pozostając w ciągłym ruchu ma zdolność stwarzania i przekształcania formy. W cyklu prac *Tapety*, 2000; *Powidoki II b*, 2002; *Powidoki – Maki III*, 2004 i inne tej serii, plamy koloru tworzą ujednoczone powierzchnie. Niezależne i nierregularne wypełniają przestrzeń, mają zdolność nieograniczonego rozrastania się, manifestują już tylko same siebie tj. pędzel i farbę. Spontaniczny gest pędzla pierwotny wobec późniejszej cyfrowej ingerencji, narzucony przez artystę porządek, który istnieje w tych kompozycjach jako ich ukryta sieć powoduje, że jedne plamy koloru oglądają drugie, a na powierzchni obrazu odbywa się wizualna gra pomiędzy strukturą, kolorem, przestrzenią a iluzją. Między tym, co doświadczane zmysłowo a tym, co możliwe do pomyślenia pojawia się napięcie. Wizualny efekt tych działań zapewnia artyście niezwykle elastyczne użycie warsztatu/komputera i jego możliwości. *Las*; *Czerwony las*; *Powidoki – Las* – to tylko niektóre z obrazów cyfrowych realizowanych w 2002–2004 jak i ich późniejsze kontynuacje (*Po drugiej stronie*, 2012). Poprzedzają je pejzażowe serigrafie *Buki*; *Stok* z 1998 roku, w których artysta poszukuje właściwego kształtu dla własnego widzenia pejzażu. Mamy możliwość obserwowania jak zmieniało się jego widzenie pejzażu, od lirycznych notatek z obserwacji natury do płaskiej stylizacji form już tylko pokrewnych obrazom natury i coraz bliższych abstrakcji. Układ kompozycyjny obrazów cyfrowych oparty jest na identycznym kształtowaniu całej płaszczyzny obrazu. Przyjęcie jednego schematu kompozycyjnego zmusza autora do wybierania z krajobrazu tylko tych form, które uwzględniają odgórną koncepcję twórczą. Oba etapy, serigraficzny i cyfrowy, łączą subtelnie różnicowane warianty rozwiązań kolorystycznych, od impresyjnych studiów roślinności do rytmu barwnych pionów, które ożywia światło. Tytułowy *Las* nie jest pejzażem, raczej jego metaforą. Artysta powtarza motyw syntetyzując go i monumentalizując, który w kolejnych propozycjach przechodzi w układ plam, mażnięć pędzlem w różnym kierunku przesuwając granice przedstawienia w stronę abstrakcji. Płaszczyznowo traktowane formy przestają być transpozycją pejzażowych motywów lasu – stają się określeniem pojęcia natury.

Doświadczenie i sprawdzanie słuszności gry kolorów na płaszczyźnie obrazu rozwija Adam Romaniuk w cyklu *Karnawał* i pojedynczych obrazach

Flamingi; *Rajskie ptaki*; *Łabędzie* z lat 2001–2003. *Karnawał* jest rozbudowanym w czasie cyklem, ale ma spójność plastyczną, której nie niweczy proces nieustannego ewoluowania formy, powrotów do wcześniejszych układów, tworzenia ich wariacji. W każdej z prac cyklu wrażenie ruchu i przestrzeni sprawia, że rzeczywistość obrazu graficznego jest jakby fragmentem świata poza jego obszarem, a obraz jedynie zamyka jego wiecznie zmienną materię. Świat ten żyje przez ekspresję barwy, jej zdolność konstruowania przestrzeni i przekazywania malarzkich znaczeń. Na ogół chłodną tonacją gamy barwnej ożywiają plamy ciepłych ugrów i żółcieni. Zwielokrotnione figury *uczestników karnawału* autor odmaterializowuje. Tracąc cechy indywidualizujące je, postacie nie określają atmosfery przedstawienia, jedynie sugerują jego przebieg i treść, są tylko uczestnikami kolorystycznych rozgrywek. Są też przykładem jak możliwa jest wizualizacja przestrzeni i ruchu przy pomocy kolorystycznego zróżnicowania uwieczonych na płaskiej powierzchni papieru figur.

W 2002 roku Adam Romaniuk realizuje kolejne prace cyklu *Powidoki* (*Powidoki – Staw*; *Powidoki – Wiatr*), a w 2005–2006 obrazy cyfrowe cyklu *DzienNIK*. Obrazy te określa nowy obszar poszukiwań formalnych – indywidualny ślad, który stanowi linię, główny środek graficznego zapisu. Sposób operowania linią zbliża jej rysunek do pisma, w którym ma swoje źródło i jego cechę komunikowania. Linia wprowadza przewartościowanie w organizacji kompozycji, inaczej rozkłada akcenty w poszukiwaniu zasady jednoczącej strukturę obrazu. Jest techniką, instrumentem myślenia i medium zapisu idei, poszukiwaniem ukrytych relacji i znaczeń. Graficzność linii, jej zmienność, ruchliwość i meandryczność tworzy iluzyjne wypukłości. Sploty form powstają w rezultacie działania stosunków walorowych i to one utrzymują konstrukcję malarskiej przestrzeni. Linia stanowi powtarzalny ślad w materii tła w jednych, w innych (*Depozyt II*; *III*; *XI*) kształtuje abstrakcyjną formę wyróżnioną w obrazie i nadaje wyraz jego rzeczywistości przedstawieniowej. Czytamy ją jako cierpliwie i perfekcyjnie budowaną strukturę, w której nie ma miejsca na niepotrzebny gest. Jej zawiła arabeska uzupełniana delikatnymi niuansami bieli i szarości, zmieniając swoje położenie wywołuje wrażenie pulsowania materii i decyduje o bogatych, iluzjonistycznych efektach całości.

Doświadczenia ukształtowane w powyższych cyklach prac wykorzystuje twórca w konstruowaniu przestrzeni w obrazach serii *Jagielnica*, 2012. Ich strukturalna materia bez dominanty ma także cechy pisma. Tworzy ją artysta powiększając ślad otów-

ka, różnicując walorowo jego dukt aż do momentu, w którym pojawi się walcząca o swą niezależność faktura. Z pozornej gmatwaniny linii i nielicznych pionów misternie buduje artysta przestrzeń obrazu i jej głębię. Realny świat, który był punktem wyjścia kompozycji miesza się z wyobrażonym, wszystkie zjawiska są jednorodne, nie istnieje rozgraniczenie między przedmiotem a wyobrażeniem. Subtelna kreska, miękki modelunek, faktura papieru, rytmiczne układy linii horyzontalnych i wertykalnych, rozproszone refleksy świetlne, oddają istotę zjawiska, są krokiem w głąb natury. Prace wykorzystujące linię jako element kształtujący wypowiedź powstają poza cyklem także w latach następnych (*Niepokój*, 2014). Linie zestawiane obok siebie, określane jedynie przez grubość, długość i barwę oraz wprowadzenie w przestrzeń określoną układem linii obrazu form geometrycznych i ciemnych plam drapieźnych ptaków tworzą kontrast między działaniem spontanicznym i intelektualnym, stając się egzemplifikacją tezy o ścieraniu się w dziele elementów racjonalnych z emocjonalnymi.

W 2014 roku powstały także pojedyncze obrazy graficzne, inicjujące kolejne cykle, które są poszukiwaniem nowych/innych sposobów wyrażania, pomimo świadomości, iż w podejmowanej kreacji medium cyfrowe ciągle skrywa pod powierzchnią tradycyjnie rozumianą formę. *Ćwiczenia; Pejzaż Wenecki; Wenecka I; Podobieństwa* – w każdej z tych propozycji rozcłonkowanie obrazu powodują inne jego postrzeganie, sytuując wypowiedź – *po między*. Oddzielone, zamknięte w polu obrazu elementy tych kompozycji (jakby na dwóch złożonych ze sobą szybach), warunkują szczególną grę z przestrzenią, która ma swoją naturę i materialną postać, a przecież może też przejawiać się niematerialnie. Raz osiąga to artysta przez kolor (*Pejzaż wenecki; Wenecka I*), zmysłowy, o wielkim napięciu, który sprawia, że forma jest taka, iż niepodobna ustalić jak dalece pozostając płaszczyzną – zagięciami wnika w inną rzeczywistość. Innym razem w kompozycjach *Podobieństwa*, gdy podwójne ich formy istnieją na pograniczu tendencji biologicznych i strukturalnych. Z pierwszą łączy je pewna relacja z elementami natury, z drugą samoistna architektonika obrazu. To, co wypełnia kontury tych kształtów jest określone przez tonację nawarstwiającej się barwy, jej właściwości kryjące albo jej przezroczystość. Powstają organizmy całkiem nowe, emanujące energią, żywotnością właściwą tworom natury. *Ćwiczenia*, ich geometryczne formy nie są interpretacją figury ludzkiej, ale same w sobie są jej stwarzaniem, współistniejąc z przestrzenią ujawniają względność jej

relacji z formą. Każda z tych ostatnich realizacji nie stanowi zamkniętej wypowiedzi, lecz zdaje się być podążaniem ku czemuś nowemu. Jak *Efemeryczna graficzna instalacja*, która podejmuje dialog z pracami Jana Berdyszaka i rodzajami wizualizacji przestrzeni, której ten artysta poświęcał szczególnie wiele uwagi pojmując przestrzeń jako *był pierwszy*. Charakter instalacji wynika z cyfrowego fundamentu uprawianej przez Adama Romaniuka twórczości, odnosi się do miejsca, wykorzystuje jego elementy dla stworzenia *efemerycznego obrazu* przestrzeni. Zbudowana jest z kostek (40x40x40), których górna powierzchnia jest szybą. Odbija się w niej otoczenie, powstają jego *efemeryczne obrazy*, także samopowstające w sobie, bo szybka raz jest lustrem zmieniających obrazów, raz otwiera się na konkret, a niekiedy jest tym i tym. Zmienia się zależnie od pory dnia i natężenia światła oraz ruchu. Sytuacja przestrzenna, która powstaje – jest w istocie pytaniem o iluzję przestrzeni i iluzję rzeczywistości w przestrzeni, a efemeryczny jej obraz sytuuje wypowiedź artysty *po między* tymi stanami.

Na czym polega zagadka obrazów graficznych Adama Romaniuka? Czy nie jest tak, że jeśli na zapamiętane realne obrazy nakłada się wirtualność procesów realizacji, to w efekcie poruszamy się w przestrzeni, która jest rezultatem współistnienia tych stanów, znajdująca w nawiązaniu do cyfrowego języka struktur i form budujących obraz, trafne sposoby kształtowania wypowiedzi. Sztuka znajduje się zawsze pomiędzy dokonującymi się przemianami. Sytuację tę dobrze opisuje zapożyczony od Platona pojęcie *metaxu*, oznaczające bycie właśnie pomiędzy dokonującymi się przemianami i umożliwiające badanie zjawisk sztuki po obu stronach jej wędrówki po krawędzi: pomiędzy znanym i konkretnym a transcendencją i tajemnicą. *Po między* to także kantowska *Krytyka władzy sądownia*. (...) *Ludzkie poznanie jest jednością naoczności i myślenia* czytamy na początku *Krytyki*. Poznanie, które jest rozstrzygające ma zawsze jakąś treść i odnosi się do przedmiotu. Zatem zawsze musimy się poruszać – pomiędzy, pomiędzy człowiekiem i rzeczą. Bycie pomiędzy nie jest wszakże czymś w rodzaju linii łączącej rzecz i człowieka. Jako ... *uprzedzające uchwycenie* wybiega poza rzecz i przed człowieka, określa transcendentny warunek naszego poznania. Powracając zatem do postawionego na wstępie pytania o obraz graficzny, pytać musimy także o to, czy graficzny obraz cyfrowy przez związanie kreacji z techniką jest sposobem widzenia i instrumentem myślenia, medium zapisu twórczych idei artysty. Czy jest sposobem przyswajania rzeczywistości widzialnej, czy po-

**OBRAZ JAKO
ODBICIE ŚWIATA**

szukiwaniem ukrytych relacji i znaczeń w dziełach, które się do niej odnoszą.

Adam Romaniuk swoją różnorodną twórczością, na wszystkie te pytania udziela nam odpowiedzi twierdzącej i kieruje naszą uwagę na określone przez obraz graficzny problemy, także te, które wynikają z wykorzystywania technologii cyfrowej i potencjalnej możliwości jego zaistnienia, a które dotykając wartościowania – stają się głosem w dyskusji o obraz i obrazowanie oraz kierunki możliwych przemian. Artysta budując w obrazie graficznym metaforę świata i jego sposobu istnienia, który w materii każdego obrazu stwarza ciągle od nowa, wyraża do niego swój (artysty/człowieka) stosunek w formach, w których widzimy i myślimy. W ten sposób świat obrazu artysty staje się naszym/odbiorców światem.

IMAGE AS A REFLECTION OF THE WORLD *graphic art of Adam Romaniuk* Tamara Książek

I

The concept of *image* in artistic practices, in its general meaning, can relate to all areas of art. Its ambiguity refers us to the substance of painting, literature, and now also electronic media, allows for commenting on its inherent multiplicity and diversity of phenomena with their volatility, revaluation and scope of exploration. The concept of image and imagery, ever-present in contemporary art discourse, is equated with what is visible by some of its participants, or with iconic signs by others. We will agree, however, that image is something more than what is visible and more than a product of perception. Image is a reflection of the world, it exists with relation to other images, between different qualities and meanings; it touches upon reality. It exists as a physical presence and as an idea. This duality was made clear already by Descartes, who described representation as *image* (calling it a *mental object*), ideas as the *images of things*, and objective reality as *representational content and the content of consciousness*.¹ Immanuel Kant spoke of the mental image-representation as an *aesthetical Idea*,² and Arthur Schopenhauer in a frequently quoted passage wrote: *The Ideas, however, are essentially something perceptible, which, therefore, in its fuller determinations, is inexhaustible. The communication of such an Idea can therefore only take place on the path of perception, which is that of art.*³

In contemporary discourse on image, especially in relation to graphic images, inspiring views were formulated by Hans Belting in his essay *Image and its Media. An Attempt at an Anthropological Interpretation* and in the book *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*.⁴ The author proposes understanding image as a result of symbolization of what appears in view or in front of the inner eye and becomes available to our perception because it has found its embodiment in a medium. The image and its medium are in this theory the two sides of the same coin, like substance and form. And yet we do not identify the image with the form. Nevertheless one cannot, argues Belting, speak of the image disregarding the medium, because it is characterized by the fact *that as a form (of mediating images) it includes both form and substance usually separated when talking about works of art and aesthetic objects (...) in a similar way that the difference between idea and its execution has little significance in the relationship of image and medium*.⁵ Regarded as a medium, image shows through its own presence, *the absent as something present*. It is therefore much more than a form, because it is perceived as a message and a meaningful statement. Such understanding reveals a dual meaning inherent in the concept of image – external and internal images. This duality proper to Western culture reminds us of the well-known opposition of spirit and matter.

Art is usually considered in relation with the times of its creation. In contemporary philosophical discourses images are blamed for the crisis of representation. If images do not have analogies in reality (it is suggested) they do not fulfil their function. After the betrayal of representation images can represent *only themselves*, or according to Clement Greenberg, painting freed from images can only expose its own medium, i.e. canvas and paint. In this context images become abstract concepts, and the medium is often confused with technique. A changing world engenders new methods of representation in art. With the increasing degree and scope of complexity of the media used by art in the process of constructing meaning, the boundaries of its activities expand and new qualities arise within them. Today, as in the distant past, image is connected with its contexts by the questions posed by artist to reality, although the historically grounded ambivalence between the image and its medium still holds.

Changes in the art of the 20th and 21st century, which have transformed all the concepts and categories established by tradition, affect also printmaking. Printmaking today exists as part of

1. Quoted in *Między figurą a abstrakcją* seminar materials (Kazimierz Dolny: Muzeum Nadwiślańskie, 2004), 39
2. Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, trans. J. H. Bernard (London: Macmillan, 1914) Accessed 27 Aug. 2015 <http://www.gutenberg.org/ebooks/48433>
3. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, vol. 3, trans. R. B. Haldane and J. Kemp (London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1909) Accessed 27 Aug. 2015 <http://www.gutenberg.org/ebooks/40868>
4. Hans Belting, „*Image and its Media. An Attempt at an Anthropological Interpretation.*” *Artium Quaestiones XI* (2000): 295-322. Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, trans. Thomas Dunlap, (Princeton: Princeton UP, 2011)
5. Hans Belting develops the ideas addressed by the quoted essay in *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* opposing the frame of historical chronology. The phenomenon of image can be explained only through interdisciplinary research taking into account the intercultural horizon. Only in the proposed anthro-

pological perspective, in which the distinction between the image and the medium is suggested to us by consciousness of the body, perception of image is possible. Mental images are not simple reflections of reality, but symbols constructed from cultural meanings, therefore an artistic work/message is not isolated from the mental conditions of consciousness, writes Belting.

6. Umberto Eco, *The Open Work*, trans. Anna Cancogni (Cambridge: Harvard UP, 1989), 67, 91

two structures: traditional in terms of methods and practices, and that created by digital technology. Sometimes they run parallel, even borrowing from each other, and sometimes come together within the same artistic expression. Digitisation of visual representations changes our thinking about the image and, conversely, also the identity of printmaking is redefined. Like other areas of the visual arts, with the increasing changes associated with the impact of technology on culture, deepening self-reflection and self-awareness of the artists, influences our thinking today about the image / artistic print. Printmaking today reflects on its own reality and its own driving forces. In examining the limits of its own autonomy, it is an open discourse on its own practices, finding new opportunities in them. In this process, the memory of historical techniques with their capabilities of creating form and expression plays an important role. Free from external dependence, in the process of autonomization it reveals to artists new possibilities of expression. An artistic print becomes a way of creating a new quality of art, formulating problems and asking questions. Each new question could become the next discovery of opportunities inherent in the very essence of printmaking. Forming part of contemporary visual representations in all areas of art, it remains a question of the history of printmaking, the matrix with its idea and printing process. While seeking the essence of the changes brought to graphic art by technological advance and looking for a theoretical explanation of this area, we must conclude that graphic creation regardless from all the alterations to which it is subjected, functions as a phase in the process of transforming the world into a universe of the image, that it is being absorbed into the strategies of visualization, which are (as we know) mathematical operations, because such is the nature of computer-generated image.

Theorists of graphic art in their analyses indicate the dual existence of graphic image (the matrix and the impression). This duality is the defining feature of printmaking. In the case of digital print, the image stored in the matrix exists potentially, reduced to a code. Reproduction of the code is its re-creation. Therefore we must agree that today, regardless of the technological changes taking place, we are dealing with two stages of its existence exactly as before; the plate and print, or the data stored in a computer file and its visual outcome, preserving the artistic attitude of thinking in two stages common to both techniques. This dual existence is immanent to the concept of graphic image.

The world around us is changing, and with it change the methods of its representation. Creating images of the world uses such tools as we have mastered. What is important is an image, an idea, an individual message. Does this mean that technique can be considered a secondary issue? Analysis of the works of Adam Romaniuk will attempt to find an answer to this question.

II

Following the graphic art of Adam Romaniuk, determining its character, values and goals is conceivable from the perspective of knowledge about image. The artist is looking for the essence of graphic image in relation with the traditional workshop of the discipline and with the digital medium. The image can be perceived, because it is always present in the medium, which is its carrier. In the digital image it would be a kind of play between the data stored in a digital file (carrier medium) and its visual effect (printed image), between the idea and its visualization. Deliberations on the specific character of the work of graphic art with its dual being direct our attention to the ancient, Aristotelian philosophical tradition with the distinction: *potential being* and *actual being*. Actuality and potentiality, act and capacity – these are the two states of being. In digital print that would be the potentially existing negative (matrix/code) and the positive (impression). What is fixed and what is variable, what might yet happen.

Graphic art of Adam Romaniuk is close to painting in its craftsmanship, use of colour and the disciplined treatment of form, lightness of composition and format. The size of the print inspires studying the relationship between the sign and the background and seeking opportunities to break them and creation, at every stage of constructing an artistic expression, is open to continuity and change. The category of openness adopted by the artist can be explained in accordance with the concept of Umberto Eco: *an open work* is characterized by a form that results from the *ambiguity of the aesthetic message* and due to this ambiguity it is the source of a number of interpretations and *unconscious projections*.⁶ An open work and the opening of a work – the distinction between these two concepts, necessary in the process of interpretation, on the one hand can make closer what is external to us, on the other opens up to something absent in ourselves as well as the artist. Therefore the search for sense, meanings of the work directs us toward the sources of what it opens to. A work of art is also a process and in any form, regardless of the technique the artist uses, it

IMAGE AS A REFLECTION OF THE WORLD

is an exploration, and a graphic image is a trace of this process. Images that seem the same are in fact different. After all, each form can be developed and transformed, and subsequent stages are variations of the same theme. This intentional (it seems to me) repetition leads Adam Romaniuk to serialization of his works and can be treated as a means of expression. Selection and variation give the artist an opportunity to consider each problem separately. This creative strategy facilitates commenting on completed works, but it will always be talking about graphic image from a different vantage point than where the image is located. A commentary often falls short of the work, because defining problems and discovering meanings in the process of interpretation shifts the boundary between what we see and what could be seen, between the realm of the perceptible and qualities inaccessible to the senses.

The structure of graphic images of Adam Romaniuk is formed by interdependent elements and the relationships between them, a degree of innovation which uses particular means to determine the scope of possible experiments, so that the artistic structure becomes a presentation of a set of possibilities of varying complexity. The image is created as a new universe, in which individual components interact with each other, and the whole reflects aesthetically perceptible relationships between parts. The unity of this universe is expressed through the substance and structure of the works, and the variety of graphic substance and its multiple colours create a wealth of expression. So firstly – colour. In the vast majority of graphic works of the artist, colour plays the major part. In relation with other colours, its pulsation or fading, fragmentation or single plane, it participates in a dialogue, ready to meet with other colours semantically or visually. Secondly – the light that saturates the colours, dematerialising individual elements of the composition and the space they define. This way of the existence of light in the image, and not the objects, is the most materially graspable mark on the surface of a graphic image. Light composes and gives rhythm to representation, it causes the appearance of shadow that coexists with form, echoing it, but it is also an important factor in the variability of the image. The shadow is not only the effect of perspective, but also the result of manipulation of light and solid shape. The shadow in graphic images of Adam Romaniuk does not belong to any of the elements, but acts as an *intermediary of reality*. Its role seems to consist in establishing unity between *being* and *becoming*, and its inherent indefiniteness imbues

the print with a transience of the moment. Modern philosophy of representation traces *shadow* representation back to a mythical time of the beginnings of painting (Pliny). In images (including graphic images) shadow is used as one of many figurative or symbolic instruments, it generates form and indicates the spectral nature of painting representation.

III

The artistic biography of Adam Romaniuk includes various themes and fascinations, a mix of techniques – traditional ones and digital media, resulting in interesting artistic effects, while combining different ways of articulation, breaking down the distinction between techniques becomes a necessary tool for expressing ideas. The theme is here only an excuse to depict a complicated game of shape and colour, and as a result to create an autonomous work in which the idea is crucial. To visualize this idea he uses a variety of techniques, seeking that which best corresponds with his intentions, he reaches for opportunities offered by each one, assimilates remote elements from traditional conventions and styles, reveals the workshop. The technique becomes a value in itself, and its mastery – the basis for creativity.

Already the artist's early works suggest that Adam Romaniuk is an heir to a centuries-old tradition of painting, which is reborn in his art thanks to an innovative approach, also through the use of various techniques. Early on he started making portraits. In their short series he found interesting solutions in this well-trodden territory. (*Night Porter*, 1980; *Old Jew*, 1978; *Veiled Portrait*, 1981, and others). In deliberations on portrait it is worth recalling the concept of *imago*, Latin for *image*. In psychology, *imago* is the unconscious mental image a person has of themselves or the other. It is reflected in the atmosphere of Adam Romaniuk's series of portraits, that beyond mimesis refer to the state of mind of the person portrayed. Constructed with broad strokes of colour and lines represent a complete condensation of form and thus their subject seems alive. The artist finds the right existence and weight for the form and matter; the works become an area where the synthesis of the concrete and the abstract and the balance of artistic elements are fulfilled, so that we perceive the portrait as a myth of human nature.

In this early creative period the artist also reaches for solutions in which the main element of the composition is shadow (*Windows I*; *Windows II*, 1978), which also occurs as an important structural

**IMAGE AS A
REFLECTION
OF THE WORLD**

element of graphic image in many subsequent works. Shadow in Adam Romaniuk's serigraph prints makes solid shape and space more plausible, and although it has the status of non-figure, it merges with representation. Shadow, which in *Windows* was a major element constructing the image, is equally expressive in a series of digital prints (*Lapidarium*, 2000; *Industrious Void*, 2009; *Seawall*, 2009, and others). The idea of creating representations with the use of cast shadows is present in art from its beginnings. Also today shadow is sometimes used as one of the figurative or symbolic instruments. A series of digital prints titled *Lapidarium* in its representational layer refers to the dictionary definition of lapidarium (place of gathering natural specimens of stones and sculptures). The works depict stones and fragments of statues in an undefined space. Chaotically arranged, they cast a flat, one-dimensional shadow, which has a fluid shape and a capacity of suggesting depth. Among the chaos of represented objects, in the present of the image a tension is born and the message becomes dramatic. Does the author in his subsequent works create a new order out of the chaotic fragments, through a specific recomposition? As it turns out, yes. Since 2009, he has created works in the *Void*, *Seawall*, *Horizon*, and other cycles, which are composed of difficult to define scattered elements, objects that seem vague and devoid of identity, suspended in a continuum between existence and nonexistence. They persist in some *now* of the image, arrested in movement in the world, in a moment of memory. The specific landscape of these compositions is determined by an order of a symbolic significance. Symbolism is mixed with a private mythology of the artist and his world situated on the border between dream and reality. They prevailing aura of dusk envelops objects in mystery, which in the process of interpretation can be approximated, but never completely unveiled, because the threads are not a definitive clue, but only an indication of the relativity of real existence. *Close far away* is an oxymoron that captures the aura of these works. The dichotomy of such representations stems from the distinction between the depth of space and the physical immediacy of forms. In these images close to abstraction the artist achieves a delicate balance between recognisability and its absence, figurative representation and the abstract. Their language is a carefully polished means of expression, which in its evolution combines a graphical representation with a cultural and existential sense of purpose.

Early works include also cycles of still lifes. They too revive the representational sources of art, for which the author is looking for new possibilities of expression (*Still Life from Murano*; *Still Life with Bottle*, 1992; *Dried Flowers*; *Checkers*, 1998). He creates them as expressive forms, vibrating with light and colour. In cycles developed already in digital print (*Still Life with Apples*; *Apples*, 2000) they become an arrangement of objects in the order of representation adopted by the artist. Later cycles of digital prints indicate exploration and experimentation, how using the opportunities offered by computer software the artist can arrange composition, also with the use of photography which gives the him unlimited possibilities to construct the image. This is partly due to the ease of duplication of images recorded on a photosensitive film and digital technology. New digital technology allows photographic image to be the starting point for graphic creation. The resulting revaluations give rise to new imaging conventions – hybridization, simulation and unreality. The works *Watermill II*, *Wedding*, 2000, are both examples of a kind of bridge between what is current (digital print), and a record of memory in the traditional photographic print. Photographic elements and those constructed graphically merge, a graphic print becomes a metaphor of the past. Photographic reality integrated in the structure of art ceases to be pure reality, becoming a sign structure, in which not its narrative dimension, but the graphic structure becomes important. Translucence, reflection, and illusion resulting from the superimposition of various layers in the composition evoke an aura of a nostalgic existence outside of time.

Digital technology open to experimentation allows also the colour composition of graphic prints to use the artist's painterly habits, like brush mark, dynamic combination of colours and their intermingling. He usually focuses on checking two elements of artistic creation – colour that is a general symbol against the possibilities of obtaining the desired result offered by the tool he uses, i.e. the computer and software. As a result, the rank of colour in a graphic print is determined by its perception as a conventional value of symbolic and structural marker. In the series of works: *Wallpapers*, 2001, *Afterimages II b*, 2002, *Afterimages – Poppies III*, 2004 and other from the same series, colours make a uniform plane. They fill the space independently and irregularly, have the ability of unrestricted expansion, manifest only themselves, i.e. the brush and paint. Spontaneous brush stroke, an order imposed by the artist which is present in these compositions

like a hidden grid, making one colour watch another, and on the surface of the image a visual game takes place between structure, colour, space and illusion. Between what is perceived by the senses, and what is conceivable, there is a tension. The visual effect of these creations is ensured by an extremely flexible use of the workshop/computer and its features by the artist. *Forest, Red Forest, Afterimages Forest* – these are just some of the digital prints created in the years 2002-2004 with their continuation *On the other side* in 2012. They were preceded by serigraphy landscapes *Beeches* and *Slope* from 1998, in which the artist is looking for the right shape for his own vision of landscape, from the lyrical notes on observation of nature to flat, stylised forms, only remotely related to images of nature, coming closer to abstraction. The composition of digital images is prints on a uniform arrangement of the entire plane. The adoption of one compositional scheme forces the author to select from the landscape only those forms that fit the predetermined artistic concept. Both periods, serigraphy and digital print, share subtly differentiated variants of colour solutions, from sensational studies of vegetation to rhythmical vertical lines of colour, animated with light. The eponymous *Wood* is not a landscape but rather its metaphor. The artist repeats the theme, synthesizing and monumentalizing it, and in subsequent variants it moves towards an arrangement of splashes, brush strokes in different directions, moving the boundaries of representation towards abstraction. Planar forms cease to be the transposition of forest landscape motifs – they become the definition of the idea of nature.

Experiencing and checking of the validity of colour play on the image plane Adam Romaniuk develops in the *Carnival* cycle and stand-alone works *Flamingos, Paradise Birds, Swans* from the years 2001-2003. *Carnival* is a cycle created over a long period of time, but it has an artistic consistency, which is not diminished by the constant evolution of form, returning to earlier arrangements, creating their variants. In each work of this cycle, the sense of movement and space makes the reality of a graphic print into a fragment of the world outside its boundaries, and the image only encloses the ever-changing matter. This world comes alive by the expression of colour, its ability to construct space and transmit painterly meanings. The generally cool palette is enlivened by warm ochre and yellows. Multiplied figures of carnival participants are dematerialised by the author. Losing individual features, the characters do not define the atmosphere of the

event, they only suggest its course and meaning, there are participants in a tournament of colour. They are also an example of how it is possible to visualize space and movement using colour differentiation between figures trapped on the flat plane of paper.

In 2002 Adam Romaniuk continued working on the *Afterimages* cycle (*Afterimages – Pond, Afterimages – Wind*), and in 2005-2006 started the *Diary* digital print cycle. These images are defined by a new area of formal search – an individual mark, which is the line – the main means of graphic representation. The way of drawing a line makes it similar to handwriting, in which it has its source and shares with it the communicative function. The line introduces a revaluation in the composition, shifts the balance in the search for a unifying principle of the image, it constitutes a technique, an instrument of thinking, a medium of recording creative ideas, searching for hidden relationships and meanings. A graphic line, its variability, mobility and meandering create an illusion of convexity. Tangles of forms result from value relations, and they maintain the structure of the painterly space. The line is a repeatable trace in the background in some, while in others (*Deposit II; III; XI*) it shapes an abstract form highlighted in the image and gives expressiveness to its representational reality. We read it as a patiently and perfectly constructed structure in which there is no place for unnecessary gesture. This intricate arabesque complemented by delicate nuances of white and grey, by changing its position creates the impression of pulsating matter and is decisive for the rich, illusionistic effects of the whole.

Experience shaped in the abovementioned cycles the artist uses in the construction of space in the works from the series *Jagielnica*, 2012. Their structural matter without a dominant also has features of handwriting. The artist creates it by expanding the trace of the pencil, diversifying its tonal value up to the point where a texture fighting for independence emerges. Out of the apparent tangle with just a few vertical lines he meticulously constructs the space of the image and its depth. The real world, which was the starting point of the composition intermingles with the imaginary, all phenomena are homogeneous, there is no distinction between an physical and imaginary object. The subtle line, soft modelling, paper texture, rhythmic patterns of horizontal and vertical lines, scattered light reflexes, all represent the essence of the phenomenon, are a step into the depths of nature. Works that use the line as the defining element

of the work are created also outside of the cycle during the next years (*Anxiety*, 2014). Lines placed next to one another, defined only by their thickness, length and colour, together with geometric forms and dark spots of birds of prey introduced in the space defined by a pattern of lines, form a contrast between spontaneous and intellectual activity, exemplifying the thesis of a struggle between rational and emotional elements in a work of art.

In 2014 several prints were created that initiated more cycles in search of new, alternative ways of expression, despite the awareness that in this creation, digital medium still hides under its surface a traditionally understood form. *Exercise, Landscape of Venice, Venice I, Resemblance* – in each of these new works, the fragmentation of the image causes different perception, situating the expression *between*. Separated (as if on two panes of glass put together) elements of these compositions, enclosed in the plane of the image, determine a particular play with space, which has its own nature and material form, yet it can also manifest itself immaterially. Sometimes the artist achieves this through colour (*Landscape of Venice; Venice I*), which makes it impossible to determine how far the form, while remaining a plane, enters a different reality. At another time, in the composition of *Resemblance*, their twofold form exists on the border between biological and structural trends. With the first they are linked by some relationship to the elements of nature, with the second by spontaneous architecture of the image. What fills the contours of these shapes is determined by the hue of successive layers of colour, their opacity or transparency. Completely new organisms arise, emanating vigour and vitality proper to creatures of nature. The geometric forms of *Exercise* are not an interpretation of the human figure, but in themselves they are its creation, co-existing with space they reveal the relativity of the relationship between form and space. Each of these latest works does not constitute a closed statement, but seems to be a movement toward something new. Like the *Ephemeral Graphic Installation*, which enters into a dialogue with the works of sculptor Jan Berdyszak and the ways of visualizing space, to which this artist devoted special attention, seeing space as *primary being*. The nature of the installation is owed to the digital foundation of Adam Romaniuk's artistic practice, it is site-specific, using found elements to create an *ephemeral image* of space. It is built of cubes (40x40x40), whose upper surface is made of glass. It reflects the surroundings, creating its ephemeral images, also self-ori-

ginated, because the glass sometimes is a mirror to mutable images, at other times it is open to the concrete, and sometimes it is both. It changes depending on the time of day, intensity of light and traffic. The spatial situation that arises is in fact a question about the illusion of space and the illusion of reality in space, while its ephemeral image situates the artist's statement *between* these states.

What is the mystery of the graphic art of Adam Romaniuk? Is it not true that if virtual production processes are interposed on remembered images, the result is located in a space which arises from the coexistence of these two states, which finds accurate ways of shaping expression in relation to the digital language of structures and forms of the image. Art is always located between changes that are taking place. This situation is aptly described by the concept of *metax* borrowed from Plato, which means being just *between* changes in progress and enables the study of the phenomena of art on both sides of its walk on the edge: between what is familiar and concrete – and transcendence and mystery. Between is also Kant's *Critique of Judgment – Human knowledge is a unity of pure intuition and pure thinking, we read at the beginning of the Critique*. Knowledge, being decisive, always has some content and refers to a subject. Therefore, we always have to move – to and forth, between human being and object. But being between is not some kind of a line joining the thing and man. As a *pre-emptive capture* it goes beyond the thing and beyond human, determining the transcendental condition of our knowledge. Returning to the question of a graphic image posed at the beginning, we must therefore ask also whether a graphic digital image, combining creation with technology, is a way of seeing and an instrument of thinking, a medium for recording the artist's creative ideas. Is it a way to perceive the visible reality, or search for hidden relationships and meanings in works that relate to it.

Adam Romaniuk in his diverse art answers all these questions in the affirmative and directs our attention to the problems determined by the art print, including those that result from the use of digital technology and the potential for its existence, and that by touching upon valuation become a voice in the discussion of image and representation and the trends of possible change. The artist, creating in graphic image a metaphor of the world and its existence, again and again in each image, expressed his (the artist's/human) relation to it in the forms in which we see and think. In this way the world of the artist's image becomes our/viewer's world.

IMAGE AS A REFLECTION OF THE WORLD



O OBRAZIE

z Adamem Romaniukiem rozmawia

Tamara Książek

Tamara Książek: *Malarstwo i grafika, to dwie formuły sztuki i dwie filozofie tworzenia. Każda istnieje na własnych prawach, a przestrzegając właściwej sobie dyscypliny estetycznej może osiągać wysoki stopień mistrzostwa. Próbując opisać artystyczną kreację każdej z tych formuł tworzenia użyjemy na jej określenie słowa obraz. Co to jest obraz, cyfrowy obraz graficzny w sytuacji, w której zniesione zostały granice między gatunkami i konwencjami?*

Adam Romaniuk: Twoje pytanie zmusza mnie do przemyślenia problemu obrazu od nowa. Jestem przekonany, że obraz graficzny i obraz malarski to podobne zapisy, tylko inaczej konstruowane. Różnica wynika z rodzaju narzędzia i sposobu jego użycia. Efekt, który w malarstwie uzyskujemy przy jednym uderzeniu pędzla, w grafice musimy skonstruować z kilku warstw. Grafika cyfrowa pozwala na przeniesienie zamierzenia i jego efektu w sposób mechaniczny, reprodukcyjny w obszar określony umowną ramą, w który wprowadzamy elementy zamierzonej struktury. Manualny/malarski ślad przenosimy w obszar wirtualny, rękę malarza zastępuje komputerowa myszka, a potencjalne zmiany umożliwia program graficzny (zmiana śladu). Tworzenie obrazu przy pomocy narzędzia jakim jest komputer, pozwala twórcy w budowanej kompozycji oglądać poszczególne kadry, analizować każdy szczegół, dostrzegać błędy i je poprawiać. Nie możemy jednak obejrzeć tworzonego obrazu w skali 1:1. Reasumując: różnice między obrazem malarskim a cyfrowym obrazem graficznym tkwią w technologii, a nie w idei. Malarstwo wiąże się z nieodwracalnością gestu, uderzenia pędzla nie możemy zmienić bez skutku dla całości przedstawienia. Bywa, że ujawnione w pracy

z komputerem zmiany są dla twórcy tak interesujące, że podąża tą nową drogą. Błąd, który może się zdarzyć w procesie zapisywania i jego odkrycie jest dla twórcy tak intrygujące, że uwzględnia tę „sugestię” w dalszej pracy nad dziełem. Taką możliwość daje twórcy warsztat/komputer. Ten rodzaj działania nie jest możliwy w żadnej innej technice. Na tym polega atrakcyjność i pułapki tego narzędzia.

T.K.: *W procesie konstruowania dzieła graficznego intryguje mnie jeszcze jeden jego aspekt. Budując przestrzeń w obrazie malarskim wykorzystujemy dobrze znane zasady geometrii do jej konstruowania. Jak kształtuje się przestrzeń w obrazie grafiki cyfrowej?*

A.R.: Próba skonstruowania przestrzeni na obrazie, poznanie zjawisk z którymi mamy do czynienia w naturze i zrozumienie tych zjawisk daje nam posiadana wiedza, np. kolor, który ma swoją temperaturę wyskakuje do przodu albo się cofa, podobnie kreska wyostzona albo zmięczona, zróżnicowanie walorowe. Są to znane metody, wytrenowane przez pokolenia twórców. Nie ma innych sposobów. Dlatego żeby skonstruować obraz graficzny z wykorzystaniem narzędzia jakim jest komputer, trzeba posiadać tę podstawową wiedzę. W przeciwnym razie twórca jest narażony na korzystanie z materiału zobiektywizowanego np. z fotografii.

T.K.: *U źródeł obrazu leży wizja. Jako intuicja istnieje jako element współtworzący w powstawaniu obrazu. Przychodzi do artysty ze świata, z otwierającej się przed nim rzeczywistości. Otwiera się na to, co źródłowe. Pojawiając się w dziele często przekracza zamiary artysty. Zdarza się wówczas, że dzieło przekracza intencje twórcy. Co poza wizją, tematem, ustalonymi regułami postępowania właściwymi*

dla wybranego języka wypowiedzi artystycznej jest w Twojej opinii najważniejszym motywem procesu twórczego?

A.R.: Artysta to także spadkobierca i „nośnik” pamięci zbiorowej, która wspiera indywidualną intuicję w procesie twórczym. Proces tworzenia jest zawsze przygodą. W grafice jest szukaniem konkretyzacji pojęciowej idei. Dochodzenie do jej konkretyzacji, szukanie formy, rozwijanie, przebywanie w wirtualnym świecie obrazu jest bardzo interesujące dla artysty. Bywa tak, że po drodze dokonujemy istotnego dla kompozycji odkrycia i w jego wyniku kształtujemy nową wizję obrazu. Powstają mutacje założonej formy, wiele wersji tej samej pracy. Wybieram spośród nich tę, którą uważam za skończoną. Jeżeli idea była precyzyjnie skonstruowana, wówczas sięgamy po właściwe sposoby rozwiązań, a etap poszukiwań, dochodzenie do jej wizualizacji może być dla twórcy niezmiernie satysfakcjonujący. Stąd częsta w twórczości graficznej wariantowość jako koncepcja realizacji.

T.K.: *W obrazie graficznym (piszą teoretycy) zawiera się podwójny byt: formy zapisane na matrycy i ich powtórzenie z częstą przemianą w odbicie. W grafice cyfrowej obraz zapisany na matrycy istnieje potencjalnie, zredukowany do postaci kodu. Czy problem syntezy istniejącej między pozytywnym a negatywem wyjaśniałaby następująca konstatacja Paula Klee: (...) pojęcia nie da się pomyśleć bez jego przeciwieństwa. Dwoistość jest traktowana jako jedność. Czy tę myśl odniósłbyś do grafiki, także do obrazu cyfrowego, który ma jedynie pozytywny charakter?*

A.R.: Druk cyfrowy jest tylko jednym ze sposobów ujawniania się obrazu. Trudno sobie wyobrazić matrycę cyfrową. W grafice cyfrowej budując formę bardzo często widzimy to, co jest niezadrukowane. Budując negatywową formę widzimy tę białą, niezadrukowaną część i to ona decyduje o finezyjności formy. Mamy więc obraz negatywny oraz część niezadrukowaną, która decyduje o kompozycji. Te dwa elementy nie mogą bez siebie istnieć, t.j. pojęcie i jego przeciwieństwo, jakby powiedział Paul Klee.

T.K.: *W jakim sensie intencje, koncepcje artysty należą do dzieła sztuki, nawet jeśli się w nim do końca nie materializują. Czy nie bywa tak, że proces myślowy, konkretyzacja idei jest czasami bardziej interesujący od końcowego produktu?*

A.R.: Naszą świadomość buduje doświadczenie. To fascynujący proces, który bywa ważniejszy od

efektu końcowego. Bywa tak, że zakładany program i efekt końcowy nie satysfakcjonuje nas. Ale bez doświadczenia pozostaniemy w sferze zamysłu. Idea, którą realizujemy intuicyjnie, jeśli robimy to w sposób świadomy i aprobujemy eksperyment – tworzymy formę, której nie mogliśmy przewidzieć i to ona będzie przekazywała to, co ważne dla konkretyzacji idei w dziele.

T.K.: *Uprawiałeś z wielkim powodzeniem grafikę warsztatową. Z jakich przekonań dotyczących języka kształtowania wypowiedzi artystycznej wynikał wybór medium cyfrowego dla realizacji Twoich twórczych zamierzeń?*

A.R.: Pierwsza technika, którą uprawiałem i która miała cechy eksperymentu, to był wkłęsłodruk. W pracach tych zajmowałem się problemem ruchu. Realizowałem też prace w technice suchego druku oraz akwafortę. Poszukiwałem techniki, która byłaby związana z kolorem, była malarska i odpowiadałaby mojemu temperamentowi. Serigrafia spełniała te warunki oraz stwarzała możliwości eksperymentowania. Intrygowały mnie bowiem te fakty, które w podręczniku technologii graficznych uznawano za błąd w druku. Oswajałem te błędy, podejmowałem intuicyjne działania z matrycą i kolorem. Przygoda i szybkie efekty dawały mi satysfakcję. Litografia była ważnym elementem moich poszukiwań, z którego także zrezygnowałem z powodu zbyt długiego oczekiwania na efekt końcowy. Pojawienie się nowej technologii cyfrowej i możliwość wykorzystania koloru jakiego nie dawała żadna inna technika graficzna, poza serigrafią, do której w końcowym efekcie grafiki cyfrowej możemy się bardzo zbliżyć oraz pojawienie się z czasem nowoczesnych ploterów i większych formatów papierów, dawało mi możliwości realizacyjne jakich pragnąłem. A więc przekonania, które zdecydowały o wyborze technologii dotyczą możliwości realizacyjnych osiągniętych w warsztacie cyfrowym.

T.K.: *W Twoich grafikach – serigrafiach i tych w druku cyfrowym na plan pierwszy wysuwają się wartości pikturalne. W serigrafiach, w sposobie użycia koloru zdajesz się poszukiwać wartości materii malarskiej. W grafice cyfrowej tworzysz taki barwny „energetyczny” wzór pełniący funkcje kompozycyjne i ekspresyjne. Czym jest dla Ciebie kolor w procesie tworzenia?*

A.R.: Kolor ma podstawowe znaczenie. Sposób w jaki traktuję obraz w grafice jest malarski. Trudno dziś powiedzieć, co w grafice jest malarskie, a co graficzne. Po odrzuceniu nakładu,

po dokonaniu syntezy, pozostaje sposób myślenia o obrazie. Rozwiązując problem cyfrowego obrazu graficznego myślę jak grafik, dokonuję polaryzacji, skanowania, rozbicia na trzy, cztery lub więcej elementów, żeby uzyskać iluzyjny efekt np. pejzażu, wejść w jego przestrzeń, powiększyć ślad małego pędzelka, którym się posługuję, a wtedy forma staje się monumentalna. Powidok to znane powszechnie zjawisko fizyczne. W serii obrazów graficznych zatytułowanych *Powidoki* wykorzystałem tę wiedzę dla uzyskania odwrotności kolorystycznej w obrazie, nakładania się kolorów, powstawania ich wypadkowych wynikających z sąsiedztwa barw i ich nakładania się. Ich kompozycja wynika ze zmiany kierunku poszczególnych śladów. W efekcie powstały obrazy, które są samą grą kolorów, nie mają dominanty tak jak pismo, które składa się z wielu znaków i przekazaną przez nie opowieść można czytać jak zapisaną stronę. Taki sposób konstruowania wypowiedzi artystycznej jest poszukiwaniem czegoś, co jest złudzeniem optycznym, iluzji, która z niego wynika, doświadczania zjawisk fizycznych, albo budowania metafory dla powiedzenia o czymś, co jest głębsze od tego, co widzimy.

T.K.: *Sztuka współczesna proponuje wiele nowych metod obrazowania. W grafice klasycznej matryca była jedynym elementem potwierdzającym tożsamość gatunku. Dziś, wobec pojawiania się nowych technologii i przemian także w obszarze twórczości graficznej, coraz częściej dzieła stają się gatunkową hybrydą. Nawet intermedia zostały przez nią zaanektowane. Co współcześnie wg. Ciebie jest elementem potwierdzającym tożsamość grafiki?*

A.R.: Grafika w rozumieniu klasycznym z uwzględnieniem grafiki cyfrowej, kończy się. Na pewno będziemy posługiwali się słowem obraz – przestrzenny, wirtualny i inn., a pojęcie „tożsamość grafiki” odnosimy przecież do grafiki klasycznej. Pozostaje sposób myślenia o obrazie, ale ponieważ efekt końcowy procesu tworzenia wyemitowany wirtualnie nie ma postaci artefaktu, nie możemy już nazwać tego grafiką. Zmieni się odbiór dzieła, w procesie jego percepcji będziemy mogli wejść w dzieło, ale to będzie już zupełnie inny byt. Pojęcie „obraz” rozmaicie istnieje w naszej świadomości, w naszym języku i wciąż jeszcze w uprawianej sztuce. Dziś coraz częściej mówimy o obrazie, a nie o obrazie graficznym. Grafika, jeśli będzie się rozwijała jako autonomiczna dziedzina sztuki,

to w znaczeniu intermedialnym. Eksperymenty prowadzone obecnie w obszarze grafiki cyfrowej wiążą się z problemem specyficznego sposobu odbijania, na specyficznych podłożach oraz związane są z uczestnictwem w pewnego rodzaju grach z naukami fizyczno-matematycznymi. Czy będziemy uczestniczyli w tych doświadczeniach jest problemem otwartym. Twórcy mogą uczestniczyć w tych doświadczeniach, albo tylko wykorzystywać wygenerowane niezależnie od nich narzędzia.

T.K.: *W ponowoczesnym obiegu kultury obserwujemy prymat świata wirtualnego nad rzeczywistym. Poszerzająca swoją obecność we współczesnej grafice digitalizacja uwalnia artystę od ograniczeń technologicznych, technicznych i logistycznych. Na ile generacja zdominowana przez media cyfrowe wypracuje w obszarze sztuk plastycznych właściwą swoim czasom definicję opisywania świata?*

A.R.: Opisywanie świata będzie odpowiedzią na zapotrzebowanie rynku i niekoniecznie będzie na wysokim poziomie, ani nie będzie wynikało z pogłębionej świadomości. Aktywność rynku sprawia, że w obszarze obrazowania cofamy się do XIX wieku, do realistycznej oraz fantastyczno-naukowej stylistyki. Prace realizowane z wykorzystaniem mediów cyfrowych nieczęsto zdradzają ambicję, by spełniać się jako działanie artystyczne.

T.K.: *Proszę na zakończenie, abys odniósł się do następującej refleksji Rolanda Barthesa: (...) jakie teksty chciałbym napisać (prze-pisać), jakich bym pragnął, jakim przypisałbym moc w świecie, który jest moim światem. Czy swoją twórczość widzisz jako poszukiwanie znaku idealnego dla opisanego świata, który jest Twoim światem?*

A.R.: Zdecydowanie tak. Najlepiej tłumaczy moją motywację tworzenia intuicyjne poszukiwanie sposobu opisywania mojego świata. Szukamy, ciągle szukamy tego autentycznego śladu, który buduje obraz. Większość artystów uważa, że ma receptę na obraz i którego atrakcyjność rynkowa jest niepodważalna. Ja również wiem jak to można zrobić, ale to nie o to chodzi, bo to jest czysty wymiar merkantylny. Bycie artystą i uprawianie sztuki jest gdzie indziej, bo prawda o świecie jest poza tym, co już wiemy. Toteż, wciąż wracam do kresek...

ON IMAGES

Tamara Książek

interviews Adam Romaniuk

Tamara Książek: *Painting and printmaking are two formulas of art and two philosophies of creation. Each exists in its own right, and respecting the chosen aesthetic discipline an artist can achieve a high degree of mastery. In trying to describe the artistic product of each of these formulas, we would use the word 'image'. What is this image, a digital graphic image in a situation where the boundaries between genres and conventions have been abolished?*

Adam Romaniuk: Your question compels me to rethink the problem of the image. I am convinced that a graphic image and a painting are similar representations, only differently constructed. The difference lies in the tool and how it is used. An effect which in painting is obtained in one stroke of the brush, in graphics must be constructed of several layers. Digital print allows you to transfer intention and its effect in a mechanical, reproductive way, into an area delineated by a conventional frame where we introduce elements of the intended structure. A manual/painting trace is moved into virtual space, the hand of the painter is replaced by the computer mouse and potential changes are allowed by the graphic program. Creating an image with a tool like a computer allows the artist to scrutinise individual frames, analyse every detail, spot errors and correct them. But we cannot see the image being created at full scale. To sum up: the differences between the painted image and the digital image lie in technology rather than in ideas. Painting is associated with irreversible gesture – a brush stroke cannot be changed without effect for the whole image. It sometimes happens that irregularities disclosed in working with a computer are so interesting for the artist that they decide to follow this new path. An error that may occur in the process of saving and its discovery is so intriguing for the artist that they take this 'suggestion' into account in further work on the piece. This is the opportunity that digital workshop gives to the artist. This course of action is not possible with any other technique. It constitutes the attraction as well as danger of this tool.

T.K.: *I am intrigued by one more aspect in the process of creating a graphic work. In the case of painting, we use well-known principles of geometry to construct space. How is space shaped in a digital image?*

A.R.: While trying to construct space in the image, getting to know natural phenomena and understanding them come from the knowledge we have, e.g. colour with its hue jumps forward or retreats, similarly to a sharp or softened line and diversification of tonal value. These are well-known techniques, tried by generations of artists. There are no other ways. Therefore, in order to construct a graphic image using a tool like a computer, one must have this basic knowledge. Otherwise, the artist is forced to using objectified material, such as photographs.

T.K.: *At the source of art there is vision. As an intuition it is one of the elements in the formation of the image. It comes to the artist from outside, from reality. It is open to sources. Appearing in the work, it often exceeds the intentions of the artist. It happens then that the work exceeds what it was meant to be. What then, apart from vision, theme, established rules applicable to the specific language of artistic expression is in your opinion the most important element of the creative process?*

A.R.: An artist is also an heir and 'carrier' of collective memory that supports individual intuition in the creative process. Making art is always an adventure. In graphics it is a search for concretization of conceptual ideas. The process of concretization, searching for the right form, developing it, being immersed in the virtual world of the image is very interesting for the artist. It happens that along the way we make a discovery important for the composition and as a result a new vision of the image is formed. Variations on the intended shape, multiple versions of the same work appear. I choose the one among them which I consider to be finished. If the idea was accurately posed, then we reach for appropriate solutions, and the stage of the search, struggle for visualization can be extremely rewarding for the artist. Hence the frequent variation as a concept in graphic art.

T.K.: *The graphic image (say theorists) has a double life: forms stored on the matrix and their reflection with frequent variation in the impression. In digital graphics the image stored on*

the matrix is potential, reduced to a code. Is the problem of synthesis between the positive and negative explained by the following observation of Paul Klee: a notion is impossible to think without its opposite. Duality is treated as one. Would you relate this thought to graphics, also to a digital image that has only positive character?

A.R.: Digital print is just one of the ways for materialization of the image. It is hard to imagine a digital matrix. In creating digital graphics we very often see blank space. Constructing a negative form, we see that white, unprinted part and it is responsible for the sophistication of form. We therefore have the negative image and unprinted space which is decisive for the composition. These two elements, i.e. concept and its opposite, cannot exist without each other, like Paul Klee said.

T.K.: *In what sense the artist's intentions and concepts belong to the works of art, even if it does not fully embody them? Is it not the case that the thought process, concretization of ideas is sometimes more interesting than the final product?*

A.R.: Our awareness is constructed of experience. It is a fascinating process, which is sometimes more important than the end result. It may happen that the intended plan and the end result is not satisfactory. But without the experience we remain in the realm of the potential. An idea executed intuitively, if we do it consciously and approve of experimentation – creates a form that could not be predicted and that will transfer what is important for the concretization of ideas in the work.

T.K.: *You had practiced printmaking with great success. What beliefs about shaping the language of artistic expression lead you to the choice of digital media for achieving your creative intentions?*

A.R.: The first technique that I had practiced and had the characteristics of experiment was intaglio. In these works I addressed the problem of movement. I also did dry point and etching. I was looking for a technique that would be associated with colour, painterly and correspond to my temperament. Serigraphy complied with these conditions and gave the opportunity of experimentation. I was intrigued by the elements that the graphic technology manual considered to be printing errors. I accustomed myself to these errors, took intuitive actions

with matrix and colour. Adventure and quick results gave me satisfaction. Lithography was an important part of my search, which I also gave up because of having to wait too long for the final result. The advent of new digital technology and the possibility of using colour unlike any other graphic technique with the exception of serigraphy, to which we can come very close in the end result of digital graphics, and the emergence of modern plotters and large format papers, gave me the production capabilities I wanted. So the beliefs that determined my choice of technique are related to the possibilities inherent in the digital workshop.

T.K.: *In your serigraphs and digital prints, pictorial values are in the foreground. In serigraphs, in the usage of colour, you seem to look for the quality of painting matter. In digital prints you create a colourful 'energetic' pattern performing compositional and expressive functions. What is colour for you in the creative process?*

A.R.: Colour is essential. The manner in which I treat the graphic image is a painter's. It is difficult to say today what in graphics comes from painting, and what from printmaking. After synthesis, rejecting edition, what remains is a way of thinking about the image. Solving the problem of digital graphic image I think like a graphic artist in terms of polarization, scanning, breaking it up into three, four or more elements to achieve the illusion e.g. of landscape, to enter into its space, enlarge the stroke of a small brush I use, which then becomes a monumental form.

Afterimages are a common physical phenomenon. In the series of graphics titled *Afterimages* I used this common knowledge to achieve colour inversion in the image, colour overlap, the formation of their resultant arising out of the neighbouring colours and their mixing. The composition arises from the change of direction of respective traces. The resulting images are a pure play of colours, they do not have a dominant like writing which consists of many characters, and the story they tell can be read like a written page. This way of artistic expression is a search for something which is an optical illusion, an illusion that stems from it, experiencing physical phenomena, or constructing a metaphor for saying something that is more profound than what we see.

T.K.: *Contemporary art offers many new imaging methods. In classic printmaking the matrix was the only element sanctioning the identity of the medium. Today, due to the emergence of new technologies and changes also in the area of graphic art, it is increasingly becoming a hybrid medium. It has even annexed intermedia. What in your opinion is the element determining the identity of printmaking today?*

A.R.: Printmaking in the classic sense, including digital graphics, is coming to an end. We will definitely be using the term 'image' – spatial, virtual and so on, but the term 'identity of printmaking' after all refers to art prints. What remains is a way of thinking about the image, but because the end result of the creative process transmitted virtually has no form of an artefact, we can no longer call this printmaking. Reception of a work of art will change, in its perception we will be able to enter into it, but it will be a different entity altogether. The concept of 'image' variously exists in our consciousness, in our language and still in artistic practice. Today, more and more often we talk about image, not graphic print. Graphics, if it will develop as an autonomous art form, it will be in the sense of intermedia. The experiments currently being conducted in the area of digital print are associated with the problem of a specific ways of printing on particular substrates and are linked to participation in certain games with physics and mathematical science. If we are going to participate in these experiments is an open question. Artists can participate in these experiments, or only use tools created without them in mind.

T.K.: *In postmodern culture circulation we observe the primacy of the virtual world over the real world. Digitization expanding its presence in contemporary graphics, frees the artist from technological, technical and logistic constraints. To what extent this generation dominated by digital media can work out in the field of fine arts a definition describing the world of their time?*

A.R.: Describing the world will respond to market demand and will not necessarily represent a high level, nor will it be the result of deep thought. Market activity is the reason why in the imaging area we are going back to the 19th century, realistic and science-fiction styling. Works done with the use of digital media rarely have the ambition to be artistically accomplished.

T.K.: *Please at the end comment on the following reflection of Roland Barthes: which texts would I consent to write (to re-write), to desire, to put forth as a force in this world of mine? Do you see your work as a search for the perfect sign for describing your world?*

A.R.: Definitely. What best explains my motivation to create art is an intuitive search for a way to describe my world. We keep looking for the authentic trace which builds the image. Most artists think they have a formula for an image of great market attractiveness. I also know how to achieve this, but I am not interested in the purely mercantile dimension. Being an artist and making art lies elsewhere, because the truth about the world is beyond what we already know. So, I keep going back to lines...

May 2015

DOKUMENTACJA TWÓRCZOŚCI opracowała Tamara Książek

Adam Romaniuk – artysta grafik, malarz, projektant książek i plakatów, nauczyciel akademicki, autor prac badawczych dotyczących grafiki oraz licznych prac organizatorskich związanych z krajowymi i międzynarodowymi imprezami graficznymi (Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach i innych). Współpracuje z europejskimi firmami specjalizującymi się w produkcji papieru do druków artystycznych (Canson i Arches).

Urodził się 25 stycznia 1949 roku w Gliwicach. Studiował na Katowickim Wydziale Grafiki ASP w Krakowie w latach 1969–1974. Dyplom zrealizował w Pracowni Grafiki Warsztatowej u prof. Andrzeja Pietscha i Pracowni Projektowania Graficznego u doc. Gerarda Labusa. Uprawia grafikę warsztatową (wklęsłodruk, litografia, serigrafia) i cyfrową oraz grafikę projektową (plakat, projektowanie książki, grafika prasowa). Własną twórczość prezentuje na ponad 40 wystawach indywidualnych i 200 zbiorowych. Prace artysty znajdują się w wielu zbiorach w kraju i za granicą, m.in.: w Muzeum Narodowym w Krakowie, Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, Muzeum Śląskim w Katowicach, Folkwang Museum w Essen, Kjarvalsstaðir Reykjavík, University of Nebraska-Lincoln.

KALENDARIUM

1973–1974

Od ukończenia studiów związany z macierzystą uczelnią, zdobywa kolejne stopnie naukowe aż do tytułu Profesora Zwyczajnego w 1999 roku. Już w tym pierwszym okresie samodzielnej pracy artystycznej uczestniczy jeszcze ze studenckimi pracami w katowickim Konkursie Kopernikańskim zdobywając nagrody: I nagroda za plakat; I nagroda za malarstwo; II nagroda za grafikę.

Organizuje i prowadzi (projektowanie wydawnictw i nadzór) Drukarnię Wydziałową oraz zajmuje się projektowaniem okolicznościowych wydawnictw uczelnianych.

1975–1978

Pierwsze wystawy indywidualne w Galerii Biura Wystaw Artystycznych w Katowicach i Galerii

MDM w Warszawie są prezentacją poszukiwań i precyzowania własnych koncepcji graficznych. Wystawia prace realizowane w różnych technikach, m.in.: akwaforty: *Kamień filozoficzny, Teatrzyk, Bariera*; serigrafie: *Chłopcy, Rok 1977, Lata utracone I*; wypukłodruk: *Maszyna marki Triumph* i inne.

W ogłoszonych przez ZPAP w Katowicach konkursach otrzymuje nagrody I i III za grafikę – *najlepszy warsztat, najlepsza grafika*; na Biennale Plakatu Polskiego w Katowicach – wyróżnienie za plakat, a w Lublinie na Ogólnopolskiej Wystawie Malarstwa i Grafiki otrzymuje medal za grafikę *Przeciw wojnie*. Bierze udział w zbiorowych wystawach grafiki i plakatu w Bratysławie i Barcelonie.

1978–1980

Powstają pierwsze serigrafie cyklu *Okna* – grafiki, w których cień jest głównym elementem konstruującym obraz graficzny. Od tych pierwszych zastosowań cień jest w twórczości artysty często wykorzystywanym elementem dopełniającym obraz. W tym i następnych okresach twórczej działalności prace realizuje w cyklach, tworząc w każdym następnym różne warianty tego samego motywu, rozwijanego w nowych koncepcjach wyrazowych. W tym samym okresie powstają pierwsze serigraficzne portrety (*Stary Żyd*). W ich serii kontynuowanej w latach następnych, inwencja i odkrycia warsztatowe są ważnym czynnikiem kreacji artystycznej. Serigrafia *Okna I* prezentowana była na VIII MBG w Krakowie (1980). Działalność artysty zostaje nagrodzona Stypendium oraz nagrodą za zestaw projektów wydawniczych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. W katowickich konkursach graficznych otrzymuje II nagrodę za grafikę w 1979 i 1980.

1981–1985

Kontynuuje pracę nad serigraficzną serią portretów (*Nocny portier, Portret wstydlivy, Skupiona*); rysowane szerokimi plamami z ruchliwą grą światłocienia są skończonymi całościami wyrazowymi i estetycznymi. Jest autorem projektów wydawnictw dla Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach. Uczestniczy w wystawach zbiorowych grafiki polskiej w Aurich oraz w Bochold (Niemcy), a w 1985 w 4 Europejskim Biennale Grafiki w Baden-Baden także w Niemczech, Międzynarodowej Wystawie Grafiki Intergrafia '84 w Katowicach, na której prezentuje serigrafie serii *Ołowiana wojna I, II*. Do 1983 roku prowadzi Projektowanie Typograficzne w ramach Pracowni Zespołonej Pro-

jektowania Wstępnego Kompozycji Liternictwa i Typografii. Między 1982–91 rokiem kieruje Pracownią Projektowania Graficznego II. Jest członkiem Rady Programowej Ośrodka Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu, bierze udział w pracach jury organizowanego przez Ośrodek – Biennale Sztuki dla Dziecka. Do 1995 pełni funkcję stałego członka Komisji Dyplomuującej i sekretarza Komisji Egzaminów Wstępnych.

1986–1989

Angażuje się w prace organizatora i kuratora wystaw grafiki studentów i pedagogów katowickiej uczelni w kraju i za granicą (Perugia, Włochy), Festiwal Sztuki w Valenciennes (Francja), współtworzy Fundację na Rzecz Katowickiej Filii ASP w Krakowie, pełni funkcję jej prezesa, a następnie członka zarządu. Otrzymuje w 1987 i 1989 Nagrodę II Stopnia Rektora ASP w Krakowie za działalność artystyczną, dydaktyczną i społeczną.

Uczestniczy w wystawie grafiki polskiej Polish Prints – A Contemporary Graphic Tradition, Washington University of Art Bixby Gallery, St. Louis, Missouri. Wystawa ta miała swoje edycje w wielu miastach USA (Lincoln/Nebraska, Filadelfia/Pensylwania, Chicago/Illinois, Clark/New Jersey, Moorhead/Minnesota, Stevens Point/Wisconsin, Dallas/Teksas, Columbus/Nebraska).

1990–1991

Kontynuuje pracę nad rozpoczętym w 1985 roku cyklem prac serigraficznych *Ołowiana wojna*, rozwijany w latach następnych jest przywołaniem wspomnień z dzieciństwa. Współpracuje z Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach, imprezą która realizowana od 1972 roku przez Katowicką Galerię Sztuki Współczesnej BWA ukazuje kierunki poszukiwań twórczych i osiągnięć polskich grafików, od 1991 towarzyszącą MTG w Krakowie. Współorganizuje Wystawę Grafiki Polskiej Retretti Art Centre w Finlandii (1993). Od roku 1991 w macierzystej uczelni kieruje Pracownią Druku Płaskiego (litografia), uczestniczy w pracach Senackiej Komisji Wydawniczej i Komisji do Spraw Badań Naukowych ASP w Krakowie.

1992–1994

Rozpoczyna pracę nad serigraficznym cyklem *Martwych natur* (*Martwa natura z Murano*, *Martwa natura z butelką*). Motyw ten rozwija w latach następnych także w wersji cyfrowej poszukując nowych możliwości wizualizacji tematu. Dla prac kontynuowanego cyklu serigrafii (*Lata*

utracone, *Ołowiana wojna I, II*, *Koniec ołowianej wojny*) charakterystyczna płaska plama barwna, rezygnacja z geometrycznej perspektywy i szczegółów jest zapowiedzią wykorzystywanych w różnych, późniejszych cyklach prac sposobów komponowania obrazu graficznego. Podejmuje też pracę nad pejzażem w serigrafii *Buki*, 1993. Te obrazy graficzne wyróżnia intensywna materia malarska i światło, które scala kompozycję – cechy właściwe także późniejszym, cyfrowym realizacjom. Powstają też wyjątkowe w twórczości artysty, bardziej o cechach rysunków niż serigrafii, litografie w cyklach: *Samotność*, *Sąsiedzi*, *Gry i Rozmowy*. Minister Kultury i Sztuki nagradza go Nagrodą III Stopnia za działalność artystyczną, dydaktyczną i społeczną. Uczestniczy w międzynarodowych wystawach: Biennale Grafiki w Krakowie i Kolor w Grafice Międzynarodowego Triennale Grafiki w Toruniu serigrafiami z realizowanych właśnie cykli *Martwych natur* i *Lata utracone*.

1995–1997

Jedne z pierwszych realizacji cyfrowych dedykuje grafikowi, Janowi Szmatlochowi (przy okazji realizacji projektowej wydawnictwa pod tytułem: *Grafika – Jan Szmatloch*, z serii „Biblioteka Katowicka”). Powstają serigrafie *Wobec wartości*, które są odpowiedzią na konkurs ogłoszony przez Muzeum Archidiecezjalne w Katowicach (Galeria Fra Angelico) i odnoszą się do sfery wartości duchowych. Uczestniczy w szeregu wystaw grafiki polskiej w Niemczech i Szwecji. Otrzymuje I nagrodę za Plakat Muzealny (*Leon Tarasewicz – Wystawa Malarstwa*) w Ogólnopolskim Konkursie ogłoszonym przez Muzeum w Lublinie.

1998–1999

Kolejne prace cyklu *Martwych natur* wskazują na poszukiwanie innych/nowych sposobów realizacji tego znanego w sztuce tematu. Kontynuuje pracę nad serigraficznym cyklem pejzażowym (*Stok*), rozwijanym w latach następnych w znakomitym cyklu obrazów cyfrowych (*Las*). W 1999 powstaje wiele prac (m. in. *Autoportret*, *Klimont*, *Kopce II*, *Maski*, *Wzrastanie*), które zdają się być sprawdzaniem możliwości nowego, cyfrowego warsztatu tworzenia. Jedne staną się początkiem cykli, inne są przykładem poszukiwań, które staną się zacznym rozwiązaniem pozornie odległych problemów. Inicjuje już w druku cyfrowym nowy cykl prac *Lapidarium*, charakterem bliski tytułowemu określeniu. Przygotowuje prezentację własnej twór-

czości graficznej z lat 1980–1999 w Galeriach: Miejskiej Galerii Sztuki *Willa* w Łodzi; Galerii ZPAP *Art Nova* w Katowicach i Galerii *Brama* w Gliwicach, uczestniczy też w wystawie grafiki zorganizowanej przez Instytut Polski w Rzymie (*Andrzej Pietsch con amici*).

2000–2001

Powstaje szereg prac już w druku cyfrowym, a mianowicie: cykl *Lapidarium* (2, 4, 5); inicjuje nowy, rozwijany w różnych wariantach kompozycyjnych w latach następnych cykl *Karnawał*. Powstają też krótkie serie grafik z przedstawieniem zwierząt (*Rykowisko, Polowanie*) oraz ptaków (*Flamingi, Czerwone łabędzie, Łabędzie*). Wykonane w druku cyfrowym, rozmaicie komplikowane układy owoców, ptaków i zwierząt i nowy cykl prac z 2001 r. (*Tapety I, II, III*), które wykorzystują możliwości realizacyjne, jakie twórca oferuje nowa technologia cyfrowa. Powstają też rzadkie w twórczości prace z wykorzystaniem fotografii (*Młyn II, Wesele I*). Problematyka ruchu podejmowana w najwcześniejszych pracach artysty pojawia się ponownie w pracy *Karuzela* (2001). Za obrazy cyfrowe cyklu *Karnawał I, II, III* na IV Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach otrzymuje nagrodę Prezesa Zarządu Głównego ZPAP. W macierzystej uczelni kieruje Pracownią Technik Nietradycyjnych. W dążeniu do tworzenia pomostu między klasycznymi technikami graficznymi a drukiem cyfrowym prowadzi badania nad zastosowaniem druku cyfrowego w grafice artystycznej. Finansowane przez Komitet Badań Naukowych w Warszawie badania te mają technologiczne oparcie w stworzonym na bazie Pracowni Technik Nietradycyjnych (późniejszej Pracowni Grafiki Cyfrowej) – laboratorium. Rozpoczęte w 2000 roku badania kontynuuje w latach następnych (doskonalenie oprogramowania komputerowego sterującego drukiem, badania materiałowe dotyczące papieru i innych nośników obrazów cyfrowych oraz pigmentów). Prowadzi doświadczenia ustalające zakres możliwości urządzeń, procedur i materiałów, opracowuje skuteczne procedury umożliwiające osiągnięcie wysokich jakości w unikatowym druku artystycznym. Wyniki prowadzonych badań publikuje w wydanej przez ASP Katowice pozycji *Druk cyfrowy w praktyce grafiki artystycznej*. Od 2001 r. współpracuje z redakcjami publikacji poświęconych grafice polskiej, m. in.: *Grafika na Śląsku w II połowie XX wieku* (wydawnictwo w ramach serii „Biblioteki Katowickiej”);

VI Triennale Grafiki Polskiej; jest też autorem projektów graficznych tych wydawnictw. Swoje prace graficzne prezentuje na indywidualnej wystawie w Galerii Biblioteki Uniwersyteckiej w Zielonej Górze. W wygłoszonym z tej okazji wykładzie przedstawia swoje poglądy na cyfrowy warsztat graficzny. Uczestniczy też w Międzynarodowych Wystawach Grafiki w Opolu i Norymberdze (Niemcy), Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie i Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach, wchodząc w twórczy dialog z osiągnięciami grafików na świecie.

2002

Zaczyna pracować nad nowym sposobem konstruowania struktury obrazu graficznego z wykorzystaniem zagęszczonej kreski dla uzyskania przeskalowanego śladu w pracach nowego cyklu *Powidoki: Powidoki – Staw*, pierwsza wykonana jeszcze w technice serigrafii i następne już w druku cyfrowym (*Powidoki – Las II, Powidoki – Las V, Powidoki – Cienie, Powidoki X*). Kontynuuje i rozwija cykl *Las* wzbogacając kompozycje o nowe doświadczenia wyrażane się m. in. przez inwersję kolorystyczną, które ostatecznie kształtują język graficzny do dziś wykorzystywany w projektowanych obrazach graficznych. Przygotowuje w katowickim BWA monograficzną wystawę prac, która obejmuje graficzny dorobek artysty z lat 1980–2002 z szeroką prezentacją obrazów cyfrowych uwzględniających formalne zmiany w ich kształtowaniu. Na Międzynarodowym Triennale Grafiki w Katowicach otrzymuje Grand Prix Publiczności za pracę *Powidoki – Staw I*. W tym samym roku uczestniczy w Międzynarodowej Wystawie Grafiki *Znaki teraźniejszości* w Vienna Art Center w Wiedniu pracą *Powidoki – Staw II*.

Jest członkiem Senatu ASP w Katowicach, wykonuje liczne prace organizatorskie na rzecz uczelni m. in. wykłady, warsztaty i prezentacje prac poświęcone grafice cyfrowej, uczestniczy w międzynarodowych konferencjach naukowych związanych z problemem podłoża do artystycznej grafiki cyfrowej.

2003–2004

Powstają kolejne grafiki z cyklu *Powidoki, Powidoki – Las VII, VIII, IX, Powidoki maki III*; kontynuuje realizacje prac cyklu *Las* oraz *Ptaki* – malarskie, lotne plamy w niezdefiniowanej przestrzeni i zapowiedź późniejszych obrazów graficznych, w których zasadą organizującą kompozycję jakby utkana z drobnych linii jest graniastostup znajdujący się w centrum kompo-

zycji (*Campo, Campo I*). Efekty tych i wcześniejszych poszukiwań prezentuje na krajowych i międzynarodowych wystawach, z których wystawa *Polska–Japonia* w Centrum Sztuki Japońskiej Manggha w Krakowie jest artystycznym spotkaniem japońskiej sztuki graficznej z poszukiwaniami polskich twórców. Wystawa ta była prezentowana w muzeach w Lublinie, Gorzowie Wielkopolskim, Ośrodku Kultury w Myślenicach i ASP w Łodzi oraz wystawie *Media cyfrowe w grafice* w Galerii Uniwersyteckiej w Cieszynie. Prace z cyklu *Powidoki* prezentuje na wystawie *Cyfrowa obróbka obrazu* przygotowanej przez Płocką Galerię Sztuki. Uczestniczy w Ogólnopolskim spotkaniu twórców *Rezerwat malarskiej uważności* w Gorzowie Wielkopolskim i Międzynarodowym plenerze bieszczadzki w Myczkowcach. W katowickiej ASP prowadzi Pracownię Technik Cyfrowych.

2005–2006

Rozwija zasadę komponowania obrazu z narastwającymi się ruchliwych, zróżnicowanych walorowo linii rozpoczętą pracami *Campo, Campo I* – w cyklach *Depozyt i Dziennik*. Projektuje wydawnictwa katalogowe i albumowe: *Ostatnia koszula ma wiele kieszeni, 60 lat Filharmonii Śląskiej, Filharmonia Śląska 60 lat później*. Angażuje się w prace organizatorskie wielu imprez graficznych (w latach 2006–2011 jako członek zarządu MTG w Krakowie), przewodniczący Jury Grand Prix Młodych w Krakowie, członek Jury Międzynarodowego Triennale Rysunku we Wrocławiu i MTG w Krakowie oraz jest kuratorem VI i następnych edycji (do 2012) TGP w Katowicach, współorganizuje *PrintArt* festiwal *ArsGrafia* także w Katowicach. W ASP w Katowicach prowadzi Pracownię Intermediów i Technik Cyfrowych. Wprowadzone w niej nowatorskie metody kształcenia do dziś są wykorzystywane w kilku uczelniach w Polsce.

2007–2008

Kontynuuje prace nad rozpoczętymi cyklami obrazów *Karnawał, Dialog, Las*. Projektuje wydanie albumowe *Witraże Wiktora Ostrzałka*; wydanie jubileuszowe ASP w Katowicach *Od grafiki propagandowej do Ronda Sztuki*; wydaną przez ASP w Katowicach publikację *Magia grafiki japońskiej* oraz wydawnictwo Katedry Grafiki *Koszarowa 17*. Wydany przez ASP Poznań podręcznik *Grafika artystyczna – podręcznik warsztatowy* publikuje jego rozdział poświęcony drukom cyfrowym, efekt badań prowadzonych od 2000 r. Jest także autorem plakatu

do wystawy *Dialog z cyfrowym cieniem* organizowanej przez Górnośląskie Centrum Kultury *Galeria Engram* w Katowicach. Wystawa ta (której jest pomysłodawcą i współorganizatorem) miała wiele odston w muzeach i galeriach w Siemianowicach Śląskich, Krakowie, Radomiu, Poznaniu, Szczecinie i Ostrawie (Czechy). Prezentowane na wystawie prace profesorów i ich studentów powstały w Pracowni Technik Cyfrowych prowadzonej przez prof. Adama Romaniuka i dr Dariusza Gajewskiego. Wystawia na niej prace z cyklu *Depozyt i Łabędzie*. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego odznacza artystę medalem Zasłużony dla Kultury Polskiej. Zostaje mianowany członkiem Państwowej Komisji Akredytacyjnej. Przewodniczy jury Biennale Miniatury Cyfrowej w Płocku i I Międzynarodowego Biennale Grafiki Cyfrowej w Gdyni. Angażuje się też w prace jury na Biennale Sztuki Krajów Nadbałtyckich oraz Grafiki Studenckiej w Poznaniu.

2009–2010

Rozpoczyna pracę nad realizacją dwóch nowych cykli: *Falochron* oraz *Pracowita pustka*, których rozmaite warianty kompozycyjne łączy wykorzystanie w kształtowaniu form jako ich dopełnienia – cień i jego zdolności wskazywania na przestrzeń. Powstają także pojedyncze prace *Garbatka III* (próba geometryzacji figuralnych przedstawień), *Sfora* (powrót do wczesnych zainteresowań ruchem), *Karnawał – Mikołów* (wykorzystanie fotografii). Jest autorem projektów monografii i katalogów – Macieja Bieniasza, Jacka Rykały, Zbigniewa Sawicza oraz jubileuszowego wydawnictwa *60 lat Politechniki Radomskiej*. Podejmuje pracę na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego w Radomiu, gdzie prowadzi Pracownię Grafiki Cyfrowej. Uczestniczy w pracach jury MTG w Krakowie; VI Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu oraz przewodniczy jury na I Międzynarodowym Triennale Grafiki *PrintArt* Kraków-Katowice i 42. *Salonie Zimowym* w Radomiu. Jest też członkiem jury na: II Międzynarodowym Biennale Grafiki Cyfrowej w Gdyni; I Międzynarodowym Triennale Mediów Cyfrowych w Radomiu, a w 2011 na II Międzynarodowym Triennale Sztuk Graficznych IMPRINT w Warszawie. Pełni też funkcję Dyrektora Artystycznego *ArsGrafia* Festiwal, który jest cykliczną (co 3 lata) imprezą konkursową oraz wystawą *PrintArt* Kraków-Katowice. Wystawie (Rondo Sztuki w Katowicach) towa-

rzyszy symposium *Bieguny w grafice*. W Galerii ZPAP *Na piętrze* w Toruniu przygotowuje indywidualny pokaz prac. Wystawa ta jest pokazem towarzyszącym VI MTG *Kolor w grafice* w Toruniu. Od 2010 jako członek Rady Programowej współpracuje z Galerią Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach.

2012–2013

Powstają pierwsze prace nowego cyklu *Jagielnica*, której język graficzny określają wypracowane we wcześniejszych cyklach zasady konstruowania przestrzeni z wykorzystaniem warstw pogmatwanych linii, światła, które dematerializuje przedmioty i przestrzeni, którą one komponują.

Jak w poprzednich latach pełni wiele funkcji na krajowych i międzynarodowych imprezach graficznych: kurator VIII Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach – wystawy towarzyszącej MTG w Krakowie, na której prezentuje prace cyklu *Jagielnica III i Horyzont*; członek jury na III Międzynarodowym Biennale Grafiki Cyfrowej w Gdyni; członek jury na VIII Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu; współorganizuje Festiwal *Kręgi Sztuki*. Uczestniczy w towarzyszącej festiwalowi wystawie pedagogów szkół artystycznych *Grafika w Kręgach Sztuki*; na wystawie *Graficzny Białystok* prezentuje nowe realizacje z cyklu *Falochron*. Pracami cyklu *Las i Powidoki – Wiatr* uczestniczy w kremnickich spotkaniach *Múzeum mincí a medailí v Kremnici*. Jest członkiem Polskiej Komisji Akredytacyjnej; członkiem zespołu redakcyjnego wydawnictwa *Bieguny/Poles* podsumowującego Festiwal *ArsGrafia* oraz konferencję po tym samym tytule.

2014

Powstają nowe pojedyncze prace w poszukiwaniu nowych środków wyrazu. Jedną z nich, *Podobieństwo V* prezentuje na 43. Salonie Zimowym w Radomiu. Pracą cyklu *Jagielnica II* uczestniczy w Wystawie Grafiki w *Galerii 144* w ASP w Łodzi. Uczestniczy też w wystawie *Bieguny w Kręgach Sztuki* z udziałem pedagogów uczelni artystycznych Pragi, Bratysławy, Cieszyna, Warszawy, Poznania, Krakowa i Katowic. Wystawa jest odniesieniem do tytułowego pojęcia *bieguny* rozmaicie interpretowanego przez twórców i teoretyków. Pełni funkcję członka Rady Programowej IX Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach.

Adam Romaniuk – graphic artist, painter, book and poster designer, academic teacher, researcher of printmaking and organizer of national and international art print events (International Print Triennial in Kraków, the Polish Print Triennial in Katowice and others). He cooperates with European companies specializing in the production of paper for art prints (Canson, Arches).

He was born on January 25, 1949 in Gliwice. He studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, Faculty of Graphics in Katowice in the years 1969-1974. Diploma completed in Printmaking Studio of professor Andrzej Pietsch and Graphic Design Studio of assistant professor Gerard Labus. He practices printmaking (intaglio, lithography, serigraphy) and graphic design (poster, book design, editorial design). Had more than 40 solo exhibitions and took part in over 200 collective exhibitions. His works are in many collections in Poland and abroad, including National Museum in Kraków, Upper Silesian Museum in Bytom, Silesian Museum in Katowice, Museum Folkwang in Essen, Reykjavík Art Museum, and University of Nebraska-Lincoln.

TIMELINE

1973–1974

Since graduation associated with his alma mater, he received academic degrees up to the title of full professor in 1999. Already in this first period of independent creative work participated with student works in Katowice Copernican Competition winning prizes: 1st prize in poster; 1st prize in painting; 2nd prize in graphics. Organizes and runs (editorial design and supervision) Faculty Printing House and is responsible for commemorative publications.

1975–1978

First solo exhibitions in BWA Gallery in Katowice and MDM Gallery in Warsaw, a showcase of exploration and refining his own graphic concepts. Exhibits works done in various techniques, including etchings: *Philosopher's Stone*,

Theatre, Barrier; serigraphs: *Boys, The Year 1977, Lost Years I*; relief print: *Triumph Brand Machine*, and others.

In competitions organized by ZPAP (Association of Polish Artists and Designers) in Katowice receives 1st and 3rd prizes for graphics – “best technique, best graphics”; at Polish Poster Biennale in Katowice – honourable mention for poster, and in Lublin at the National Exhibition of Painting and Graphics medal for the print *Against War*. He takes part in collective poster and graphics exhibitions in Bratislava and Barcelona.

1978–1980

The first serigraphs in the *Windows* cycle – prints in which shadow is the main element constructing a graphic image. From the first applications, shadow is an element frequently used in the artist’s works, complementing the image. In this and subsequent periods of creative activity his works form cycles, creating in each variations of the same theme, developed in new concepts of expression. In the same period created his first serigraphy portraits (*Old Jew*). In that series, continued in the following years, invention and novel technical solutions are an important factor in artistic creation. Serigraph *Windows I* was presented at the VIII MBG in Kraków (1980). The artist’s activity is awarded a Scholarship and an award for editorial design by the Ministry of Art and Culture. In Katowice graphic art competitions receives 2nd prize for graphics in 1979 and 1980.

1981–1985

He continues work on a series of serigraphy portraits (*Night Porter, Veiled Portrait, Focused*). Drawn with wide strokes with a lively play of chiaroscuro they are complete expressive and aesthetic wholes. Designs publications for BWA Contemporary Art Gallery in Katowice. Participates in exhibitions of Polish graphics in Aurich and Bochold (Germany), in 1985 in 4th European Biennial of Graphic Art in Baden-Baden, the International Exhibition of Graphics Intergrafia '84 in Katowice, where he presents a series of serigraphs *Tin War I, II*.

Until 1983 teaches Typography Design as part of the Preliminary Lettering Design and Typography Studio. In the years 1982-1991, he is head of Graphic Design Studio II. Member of the Programme Board of the Young People’s Art Centre in Poznań, participates in the jury

of Children’s Art Biennial organized by the Centre. Until 1995 serves as a standing member of the Diploma Committee and secretary of the entrance exams.

1986–1989

Involved in organizing and curating graphics exhibitions of students and teachers of the Katowice Academy in Poland and abroad (Perugia, Italy), Valenciennes Art Festival (France), co-founder of the Foundation for the Katowice Branch of the Academy of Fine Arts in Kraków, serves as its president and later as member of the board of trustees. In 1987 and 1989 receives Academy of Fine Arts in Kraków Rector’s Award of second degree for his artistic, educational and social activities.

Participates in the exhibition of Polish graphics *Polish Prints – A contemporary Graphic Tradition* at the Washington University of Art Bixby Hall, St. Lois, Missouri. This exhibition had its editions in several US cities (Lincoln / Nebraska, Philadelphia / Pennsylvania, Chicago / Illinois, Clark / New Jersey, Moorhead / Minnesota, Stevens Point / Wisconsin, Dallas / Texas, Columbus / Nebraska).

1990–1991

Continues working on the *Tin War* serigraphy cycle, which he began in 1985 and develops further in the following years as a recollection of childhood memories. Cooperates with Polish Print Triennial in Katowice, event organized since 1972 by the BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, showing the directions of creative explorations and achievements of Polish graphic artists, since 1991 accompanying MTG in Kraków. Co-organizes the exhibition of Polish Graphics Art at Retretti Art Centre in Finland (1993). Since 1991 head of the Planographic Printing Studio (lithography), participates in the work of the Senate Committee for Publishing and the Committee for Scientific Research at the Academy of Fine Arts in Kraków.

1992–1994

Begins working on a series of serigraphy still lifes (*Still life from Murano, Still life with a bottle*). This theme is developed in subsequent years also in digital print, seeking new ways to visualise the theme. The characteristic flat colour, abandoning geometric perspective and detail used in the continued serigraphy cycle (*Lost Years, Tin War I, II, The End of Tin War*) are a prelude to the ways of composing graphic

ARTIST'S OEUVRE

image in various later cycles. He also works on serigraphy landscape in *Beeches*, 1993. These graphic prints are distinguished by intense painterly matter and light that unites the composition, characteristics also of later, digital works. Exceptional in the artist's work, more akin to drawing than serigraphs are the lithographs in cycles: *Loneliness*, *Neighbours*, *Games and Conversations*.

Receives the Minister of Culture and Art Award of the third degree for his artistic, educational and social activity. Participates in international exhibitions: Biennial of Graphic Art in Kraków and Colour in Graphics at the International Print Triennial in Toruń with serigraphs of the ongoing cycles *Still Life* and *Lost Years*.

1995–1997

Some of his first digital prints are dedicated to graphic artist Jan Szmatoch (on the occasion of designing the publication titled: *Graphics – Jan Szmatoch*, from the series "Library of Katowice"). In view of the values serigraphs are created as a response to a competition announced by the Archdiocese Museum in Katowice (Fra Angelico Gallery), and refer to the sphere of spiritual values. Participates in a number of exhibitions of Polish graphics in Germany and Sweden. Receives 1st prize for Museum Poster (*Leon Tarasiewicz – Painting Exhibition*) in the national competition announced by the Museum in Lublin.

1998–1999

New works in the *Still Lifes* cycle point to a search for alternative or new ways of execution of this well-known theme in art. Continues serigraphy landscape cycle (*Slope*), developed in the following years in an excellent series of digital images (*Forest*). In 1999, there are many new works (*Self-Portrait*, *Klimont*, *Mounds II*, *Masks*, *Growth*) which seem to be probing the possibilities of the new digital workshop. Some of them will be the beginning of cycles, other are examples of research that will initiate seemingly distant problems. Begins already in digital print a new series of works *Lapidarium*, true to its name. Prepares an exhibition of his own graphic works from the years 1980 – 1999 in the Galleries: *Willa* Municipal Art Gallery in Łódź; *Art Nova* ZPAP Gallery in Katowice and *Brama* Gallery in Gliwice, also participates in the exhibition of graphics organized by the Polish Institute in Rome (*Andrzej Pietsch con amici* – Italy).

2000–2001

Creates a series of works already in digital print, including: continuation of *Lapidarium* cycle (2, 4, 5), initiates a new *Carnival* cycle, developed in many variations in the following years. Short series of prints depicting game animals (*Rut*, *Hunting*) and birds (*Flamingos*, *Red Swans*, *Swans*). These new digital prints of various compositions of fruit, birds and animals, and another cycle of works dated already from 2001 (*Wallpapers I, II, III*) take advantage of the technical opportunities offered by the latest digital technology. There are also rare examples of works using photographs (*Watermill II*, *Wedding I*). The theme of movement addressed by the artist in his earliest works appears again in *Merry-go-round* (2001). For digital prints from the *Carnival* cycle (*I, II, III*) he receives the prize of the President of the Board of the ZPAP at the Fourth Triennial of Polish Graphic Art in Katowice. At the Academy he runs the Non-traditional Techniques Studio. With the aim to bridge the gap between classic and digital graphic techniques, he conducts research on the use of digital print in graphic arts (funded by the Committee for Scientific Research in Warsaw). These studies are supported by the technology in the laboratory created on the basis of the Non-traditional Techniques Studio (later the Digital Graphics Studio). Research started in 2000 is continued in the following years (improving print control software, study of materials: paper and other digital image support, pigments). He experiments with the capabilities of devices, procedures and materials, developing effective procedures that enable achieving high quality in art print. The Academy of Fine Arts in Katowice publishes his research in the volume *Digital print in graphic arts practice*. Since 2001 he collaborates with publishers of books devoted to Polish graphics, e.g. *Graphics in Silesia in the 2. half of the 20th century* (part of the *Library of Katowice* series); 6th Polish Print Triennial, he also designs these publications. He presents his graphic prints at a solo exhibition at the Gallery of the University Library in Zielona Góra. In a lecture on this occasion he gives his views on digital print workshop. He also participates in International Graphic Art Exhibitions in Opole and Nuremberg (Germany), International Print Biennial in Kraków and the Polish Print Triennial in Katowice, en-

tering into creative dialogue with the achievements of graphic artists around the world.

2002

Begins work on a new method of constructing a graphic image using condensed lines to obtain a scaled trail, in the works from a new cycle *Afterimages* (the first *Afterimages – Pond*, made yet in serigraphy and the next already in digital print: *Afterimages – Forest II*, *Afterimages – Forest V*, *Afterimages – Shadows*, *Afterimages X*). He continues and develops the *Forest* cycle, enriching compositions with new ways of expression including colour inversion that complete the graphic language he uses in his prints to this day. Prepares in BWA Katowice a monographic exhibition of his works from the years 1980-2002, with a broad presentation of digital prints taking into account the formal changes in their formation. At the International Print Triennial in Katowice receives the Audience Grand Prix for *Afterimages – Pond I*. In the same year he participates in the International Exhibition of Graphic Art *Signs of the present* at the Vienna Art Centre with *Afterimages – Pond II*.

He is a member of the Academy Senate, performs numerous tasks including lectures, workshops and presentations devoted to digital print, participates in international scientific conferences related to the problem of support of digital art print.

2003–2004

More works from the series *Afterimages: Afterimages – Forest VII, VIII, IX*, *Afterimages – Poppies III*; continues the cycle *Forest* and *Birds* – painterly, airy splashes of colour in an undefined space are a forerunner of subsequent graphic images in which the organizing principle of composition as if woven of fine lines is a prism in the centre of the composition (*Campo*, *Campo I*). The effects of these and previous search is presented at national and international exhibitions, of which the exhibition *Poland – Japan* in the Manggha Japanese Art Centre in Kraków is an artistic meeting of Japanese art and experimentation of Polish graphic artists. This exhibition was presented in museums in Lublin and Gorzów Wielkopolski, Culture Centre in Myślenice, ASP in Łódź, and as part of the exhibition *Digital media in graphics* in the University Gallery in Cieszyn. Works from *Afterimages* cycle are presented at the *Digital image processing* exhibition pre-

pared by Płock Art Gallery. He participates in the national artist gathering *Preserve of painting mindfulness* in Gorzów Wielkopolski and international Bieszczady plein-air meeting in Myczkowce. At the Katowice Academy head of Digital Technology Studio.

2005–2006

Develops the principle of composing the image of layers of restless lines diversified in value that begun with *Campo* and *Campo I* – from *Deposit* and *Diary* cycles.

Designs catalogues and albums: *The last shirt has many pockets*, *60 years of the Silesian Philharmonic*, *Silesian Philharmonic 60 years later*.

Involved in the work of organizing many graphic events (in 2006-2011 as a member of the board of MTG in Kraków), Chairman of the Jury of Young Grand Prix in Kraków, member of the Jury of the International Drawing Triennale in Wrocław and MTG in Kraków, curator of the 6th and the subsequent editions (until 2012) of TGP in Katowice, co-organizes *PrintArt*, *ArsGrafia* festival in Katowice. At the Academy of Fine Arts in Katowice head of Intermedia and Digital Techniques Studio. It introduced innovative teaching methods that are still used in many academic centres.

2007–2008

Continues working on *Carnival*, *Dialogue*, and *Forest* cycles. Designs the album *Stained glass of Wiktor Ostrzatek*; anniversary publication of the Academy of Fine Arts in Katowice *From propaganda graphics to the Rondo Sztuki Gallery*; *The Magic of Japanese Print* and of the Department of Graphics *Koszarowa 17*. Manual issued by ASP Poznań, *Graphic arts – technique manual* includes his chapter on digital print, the effect of research conducted since the year 2000. He is also the author of the poster for the exhibition *Dialogue with a digital shadow* organized by the Upper Silesian Cultural Centre “Engram Gallery” in Katowice. This exhibition (of which he is the initiator and co-organizer) had many expositions in museums and galleries in Siemianowice Śląskie, Kraków, Radom, Poznań, Szczecin and Ostrava (Czech Republic). Presented works of professors and their students were created in the Digital Techniques Studio ran by professor Adam Romaniuk and associate professor Dariusz Gajewski. He shows the works from the *Depository* and *Swans* cycles. The Minister of Culture and National Heritage awards him the medal Merit for Polish Culture.

ARTIST'S OEUVRE

He is appointed a member of the National Accreditation Commission. Chairs the jury of Biennial of Digital Miniature in Płock, and the 1st International Biennial of Digital Graphic Art in Gdynia. Also involved in the work of the jury at the Art Biennale of the Baltic States and Student Graphic Biennial in Poznań.

2009–2010

Begins work on two new cycles: *Seawall* and *Industrious Emptiness*, a number of variations that share the use of shadow in shaping the forms as their complement, and its ability to point to space. Single works *Garbatka III* (attempt at geometrisation of figure representations), *Pack* (a return to his early interest in movement), *Carnival – Mikołów* (use of photographs). Designs monographs and catalogues of Maciej Bieniasz, Jack Rykała, Zbigniew Sawicz and anniversary publication *60 years of the Technical University in Radom*. Assumes a post at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Technology in Radom, where he is head of Digital Graphics Studio. Participates in the work of the jury MTG in Kraków; 6th Biennale of Student Graphics in Poznań and chairs the jury at the First International Print Triennial Kraków-Katowice *PrintArt* and 42nd Winter Salon in Radom. He is also a member of the jury at the 2nd International Biennial of Digital Graphic Art in Gdynia; 1st International Triennial of Digital Media in Radom, and in 2011 at the IMPRINT 2nd International Graphic Arts Triennial in Warsaw. Artistic Director *ArsGrafia* Festival, which is a cyclical (every 3 years) competition *PrintArt* Kraków-Katowice exhibition. Exhibition (Rondo Sztuki in Katowice) is accompanied by a symposium *Poles in graphics*. The Gallery ZPAP in Toruń prepares solo show of his work. The exhibition accompanies the 6th MTG show *Colour in graphics* in Toruń. Since 2010 member of the Programme Council of the BWA Contemporary Art Gallery in Katowice.

2012–2013

First works in the new cycle *Jagielnica*, whose graphic language is defined by the principles developed in earlier cycles of building space using layers of tangled lines, light that dematerialises objects and the space they compose. As in previous years, many functions at national and international graphic events: curator of 8th Polish Print Triennial in Katowice – MTG accompanying exhibition in Kraków, which presents works from the cycle *Jagiel-*

nica III and *Horizon*; member of the jury at the 3rd International Biennial of Graphic Art of Digital in Gdynia; member of the jury at the 8th Biennial of Graphic Design Student in Poznań; *Circles of Art* Festival co-organizer. Participates in the *Graphics in the Circles of Art* exhibition of teachers of art schools accompanying the festival; the exhibition *Graphic Białystok* presents new works of the cycle *Seawall*. With the works cycle *Forest* and *Afterimages – Wind I* he participates in Kremnica meetings of the Museum of Coins and Medals in Kremnica. He is a member of the Polish Accreditation Committee; a member of the editorial board of *Bieguny/Poles* volume summarising *ArsGrafia* Festival and the conference of the same title.

2014

New individual works in search of new means of expression. One of them, *Similarity V*, is presented at 43rd Winter Salon in Radom. The cycle *Jagielnica II* participates in the Exhibition of Graphics in *Gallery 144* at the Academy of Fine Arts in Łódź and the exhibition *Poles in the Circles of Art* with the participation of teachers of art academies in Prague, Bratislava, Cieszyn, Warsaw, Poznań, Kraków, and Katowice. The exhibition title is a reference to the concept of polarity variously interpreted by artists and theorists, whose analyses have been published in a volume by the Katowice Academy of Fine Arts. He is a member of the Programme Council of the 9th Polish Print Triennial in Katowice.

WAŻNIEJSZE CYKLE PRAC

Okna (od 1978)
Portrety (od 1978)
Lata utracone (od 1992)
Martwe natury (od 1992)
Pejzaże (od 1993)
Samotność (od 1994)
Lapidarium (od 1999)
Karnawał (od 2000)
Tapety (od 2001)
Powidoki (od 2002)
Powidoki – Las (od 2004)
Depozyt (od 2005)
Dziennik (od 2006)
Falochron (od 2009)
Pustka (od 2009)
Jagielnica (od 2012)
Podobieństwa (od 2014)

WAŻNIEJSZE WYSTAWY INDYWIDUALNE

1976

- Galeria MDM, Warszawa

1983

- Art Polona Galerie, Düsseldorf, Niemcy

1990

- Galleria di Banchieri, Turyn, Włochy

1991

- Konsulat polski, Mediolan, Włochy

1997

- Festiwal ART EU2, Hattingen, Niemcy

1999

- Miejska Galeria Sztuki *Willa*, Łódź
- *Art Nova*, Galeria ZPAP, Katowice
- Galeria *Brama*, Gliwice

2000

- Klub Niezależnych Stowarzyszeń Twórczych *Marchoń*, Katowice

2002

- BWA, Katowice
- Galeria Biblioteki Uniwersytetu w Zielonej Górze

2003

- Galeria *Studio*, Warszawa
- Galeria *Obok*, Tychy

2004

- Galeria Wydziału Grafiki, ASP Kraków

2005

- Galeria Miejska, Karlsruhe, Niemcy
- Galeria Polskiego Radia Katowice

2006

- ASP Gdańsk
- ASP Poznań
- Muzeum Śląskie, Katowice

2009

- *RECYKLING 2000*, Galeria *Na piętrze*, Dom Plastyka, Toruń
- *Pracowita pustka*, Galeria Miejska w Gliwicach
- *Galeria pod schodami*, Lublin
- *Bieguny*, Galeria *Ingram*, Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice

2010

- Galeria *Trastevere-Roma* (wraz ze Stefanem Speilem), Rzym, Włochy

2011

- Galeria *Linkoln* – Radom

2013

- *Jagielnica*, Galeria Sztuki Współczesnej w Przemysłu

2014

- *Adam Romaniuk*, Galeria 144 ASP w Łodzi

2015

- *Jagielnica II*, Galeria *Patio 2*, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna, Łódź

WAŻNIEJSZE WYSTAWY ZBIOROWE

1976

- Biennale *Sport w sztuce*, Barcelona, Hiszpania

1979

- Targi *War Expo*, Warszawa

1980

- *Polska Grafika Kolorowa*, Ankara; Istambuł, Turcja

1980

- *Polska Grafika Współczesna*, Museo de Bellas Artes de Caracas, Wenezuela
- *Grafika Polska*, Kair, Egipt
- Intergrafia, Katowice
- Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków

1983

- *Grafika Polska*, Aurich, Niemcy
- *Wystawa grafiki*, Bochold, Niemcy

1985

- 4. Europejskie Biennale Grafiki, Baden-Baden, Niemcy

1986

- *Festiwal Sztuki*, Kopenhaga, Dania

1986

- *Targi sztuki*, Norymberga, Niemcy
- Intergrafia, Katowice
- Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków

1987

- *Graphika Atlantika*, Reykjavík, Islandia

1988

- *Kolor w grafice*, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń

1989

- Biennale Grafiki, Menton, Francja

1991

- Triennale Grafiki Polskiej, Katowice
- *Kolor w grafice*, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń

1993

- *Grafika Polska*, Retretti Art Centre, Finlandia

1994

- Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków
- Triennale Grafiki Polskiej, Katowice

1995

- *Wystawa Grafiki Polskiej*, XYLON Museum, Schwetzingen, Niemcy
- Triennale Grafiki *Consumenta*, Norymberga, Niemcy

DOKUMENTACJA
TWÓRCZOŚCI

- *Wystawa Grafiki Polskiej*, Oslo, Norwegia; Sztokholm, Szwecja
- *Wystawa Grafiki Katowickiej*, Hattingen, Niemcy
- 1998**
- *Nota bene*, wystawa grafiki, Hattingen, Niemcy
- 1999**
- *Wystawa Grafiki*, Instytut Polski w Rzymie, Włochy
- 2000**
- Międzynarodowy projekt *Tuchfühlung 2*, Velbert-Langenberg, Niemcy
- Międzynarodowa wystawa grafiki *Wschód spotkał zachód*, Opole
- *Most do przyszłości*, Międzynarodowa wystawa grafiki, Norymberga, Niemcy
- Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków
- Triennale Grafiki Polskiej, Katowice
- 2002**
- Międzynarodowa Triennale Grafiki, BWA, Katowice
- Międzynarodowa Wystawa Grafiki *Znaki terażniejszości*, Vienna Art Center, Wiedeń, Austria
- 2003**
- *Polska–Japonia*, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej *Manggha*, Kraków
- *Kolor w grafice*, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Galeria Sztuki *Wozownia*, Toruń
- Triennale Grafiki Polskiej, Galeria Sztuki Współczesnej BWA Katowice
- 2004**
- *Polska–Japonia*, Triennale 100 miast, Muzeum Lubuskie, Gorzów Wielkopolski; Myślenicki Ośrodek Kultury, Myślenice; Muzeum Lubelskie w Lublinie; Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
- *Targi Sztuki*, Stary Browar, Poznań
- 2005**
- *Warsztaty Cyfrowe*, Płocka Galeria Sztuki
- Ślady Pamięci, GCK, Katowice
- 2006**
- *Z chaosu...*, Galeria *Fra Angelico*, Katowice
- *Ślady Przyjaźni*, Fabryka Trzciny, Warszawa
- Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków
- *Kolor w grafice*, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Galeria Sztuki *Wozownia*, Toruń
- 2007**
- *Sztuka w przestrzeni miasta*, Muzeum Miejskie w Tychach
- *Ewokacja matrycy*, Otwarta Pracownia, Kraków
- Międzynarodowe Triennale Grafiki, Oldenburg
- Międzynarodowe Triennale Grafiki – BIS, Rondo Sztuki, Katowice
- Międzynarodowe Triennale Grafiki, Wiedeń
- *Wystawa prac jurorów*, Galeria Art Nova, Katowice
- *Wystawa grafiki*, Art Center, Seul, Korea Południowa
- *15 Wschodni Salon Sztuki – Tożsamość Grafiki*, galeria Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Lublinie, galeria *Spodki* w Białymstoku
- 2008**
- *15 Wschodni Salon Sztuki – Tożsamość Grafiki*, Galeria *Profil* w Poznaniu
- *Dialog z cyfrowym cieniem I*, wystawa grafiki pracowni Technik Cyfrowych studenci i pedagodzy, Rondo Sztuki, Katowice – *Dialog z cyfrowym cieniem II*, Górnośląskie Centrum Sztuki, Galeria *Engram*, Katowice
- *11 Międzynarodowe Spotkania Graficzne*, Kazimierz Dolny – *A jednak grafika*, Nowy Maneż, Moskwa, Rosja
- *Dialog z cyfrowym cieniem III*, wystawa grafiki pracowni Technik Cyfrowych studenci i pedagodzy, Galeria *Oko dla sztuki*, Kraków
- *Dialog z cyfrowym cieniem IV*, wystawa grafiki cyfrowej i intermediiów studentów i pedagogów Pracowni Druku Cyfrowego oraz Pracowni Technik Cyfrowych i Intermediiów, Galeria Multimedialna *Piwnica*, Siemianowice Śląskie
- *XVIII Impresje Mikołowskie*, Międzynarodowa Wystawa Poplenerowa, Galeria *Na Rynku*, Mikołów; Muzeum Miejskie, Gliwice
- I Międzynarodowe Biennale Grafiki Cyfrowej, Muzeum Miasta Gdynia
- 2009**
- *Dialog z cyfrowym cieniem IV*, wystawa grafiki cyfrowej studentów i pedagogów Wydziału Artystycznego ASP w Katowicach, Galeria *Pentagon*, Radom
- Międzynarodowe Triennale Grafiki, Bunkier Sztuki, Kraków
- *Wystawa Jurorów Triennale Grafiki Polskiej*, Galeria *po schodach*, Muzeum Miejskie w Siemianowicach Śląskich
- *Mini Digital*, wystawa laureatów i uczestników I Biennale Grafiki Cyfrowej, Galeria *Krypta u Pijarów*, Kraków
- *Grafika Polska – sztuka i edukacja*, Pałac Sztuki, Kraków
- *Kolekcja Artoteki Grafiki*, Zbiory Biblioteki Sztuki, Galeria Uniwersytetu Zielonogórskiego
- Galeria Mistrzów *Canson*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków

- Międzynarodowe Spotkania Mikołowskie, Galeria Miejska, Mikołów
- VI Triennale Grafiki Polskiej, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice

2010

- *Geometria i metafora*, Galeria Pryzmat, Kraków
- *Wystawa pedagogów Wydziału Sztuki Politechniki Radomskiej*, Galeria Watzko; Teatr Miejski w Czeskich Budziejowicach
- *Sztuka Wydziału Sztuki*, Galeria Pentagon, Radom
- *Grafik der Kunstakademie Katowice*, Instytut Polski w Dusseldorfie i Galeria Merkelbach w Dusseldorfie, Niemcy
- *Wystawa pedagogów z ASP w Katowicach*, Galeria Sztuki Współczesnej w Mińsku, Białoruś
- 10th Biennale Koenigsberg-Kaliningrad, Kaliningrad Art Gallery, Kaliningrad, Rosja
- *Sztuka Wydziału Sztuki UTH w Radomiu*, Galeria Kolegium, Kazimierz Dolny
- *Geometria i metafora*, Galeria XS Wydział Pedagogiczny i Artystyczny UJK w Kielcach
- *Tianin Academy of Fine Arts*, Tianjin, Chiny

2011

- *Dialog z cyfrowym cieniem VI*, Galeria Aula, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
- *Wystawa poplenerowa*, Galeria U Doktora, Zakopane
- *Wystawa siedmiu artystów*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko
- *Sztuka Wydziału Sztuki IV UTH*, Galeria Pentagon, Radom
- *Sztuka Wydziału Sztuki cd*, Akademicka Galeria Linkoln, Radom
- *Wystawa grafiki JURORZY*, Gdynia
- *42. Salon Zimowy*, Radom
- *IMPRINT*, II Międzynarodowe Biennale Sztuk Graficznych, Warszawa
- *Inspiracje*, IV Międzynarodowy Plener Ekspresji Twórczej, Garbatka-Letnisko

2012

- *Grafika Śląska*, wystawa prac pedagogów Wydziału Artystycznego Uniwersytetu w Ostrawie i ASP w Katowicach, Galeria PUDA, Czeski Cieszyn – *Geometria i metafora*, Galeria Forum, Łódź; Galeria Dom Dziecka, Chodzież
- *Horyzont, ArsGrafia – PrintArt*, Rondo Sztuki, Katowice
- *Printed Matters*, Stadtmuseum Borken, Niemcy
- *Geometria i metafora*, Galeria Na piętrze, Koszalin; Galeria Koński kierat, Szczecin

- *Graf/o/mania*, Galeria Awangarda, BWA Wrocław
- *Kolor w grafice*, Międzynarodowa Wystawa, Galeria Wozownia, Toruń
- Międzynarodowe Triennale Grafiki, Bunkier Sztuki, Kraków
- *Koszarowa 19, Grafika ASP Katowice*, Galeria Uniwersytetu w Zielonej Górze
- *Sztuka Wydziału Sztuki*, Galeria Pentagon, UTH Radom

2013

- *Grafika w Kręgach Sztuki*. IV Festiwal Europejskich szkół Artystycznych i Twórczości *Kręgi Sztuki* w Cieszynie. Wystawa pedagogów Szkół Artystycznych, Galeria Piętro wyżej Centrum Kultury Katowice
- *20 lat współpracy Wydziału Sztuki w Kownie, Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie i Wydziału Sztuki UTH w Radomiu*, Galeria Czerwony Pałac, Kowno, Litwa

2013/2014

- *Gravura Polaca Contemporanea*, Museu Nacional de Soares Dos Reis, Porto, Portugalia

2014

- *Sztuka Wydziału Sztuki I – Pentagon*, Radom
- *Geometria i metafora*, Galeria Sztuki Współczesnej, Przemyśl
- *Mówi mi o tym serce – Artyści młodym*, Galeria Sztuki Współczesnej, Tychy
- *IMPRINT*, III Międzynarodowe Biennale Sztuk Graficznych, Pałac Czapskich, Warszawa
- *Interpretacja – układ zamknięty, układ otwarty*, Galeria L, Dom Literatury, Łódź
- *European Art Academies in Circles of Art*, Instytut Polski, Budapeszt, Węgry
- *Bieguny w Kręgach Sztuki*, Międzynarodowa Wystawa 20 artystów z Czech, Węgier, Niemiec i Polski, Muzeum Śląskie, Katowice
- *Współczesna Grafika Polska*, Stara Kopalnia, Centrum Nauki i Sztuki, Wałbrzych
- *Grafika cyfrowa*, Bielskie Centrum Kultury, Galeria ŚT, Bielsko-Biała
- *43. Salon Zimowy – Radom 2014*, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom
- *Żółty*, Rondo Sztuki, Wydział Artystyczny ASP, Katowice

2015

- *Układ scalony*, Wydział Sztuk Pięknych UMK, Toruń
- *Sztuka Wydziału Sztuki*, Galeria Kobro, ASP, Łódź
- *S jak Serigrafia*, Międzynarodowa Wystawa Grafiki, Galeria Kobro, ASP Łódź

NAGRODY, ODZNACZENIA

1973

- I Nagroda za plakat, Konkurs Kopernikowski, Katowice
- I Nagroda za malarstwo, Konkurs Kopernikowski, Katowice
- II Nagroda za grafikę, Konkurs Kopernikowski, Katowice

1974

- Nagroda Ministra Kultury i Sztuki za Pracę Dyplomową, Warszawa

1975

- I Nagroda za grafikę, Konkurs ZPAP, Katowice
- III Nagroda i wyróżnienie za grafikę, Konkurs ZPAP, Katowice
- Medal za grafikę *Przeciw Wojnie*, Lublin, Majdanek
- III Nagroda za grafikę, Konkurs *Najlepszy warsztat – najlepsza grafika*, Katowice

1977

- Wyróżnienie za plakat, Biennale Plakatu Polskiego, Katowice
- III Nagroda za grafikę, Konkurs *KATOWICE*, Katowice
- III Nagroda za grafikę, Ogólnopolski Konkurs w Łodzi

1979

- II Nagroda za grafikę, Konkurs Sekcji Grafiki ZPAP, Katowice
- Nagroda Stypendium Ministra Kultury i Sztuki, Warszawa

1980

- Nagroda Ministra Kultury i Sztuki za zestaw projektów wydawniczych dla Ministerstwa
- II Nagroda za grafikę, Konkurs, Katowice

1987

- Nagroda Rektora ASP w Krakowie II Stopnia

1989

- Nagroda Rektora ASP w Krakowie II Stopnia

1993

- Nagroda Ministra Kultury i Sztuki III Stopnia

2000

- Nagroda Prezesa Zarządu Głównego ZPAP w Warszawie, IV Triennale Grafiki Polskiej, Katowice

2002

- II Nagroda Publiczności Grand Prix Publiczności MTG Katowice

2006

- Nominacja do nagrody Chodowieckiego, Sopot

2007

- Zastężony dla Kultury Polskiej – Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego

2008

- Nagroda Rektora ASP w Katowicach I Stopnia

2009

- Nagroda Rektora ASP w Katowicach I Stopnia
- Złoty Krzyż Zasługi – Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej

2011

- Nominacja do nagrody Najpiękniejsze Książki Roku 2010 – w 51. Konkursie Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek w Warszawie za pozycję: *Tu byłem. Maciej Bieniasz / I was here*
- Srebrny Medal Zastężony Kulturze Gloria Artis
- Nagroda Rektora ASP w Katowicach I Stopnia
- Medal Komisji Edukacji Narodowej

2012

- Medal Złoty za Długoletnią Służbę – Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej
- Nagroda Rektora II Stopnia

2013

- Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

2014

- Wyróżnienie honorowe za grafikę, 43. Salon Zimowy – Radom 2014

PRACE W ZBIORACH

Muzeum Górnośląskie, Bytom
Muzeum Śląskie, Katowice
Muzeum Miejskie, Gliwice
Muzeum Narodowe, Kraków
Muzeum Narodowe, Przemyśl
Muzeum Narodowe, Toruń
Muzeum Narodowe, Warszawa
Museum Folkwang, Essen, Niemcy
Kjarvalsstaðir, Reykjavik, Islandia
University of Nebraska – Lincoln, USA
Konsulat Rzeczypospolitej Polskiej, Mediolan, Włochy
Biblioteka Uniwersytecka w Zielonej Górze
Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków
Wydział Sztuki Uniwersytetu w Ostrawie, Czechy
Museu Nacional de Soares Dos Reis, Porto, Portugalia
Muzeum Historii Katowic
Europejskie Biennale Sztuki, Baden-Baden, Niemcy

BIBLIOGRAFIA

Teksty autorskie

2003

- *Niestandardowe podłóża w druku cyfrowym*, [w:] *Media cyfrowe w grafice*, Galeria Uniwersytecka w Cieszynie, Cieszyn

2006

- *Druk płaski – Sitodruk*, [w:] *Grafika warsztatowa. Podręcznik technik graficznych* (współautor: M. Słowicki), MJM grafika, Poznań, s. 88–95
- *Wymiary nadziei – Dimensionen der Hoffnung*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice, s. 25–32

2007

- *Serigrafia, Druk płaski – druk cyfrowy*, [w:] *Grafika artystyczna – podręcznik warsztatowy*, ASP Poznań, s. 98–115

2008

- W. Wierzchowska, *Ewolucja medium, ewolucja narzędzia*, [w:] M. Juda, A. Romaniuk [red.], *Koszarowa 17*, Folia Academiae, ASP Katowice, s. 22–26, 72–75, 178–179 oraz 222–223
- ***, [w:] P. Frąckiewicz et al. [red.], *Grafika Polska – Sztuka i Edukacja / Polish PrintMaking Art & Education nr 1*
- *Dylematy grafiki cyfrowej* [w:] I Międzynarodowe Biennale Grafiki Cyfrowej, Gdynia

2009

- *Dialog z cyfrowym cieniem*, [w:] M. Juda [red.], *Akademia 2007+*, Folia Academiae, ASP Katowice, s. 93–97
- *Im dalej, tym bliżej*, [w:] Śląsk nr 11 (169), s. 63–64

2010

- *Kolekcja Artoteki*, Katalog do wystawy ze zbiorów Biblioteki Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra, s. 1–22
- *Katowicki Festiwal ArsGrafia. Międzynarodowe Triennale Grafiki PrintArt Kraków–Katowice 2009*, [w:] *Arteria nr 8/2010*, Wydział Sztuki Politechniki Radomskiej, Radom, s. 42–48, (współautor D. Gajewski)
- *Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach*, [w:] *Zeszyty Artystyczne nr 20*, UAP, Poznań, s. 124–129

2011

- *Dominika Sładkowa*, [w:] *Arteria nr 9/2011*, Wydział Sztuki Politechniki Radomskiej, Radom, s. 88–91

- *Cud naszej szkoły*, wywiad Bogdana Widery z Adamem Romaniukiem [w:] Śląsk nr 11 (193), s. 26–27
- *Obraz ukazujący się* [w:] *Piotr Muschalik. VANITAS, fotografie/photography*, Centrum Kultury Katowice im. Krystyny Bochenek, Katowice, s. 3–6

2012

- [Wstęp] *Marta Pogorzelec – W cieniu światła*, Galeria Wozownia w Toruniu, Toruń, s. 11–13
- [Wstęp] *Horyzont, Print Art, Kraków–Katowice*, Folia Academiae, ASP Katowice, s. 7–8
- [Wstęp] *III Międzynarodowe Biennale Grafiki cyfrowej Gdynia 2012*, Stowarzyszenie Promocji Artystów Wybrzeża ERA ART, Gdynia

2013

- *O mojej grafice*, [w:] *Adam Romaniuk – Jagielnica, Grafinale – Elita Grafiki Polskiej*, Galeria Sztuki Współczesnej, Przemyśl, s. 12–18

2014

- *Triennale Grafiki Polskiej*, [w:] M. Juda [red.], *Bieguny/Poles*, Folia Academiae, ASP Katowice, s. 210–225

Druki zwarte (książki, katalogi)

1975

- 6 Biennale Plakatu Polskiego, BWA Katowice, poz. 181, 182

1976

- *Ogólnopolska Wystawa Konkursowa – Sport w Sztuce*, BWA Katowice, s. 66, 83, 97
- VI Międzynarodowe Biennale Plakatu, NGS *Zachęta*, Warszawa, poz. 656
- VII Ogólnopolska Wystawa Grafiki, NGS *Zachęta*, Warszawa, s. 29, 44, 99, 12

1978

- *Wystawa dziewięciu asystentów*, BWA Katowice, s. 20, 21, 22, 23
- IV Ogólnopolska Wystawa Młodej Grafiki, BWA ARSENAŁ, Poznań, s. 65
- Ogólnopolska Wystawa Grafiki, NGS *Zachęta*, Warszawa, s. 34, 68

1980

- *Intergrafia '80*, Międzynarodowa Wystawa Grafiki w Katowicach, BWA Katowice, s. 11, 105
- *POLONIA – Renkli Grafiki Sanati*, Wystawa Polskiej Grafiki Kolorowej, Ankara, Istambul, Turcja, s. 13

1981

- *Wystawa Okręgu Katowickiego ZPAP*, BWA Katowice, s. 57

- 1984**
- 10 Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków, s. 13, 173
 - INTERGRAFIA '84, BWA Katowice, s. 15, 126
- 1987**
- *Dyplom '85–'87*, wystawa prac dyplomowych studentów katowickiego Wydziału Grafiki, ASP w Krakowie, BWA Katowice, s. 7–10, 15–17, 19, 21
- 1990**
- *Mostra di Artisti Polacchi*, L'Associazione Polonia Insieme,
- 1991**
- *Kolor w Grafice*, BWA w Toruniu, s. 5, 46
 - I Triennale Grafiki Polskiej, BWA Katowice, s. 11, 51
- 1995**
- *175 lat Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Renneby, Towarzystwo Szwedzko-Polskie z Blekinge, Szwecja, s. 56
- 1996**
- *Art Eu 2 – 600 Ellen Kunst Hattingten*, Hochschule für Bildende Kunst Arnheim (NL), Fachhochschule Dortmund (Niemcy)
- 1998**
- Adam Romaniuk. *Grafika*, Wydział Kultury Urzędu Miasta Katowice, Katowice
- 2001**
- A. Pietsch, M. Meschnik, *Grafika na Śląsku w II poł. XX wieku*, Fundacja na rzecz katowickiej filii ASP w Krakowie, Katowice, s. 125–128
 - *Grafika*, ASP w Katowicach, Katowice
- 2002**
- Adam Romaniuk. *Pismo wyobraźni*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice
 - *Zastosowanie druku cyfrowego w praktyce grafiki artystycznej*, Świat druku, nr 7, 8/2002, s. 52–54
- 2004**
- *Cyfrowa obróbka obrazu*, Płocka Galeria Sztuki, Płock
- 2005**
- *Ostatnia koszula ma wiele kieszeni/Das letzte Hemd hat viele Taschen*, Tom Hoyem i Dieter Spliter, Karlsruhe, s. 12–15, 32–39
- 2006**
- *Sztuka w przestrzeni miasta – artyści znani z tuskich kościołów*, Muzeum Miejskie w Tychach, Tychy, s. 12, 13, 28, 29
 - 5 Międzynarodowe Triennale Kolor w Grafice, Galeria Wozownia, Toruń, s. 13, 48, 64
 - *Wymiary nadziei*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice
- 2007**
- *15 wschodni salon sztuki – tożsamość grafiki*, Okręg Lubelski ZPAP w Lublinie, Lublin, s. 5, 32, 53
 - *Rogatka 100 wystaw*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej w Radomiu, Radom, s. 156, 157, 197
- 2008**
- *Koszarowa 17 – Grafika w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach*, Folia Academiae, ASP Katowice, s. 9, 11, 12–19, 22–26, 36, 40, 51, 76–79, 94, 112, 116, 128, 178–179, 221–223
 - 11 Międzynarodowe Spotkania Graficzne w Kazimierzu Dolnym, ZPAP Okręg Lubelski, Lublin, s. 3, 7
- 2009**
- 6 Biennale Grafiki Studenckiej, Wydział Grafiki ASP w Poznaniu, Poznań, s. 8, 9, 84
 - Adam Romaniuk, *Galeria Pod Schodami*, Lublin
- 2010**
- *Multiple matters Grafische Konzepte*, Kunstlerhaus Wien, s. 27, 174
- 2011**
- Adam Romaniuk, *Galeria Na piętrze*, ZPAP Toruń
 - W. Jelonek, *Symposium w Nidzie*, [w:] ARTERIA nr 9/2011, s. 52
 - M. Dański, *Sztuka młodych – rzecz o IMTMC Radom 2010* [w:] ARTERIA, nr 9/2011, s. 86
 - *Dziesięć lat później*, wydawnictwo jubileuszowe 10-lecia ASP w Katowicach, Folia Academiae, ASP Katowice, s. 9, 52
 - *Galeria na piętrze 2008–2011*, ZPAP Toruń
- 2012**
- *Graficzny Białystok 2012*, Politechnika Białostocka Wydział Architektury, Katedra Sztuki, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, Białystok, s. 62–63
 - *Horyzont*, Print Art Kraków–Katowice, Folia Academiae, ASP Katowice, s. 7–8, 10, 93
 - Międzynarodowe Triennale Grafiki Kraków 2012, SMTG w Krakowie, Kraków, s. 220
 - Michalina Wawrzyczek–Klasik, *Pasja i niezłomny upór*, s. 59; Bogdan Widera, *Kraków, Katowice, Wiedeń, Stambuł*, s. 65, [w:] Śląsk, nr 10 (204)
 - 8 Triennale Grafiki Polskiej, [w:] Śląsk nr 9 (203), s. 82
 - *Kremnickie Spotkania*, Muzeum minci a medaili Kremnica, UTH Radom, s. 11, 36, 53
 - VIII Triennale Grafiki Polskiej, Katowice 2012, Galeria Sztuki Współczesnej, BWA Katowice, s. 125

2013

- *O mojej grafice*, [w:] Adam Romaniuk – *Jagielnica*, Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu, Przemyśl
- *Trzy uczelnie, trzy historie, trzy wystawy*, Banska Bystrica–Kosice–Radom, s. 39, 62
- *Dyplomy 2013*, Tuba, Pismo artystyczne nr 03/2013, ASP Katowice, Katowice, s. 10
- Lidia Głuchowska, *Złote drzewo życia wciąż zielone. Uczelnia miejscem sztuki*, [w:] Miesięcznik Społeczności Akademickiej, nr 6 (208), Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra, s. 36–39
- *20 lat współpracy Wydziału Sztuki w Kownie, Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie i Wydziału Sztuki UHT w Radomiu*, Galeria Czerwony Pałac, Kowno, s. 28
- *Grafika w Kręgach Sztuki* – w ramach Festiwalu Kręgi Sztuki, Katowice
- M. Juda [red.], *Bieguny/Poles*, Folia Academiae, ASP Katowice, s. 9, 12, 210–225, 248

2014

- *Mówi mi o tym serce*, Galeria Sztuki Współczesnej MDK, Tychy, s. 7, 17
- *20 lat współpracy Wydziału Sztuki w Kownie, Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie i Wydziału Sztuki UHT w Radomiu*, Galeria LINKOLN, Radom
- Międzynarodowe Triennale Sztuk Graficznych im. Tadeusza Kulisiewicza w Warszawie IMPRINT, ASP Warszawa, s. 96, 97
- *43. Salon Zimowy*, Stowarzyszenie Artystów Plastyków i Miłośników Sztuki *pARTja* w Radomiu, Wydział Sztuki UTH w Radomiu, Radom, s. 13, 39
- *European Art Academies in Circles of Art 2014*, Instytut Polski Budapeszt, ASP Katowice, Fundacja *Kręgi Sztuki*, Katowice, s. 13, 14, 44, 104, 105, 143, 148, 149, 170, 172

~~KATA~~
LOG
PRAC
CATA
LOGUE
OF
WORKS

~~CZAS~~
RESZ
TEK
TIME
OF
REMN
ANTS



Lapidarium V, 1999, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 120 MB
Lapidarium V, 1999, digital print, 120 x 160 cm, 120 MB



44/45

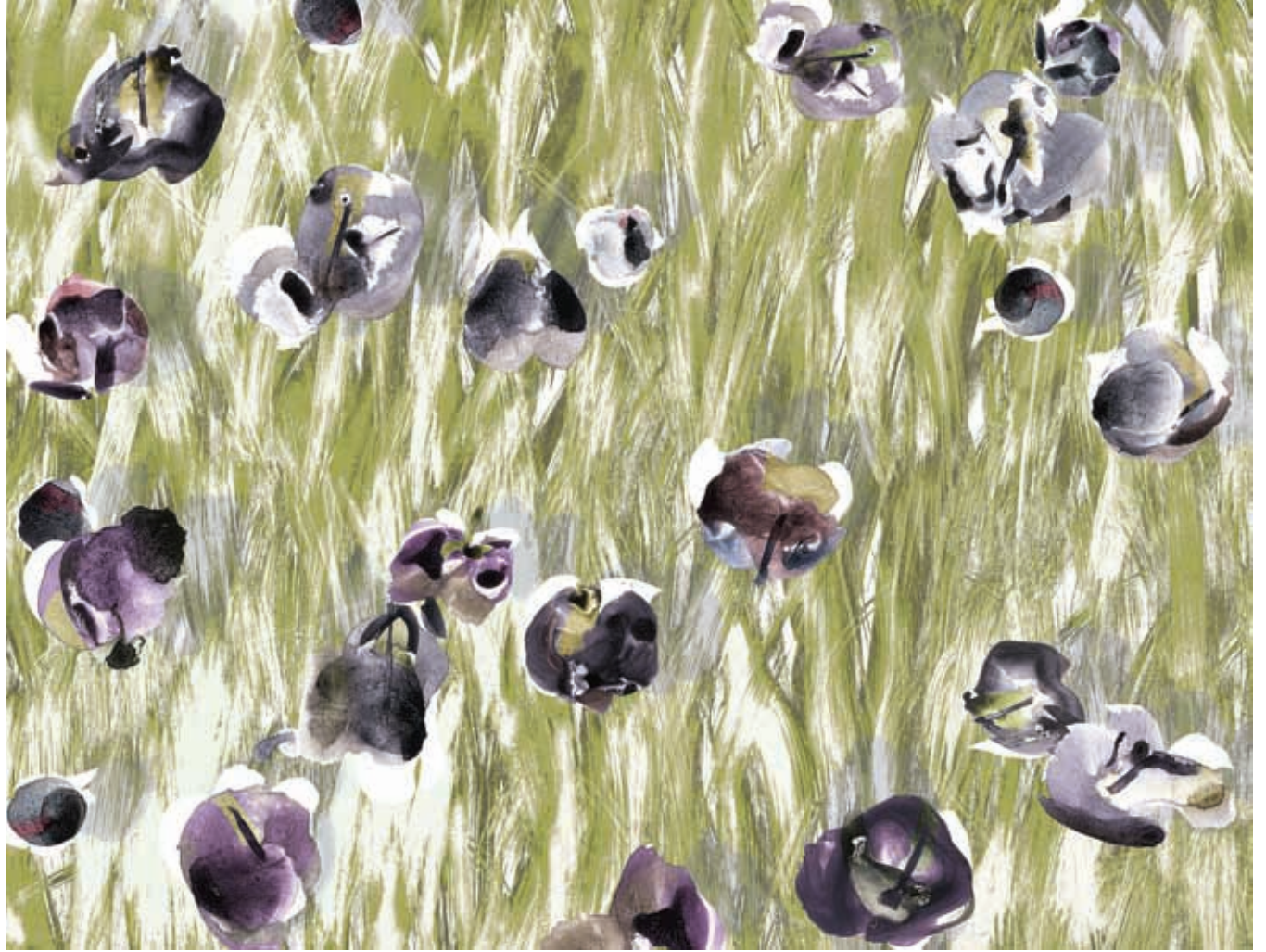
Lapidarium, 1999, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 120 MB
Lapidarium, 1999, digital print, 120 x 160 cm, 120 MB

Lapidarium V,
2000,
druk cyfrowy,
120 x 160 cm,
120 MB
Lapidarium V,
2000,
digital print,
120 x 160 cm,
120 MB



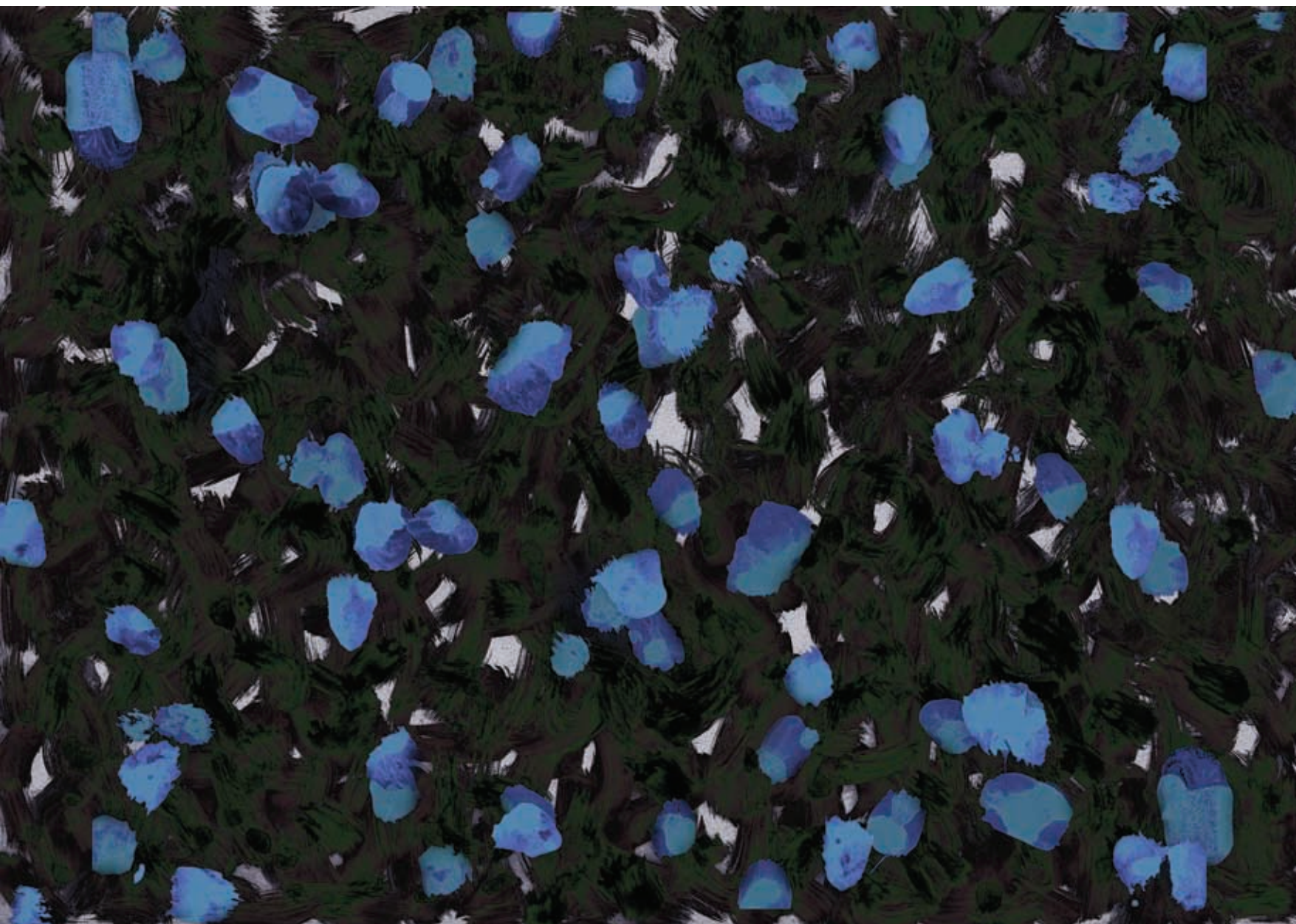


~~CZAS~~
NIEPO
KOJU
TIME
OF
ANXI
ETY



◀ *Tapety I*, 2001, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 100 MB
Wallpapers I, 2001, digital print, 120 x 160 cm, 100 MB

◀ *Tapety II*, 2001, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 100 MB
Wallpapers II, 2001, digital print, 120 x 160 cm, 100 MB



Powidoki – Krzew, 2003, druk cyfrowy, 110 x 160 cm, 100 MB
Afterimages – Bush, 2003, digital print, 110 x 160 cm, 100 MB



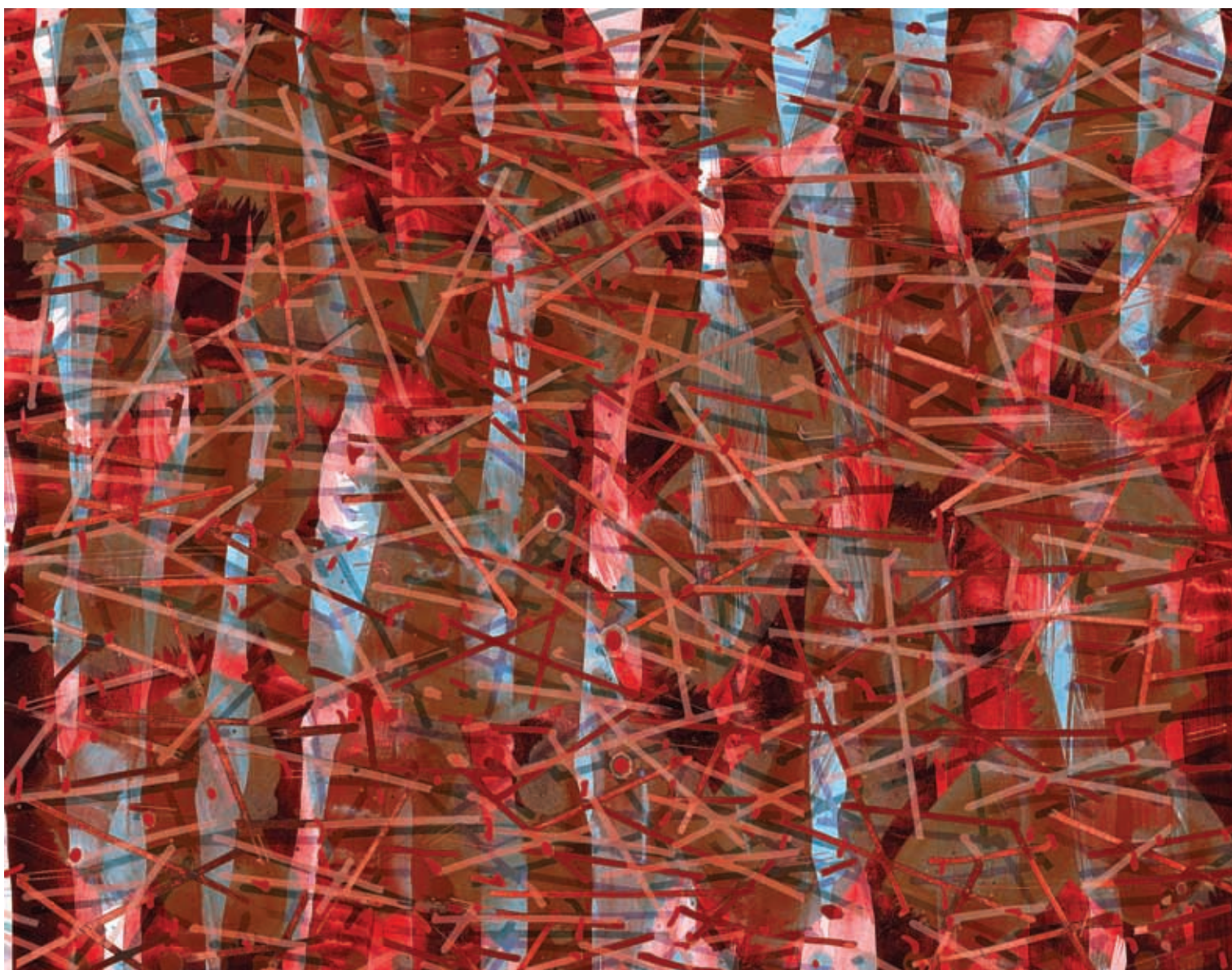


50/51

Stary las, 2002, druk cyfrowy,
120 x 160 cm, 120 MB
Old Forest, 2002, digital print,
120 x 160 cm, 120 MB



Powidoki – Las VIII, 2004, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 100 MB
Afterimages – Forest VIII, 2004, digital print, 120 x 160 cm, 100 MB



52/53

Czerwony las III, 2004, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 100 MB
Red Forest III, 2004, digital print, 120 x 160 cm, 100 MB





Pomiędzy, 2013,
druk cyfrowy na pleksi,
120 x 160 cm, 200 MB
Between, 2013,
digital print on plexiglass,
120 x 160 cm, 200 MB

54/55

~~CZAS~~
MASKI
TIME
OF
MASK



Czekając na ..., 2008, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 120 MB
Waiting for..., 2008, digital print, 120 x 160 cm, 120 MB



56/57

Ćwiczenia III, 2014, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 160 MB
Exercise III, 2014, digital print, 120 x 160 cm, 160 MB

Karnawał III,
2000,
druk cyfrowy,
120 x 160 cm,
100 MB
Carnival III,
2000,
digital print,
120 x 160 cm,
100 MB







◀ *Gracje*, 2004, druk cyfrowy, 160 x 105 cm, 100 MB
Graces, 2004, digital print, 160 x 105 cm, 100 MB



60/61

Czarny karnawał, 2007, druk cyfrowy, 110 x 160 cm, 120 MB
Black Carnival, 2007, digital print, 110 x 160 cm, 120 MB

Karnawał I, 2000,
druk cyfrowy,
120 x 160 cm, 100 MB
Carnival I, 2000,
digital print,
120 x 160 cm, 100 MB









Karnawał II,
2000,
druk cyfrowy,
120 x 160 cm,
100 MB

Carnival II,
2000,
digital print,
120 x 160 cm,
100 MB

64/65



Karnawał VIII, 2001, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 120 MB
Carnival VIII, 2001, digital print, 120 x 160 cm, 120 MB



66/67

Karnawał VII, 2001, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 120 MB
Carnival VII, 2001, digital print, 120 x 160 cm, 120 MB



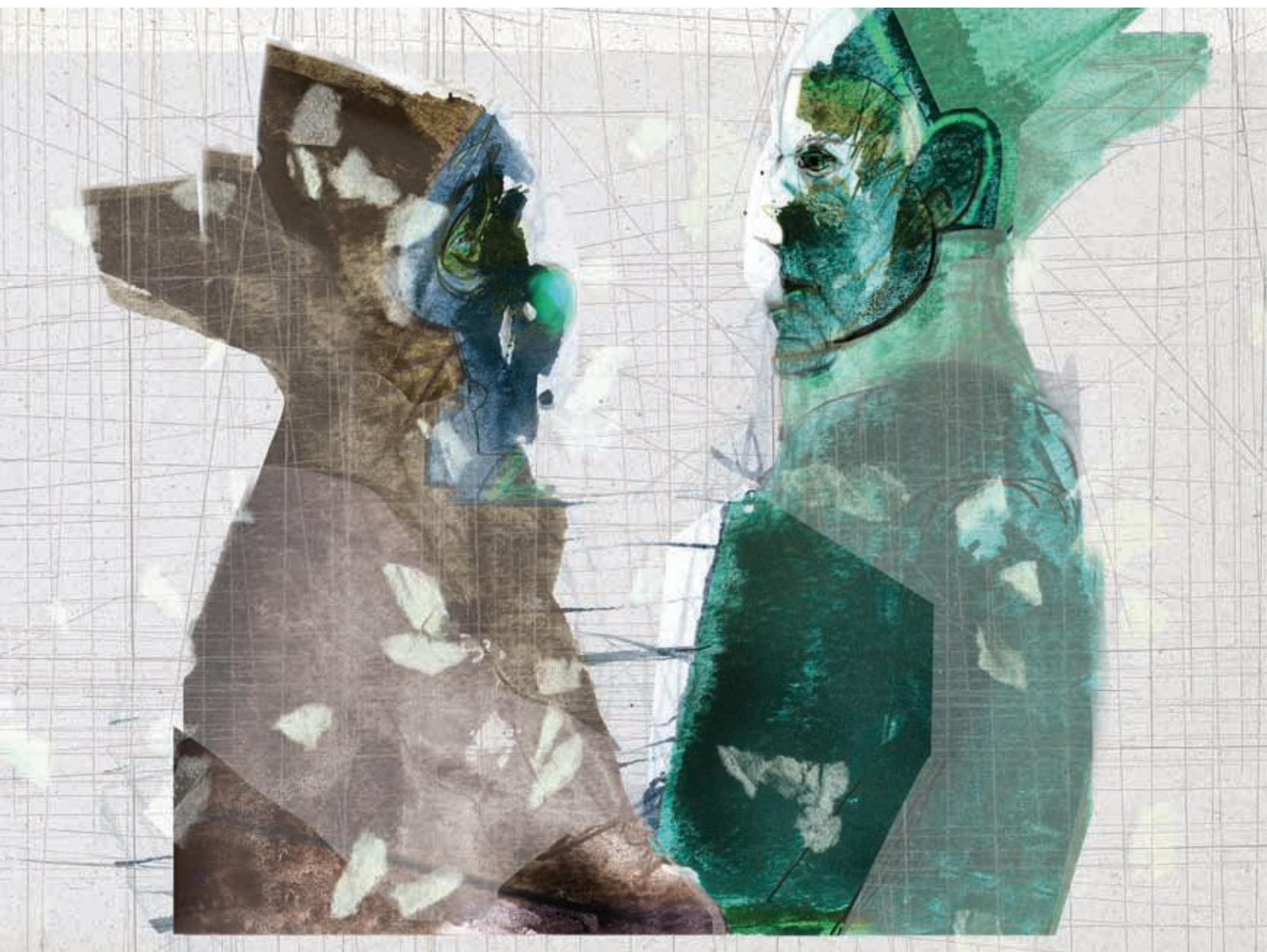


Karnawał – Karuzela,
2001, druk cyfrowy,
120 x 160 cm, 120 MB
Carnival – Merry-go-round,
2001, digital print,
120 x 160 cm, 120 MB

Karnawał Garbatka,
2008, druk cyfrowy,
110 x 150 cm, 100 MB
Carnival Garbatka,
2008, digital print,
110 x 150 cm, 100 MB







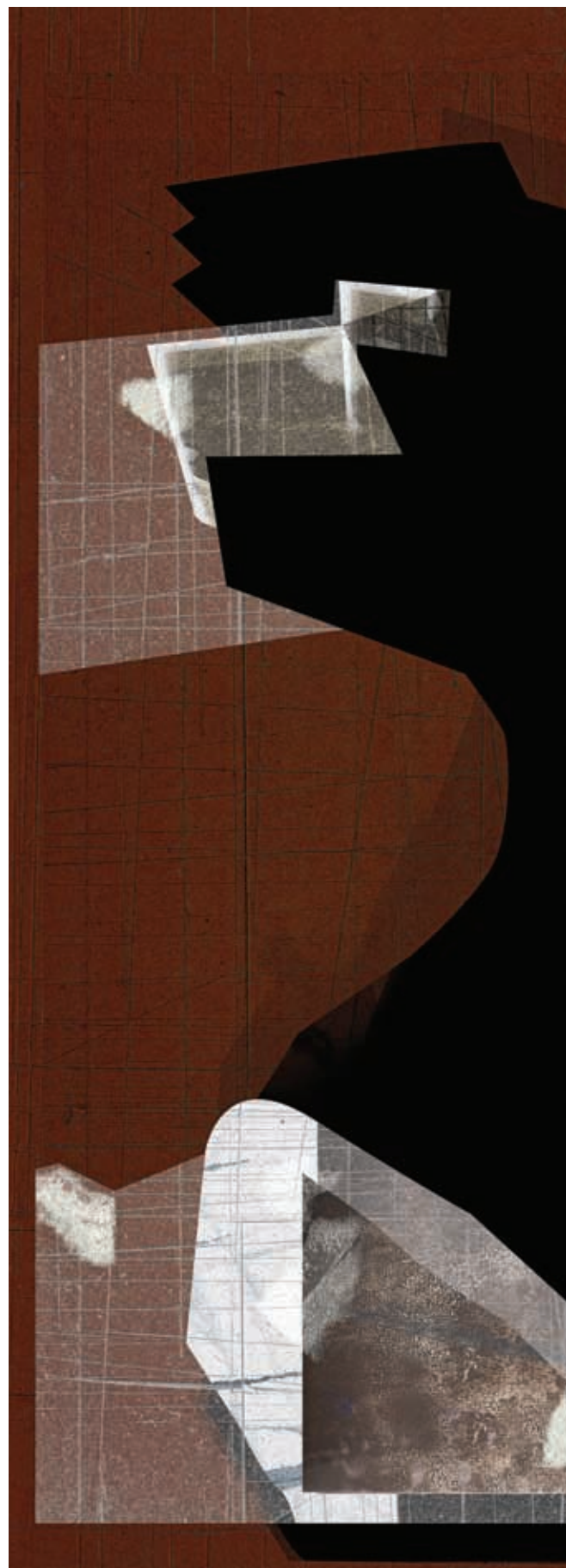
Karnawał V, 2008, druk cyfrowy, 110 x 150 cm, 100 MB
Carnival V, 2008, digital print, 110 x 150 cm, 100 MB



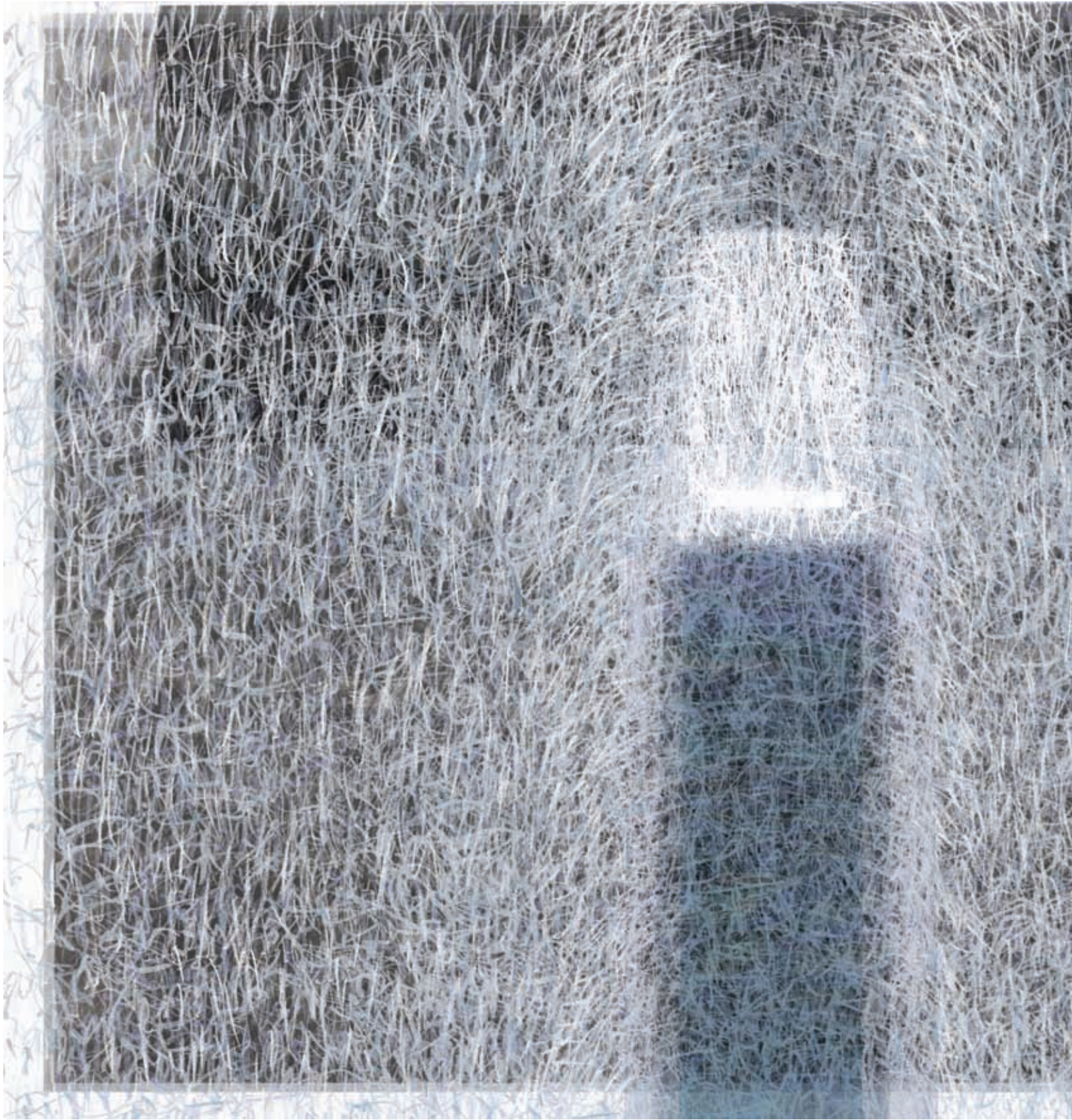
72/73

Dialog II, 2008, druk cyfrowy, 110 x 150 cm, 100 MB
Dialogue II, 2008, digital print, 110 x 150 cm, 100 MB

Dialog I, 2008, druk cyfrowy, 110 x 150 cm, 100 MB
Dialogue I, 2008, digital print, 110 x 150 cm, 100 MB





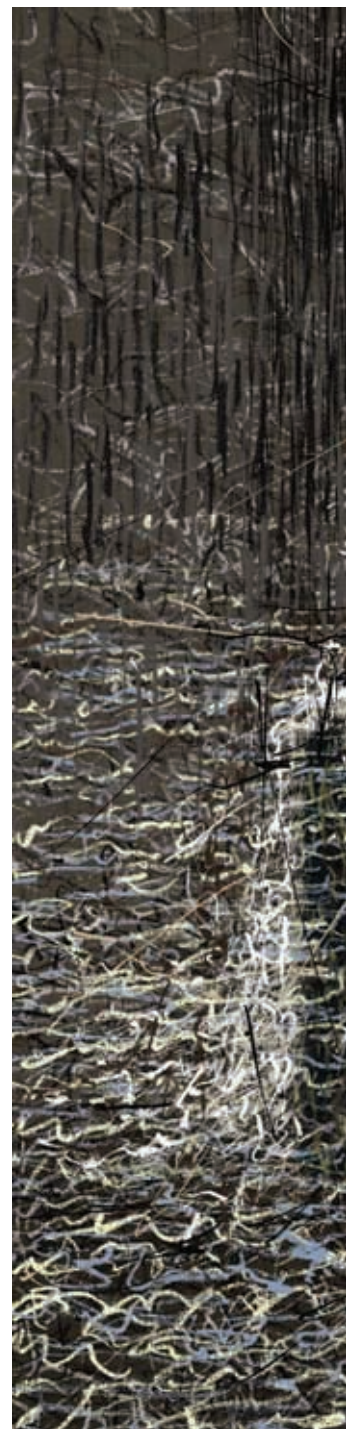




~~CZAS~~
WIARY
TIME
OF
FAITH

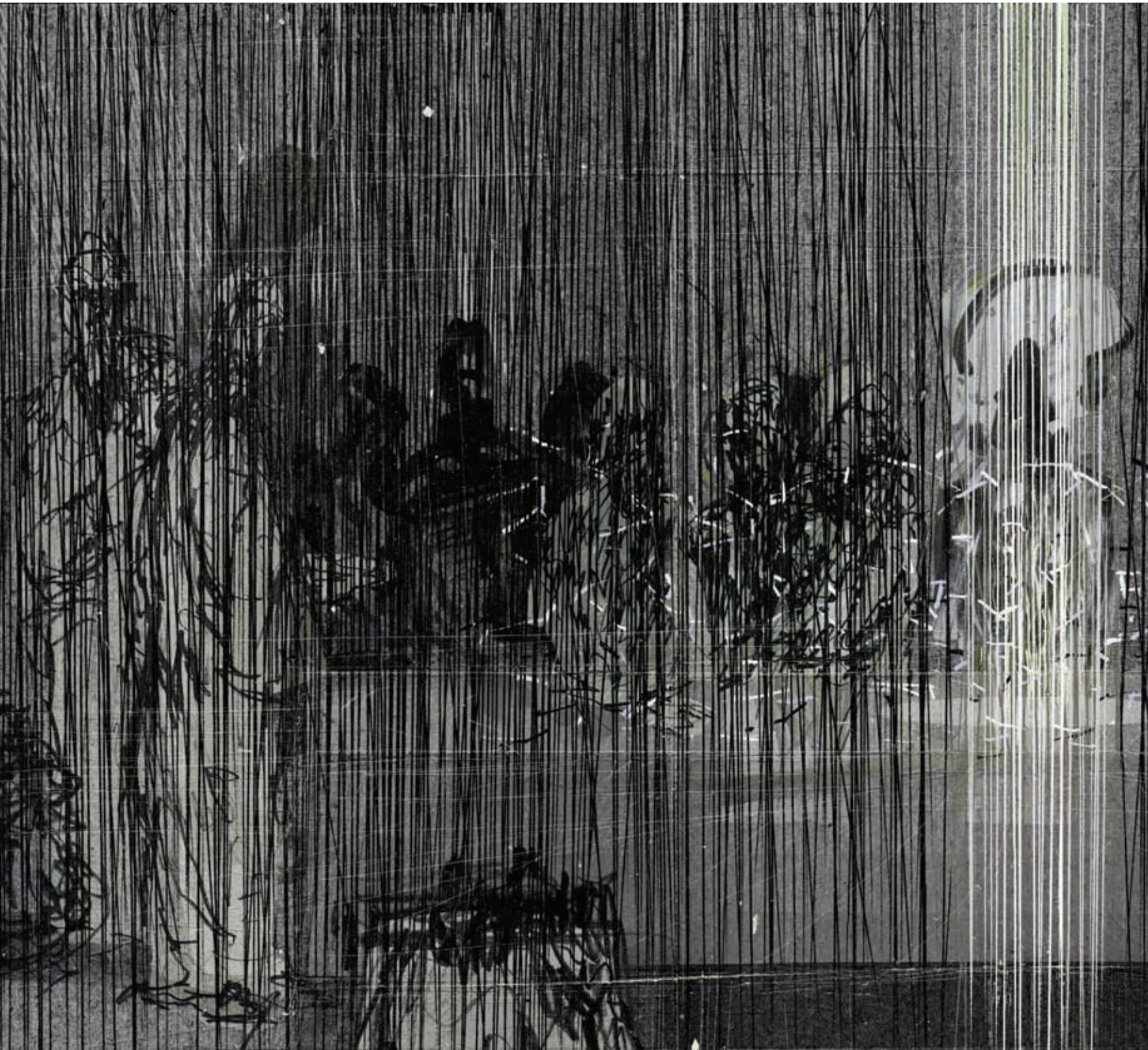
76/77

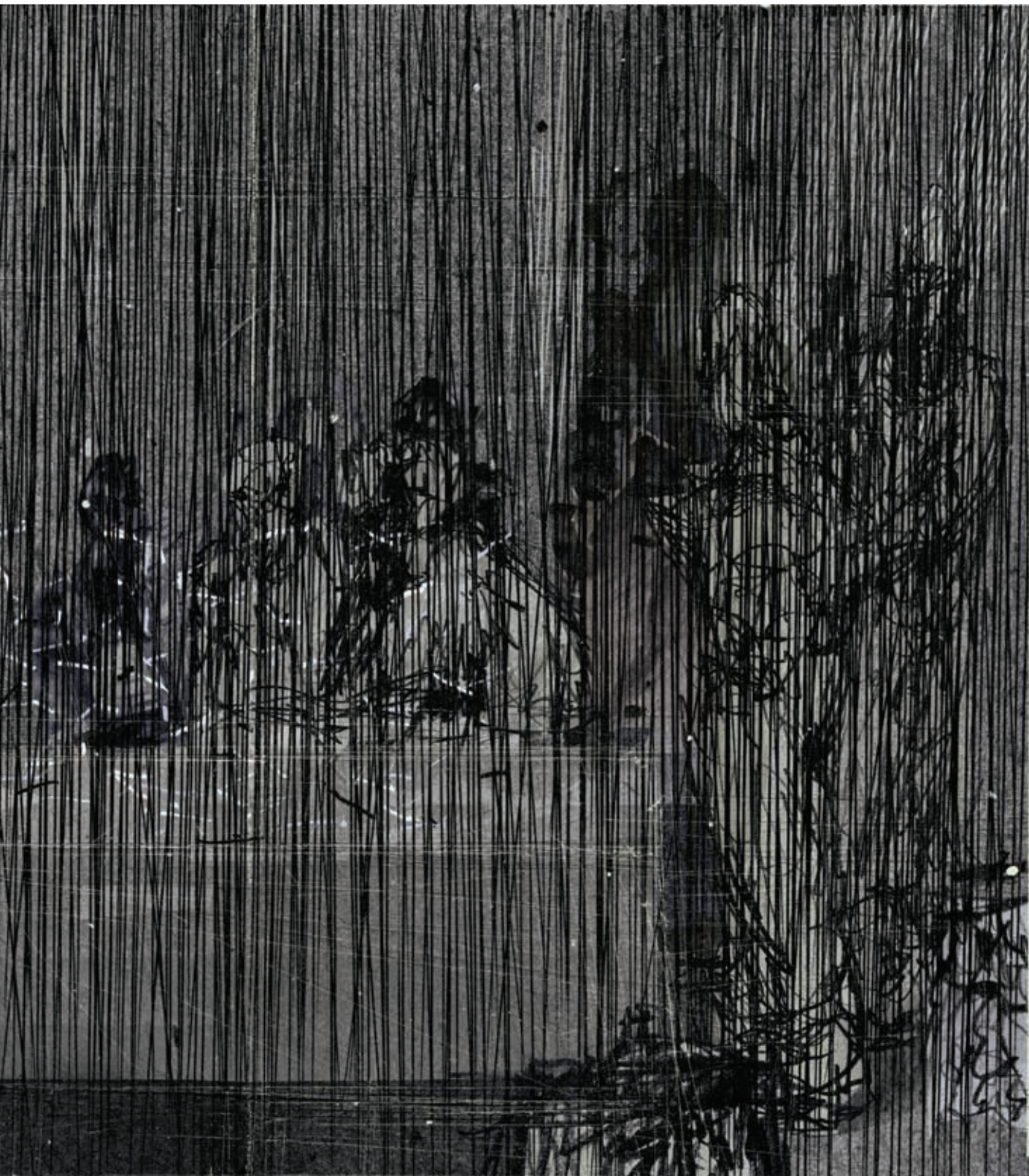
Campo I, 2004, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 100 MB
Campo I, 2004, digital print, 120 x 160 cm, 100 MB



Depozyt II, I, III, 2005, druk cyfrowy, 160 x 110 cm, 120 MB
Deposit II, I, III, 2005, digital print, 160 x 110 cm, 120 MB







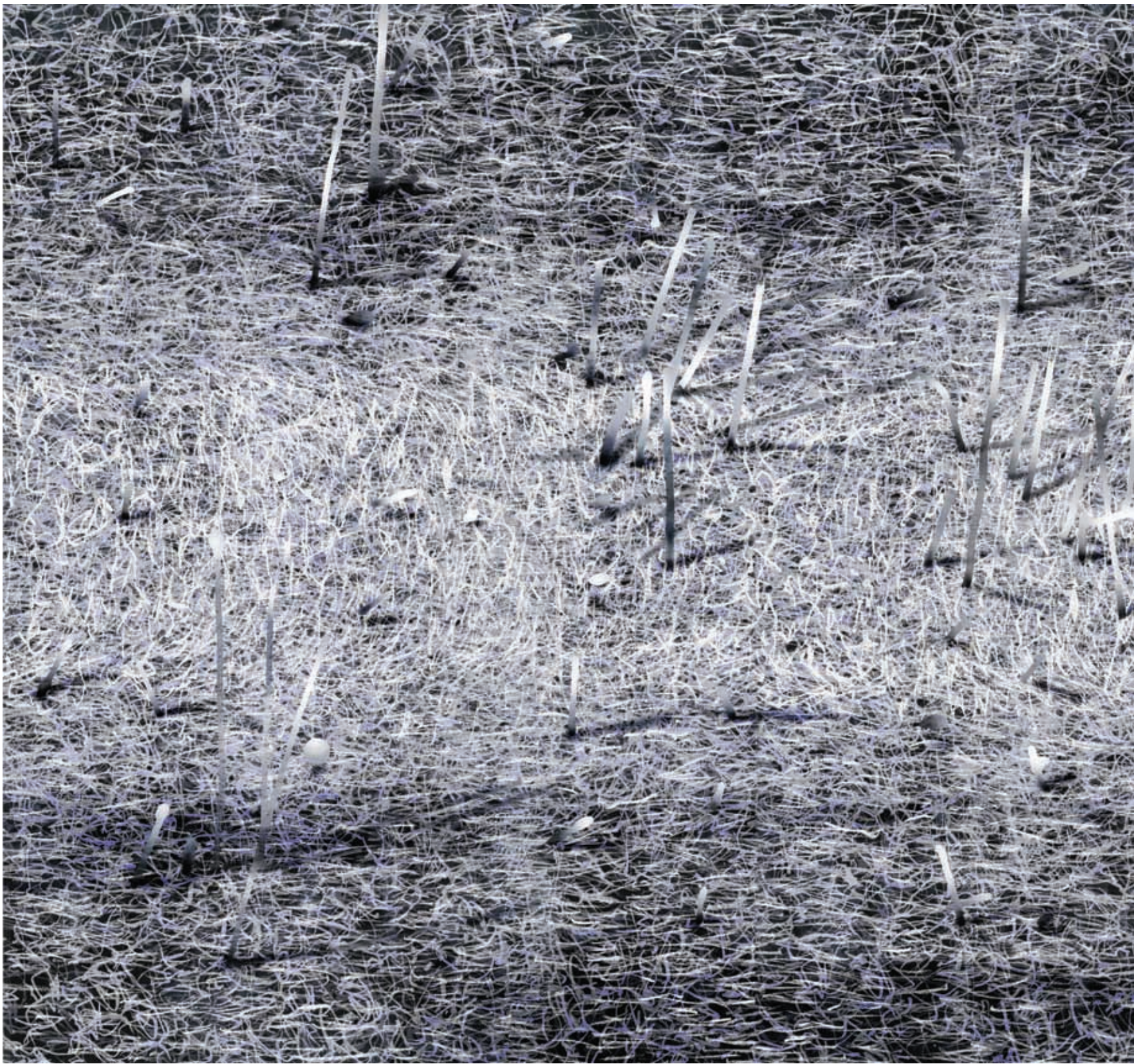
80/81

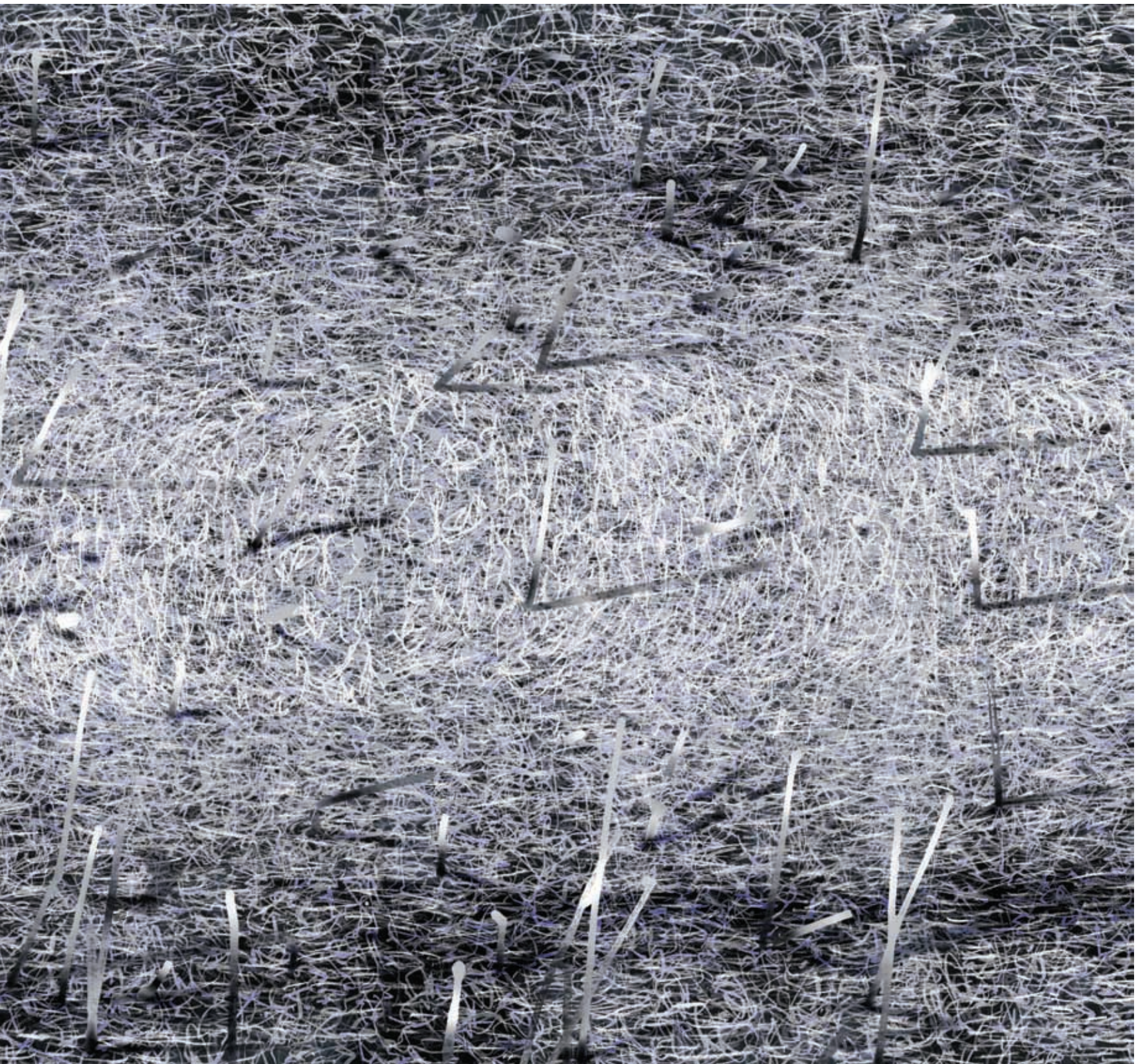
Ultima cena, 2006, druk cyfrowy, 110 x 260 cm, 200 MB
Ultima cena, 2006, digital print, 110 x 260 cm, 200 MB

Dziennik II, 2006, druk cyfrowy,
110 x 160 cm, 100 MB
Diary II, 2006, digital print,
110 x 160 cm, 100 MB









Staw, 2002, druk cyfrowy, 160 x 350 cm, 320 MB

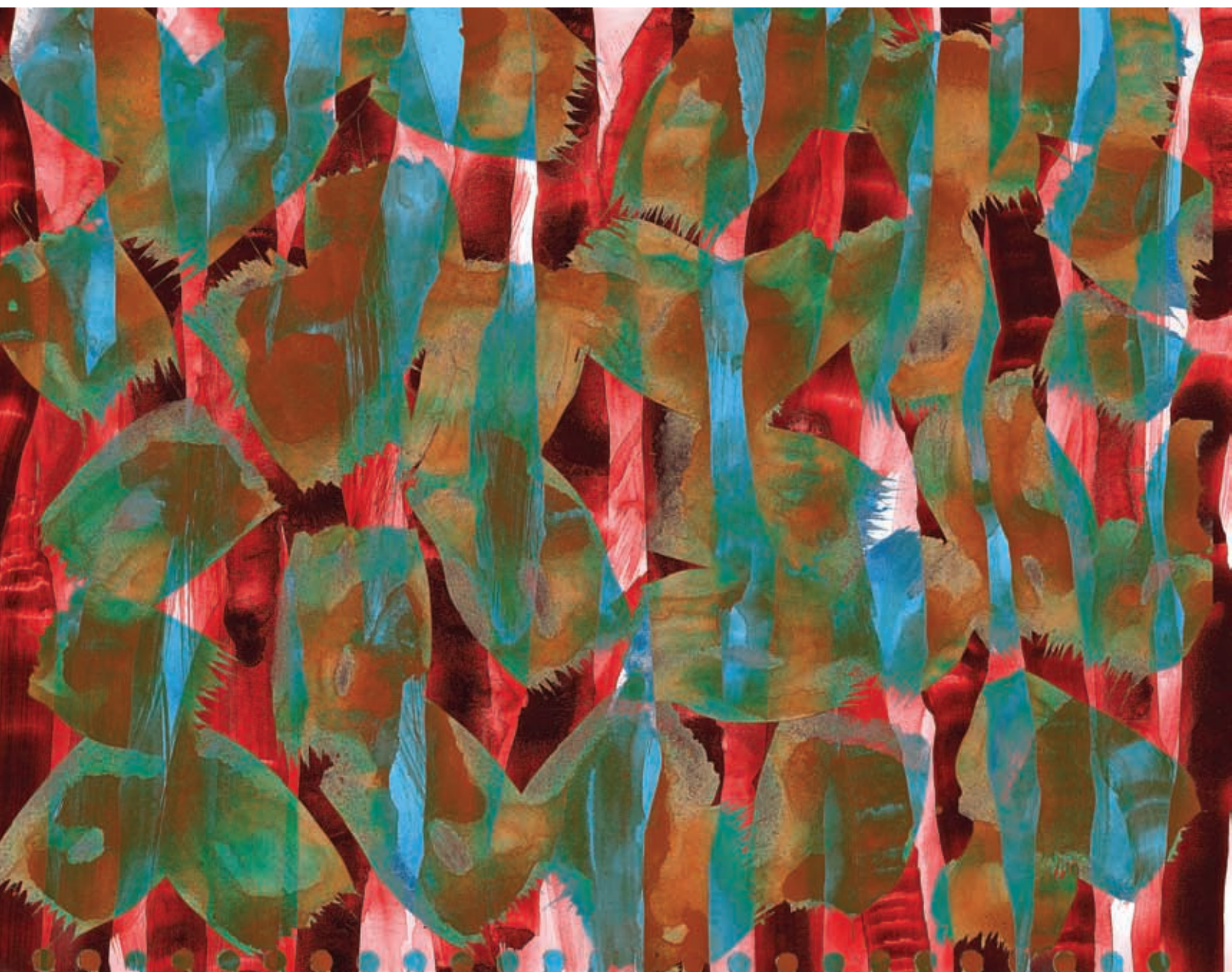
Pond, 2002, digital print, 160 x 350 cm, 320 MB

~~CZAS~~
ŚWI
ATEŁA
TIME
OF
LIGHT

Powidoki – Las V, 2002, druk cyfrowy,
120 x 160 cm, 100 MB
Afterimages – Forest V, 2002, digital print,
120 x 160 cm, 100 MB





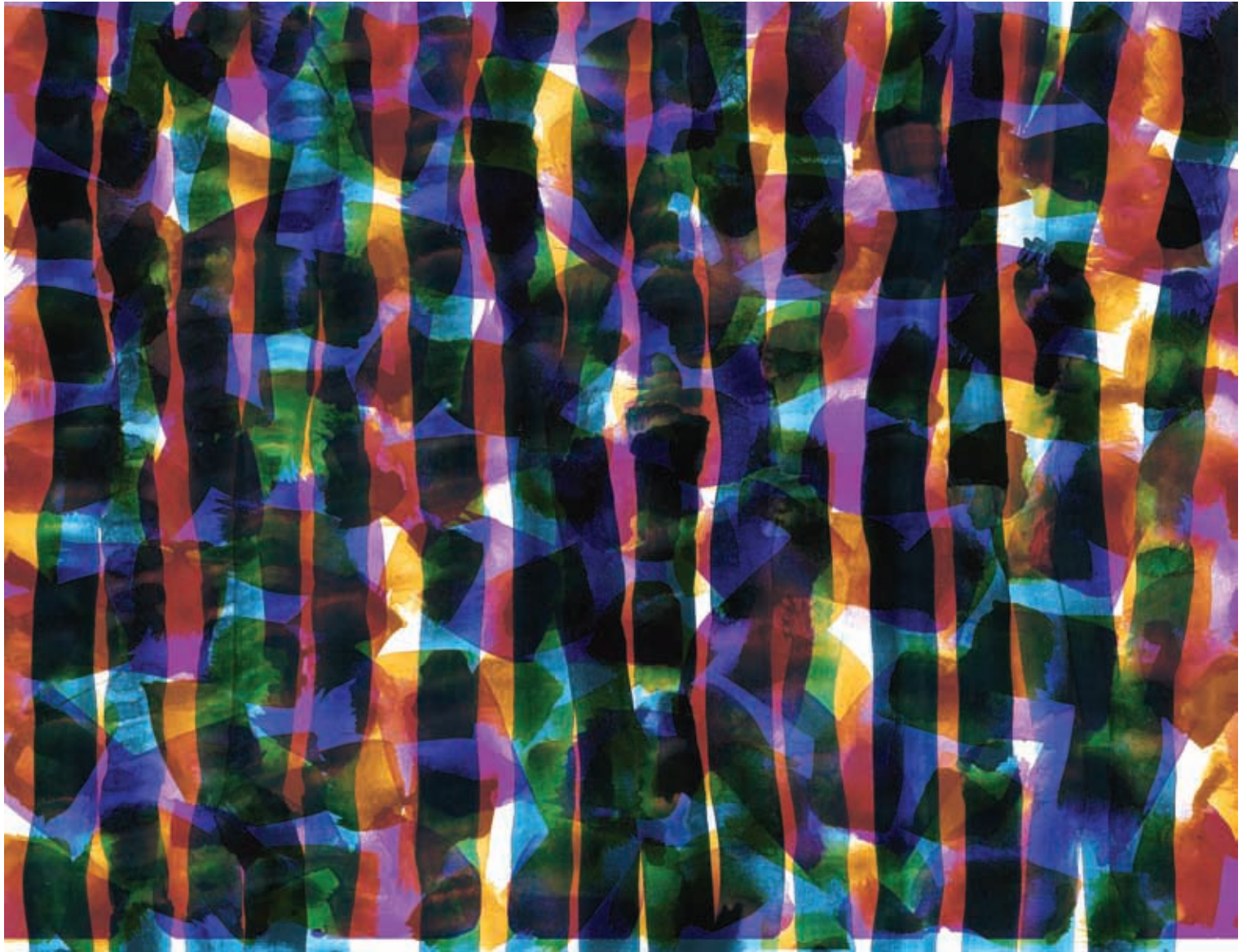


Powidoki – Las IX, 2004, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 100 MB
Afterimages – Forest IX, 2004, digital print, 120 x 160 cm, 100 MB

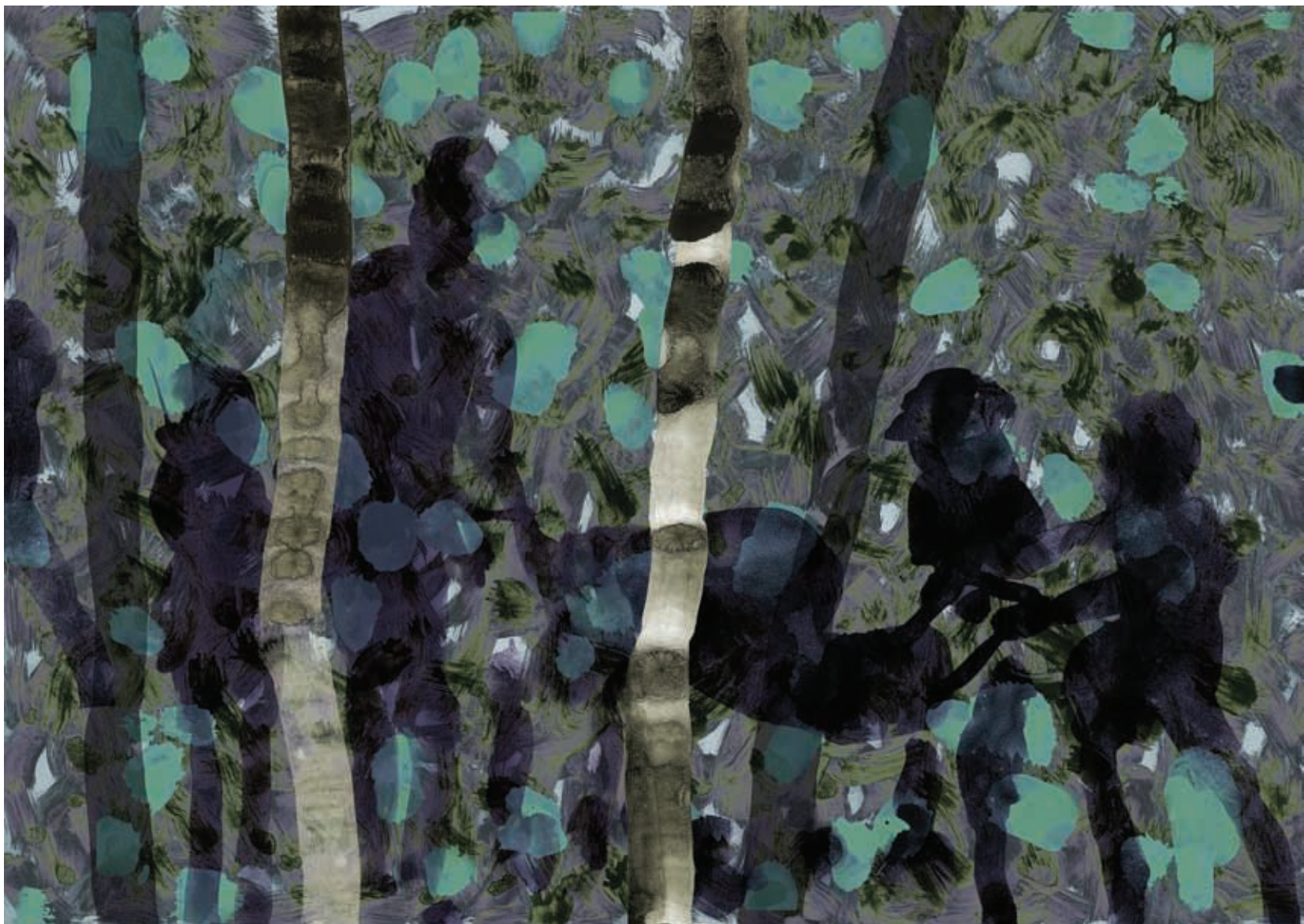


88/89

Powidoki – Las VII, 2004, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 100 MB
Afterimages – Forest VII, 2004, digital print, 120 x 160 cm, 100 MB



Powidoki – Las II, 2002, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 100 MB
Afterimages – Forest II, 2002, digital print, 120 x 160 cm, 100 MB



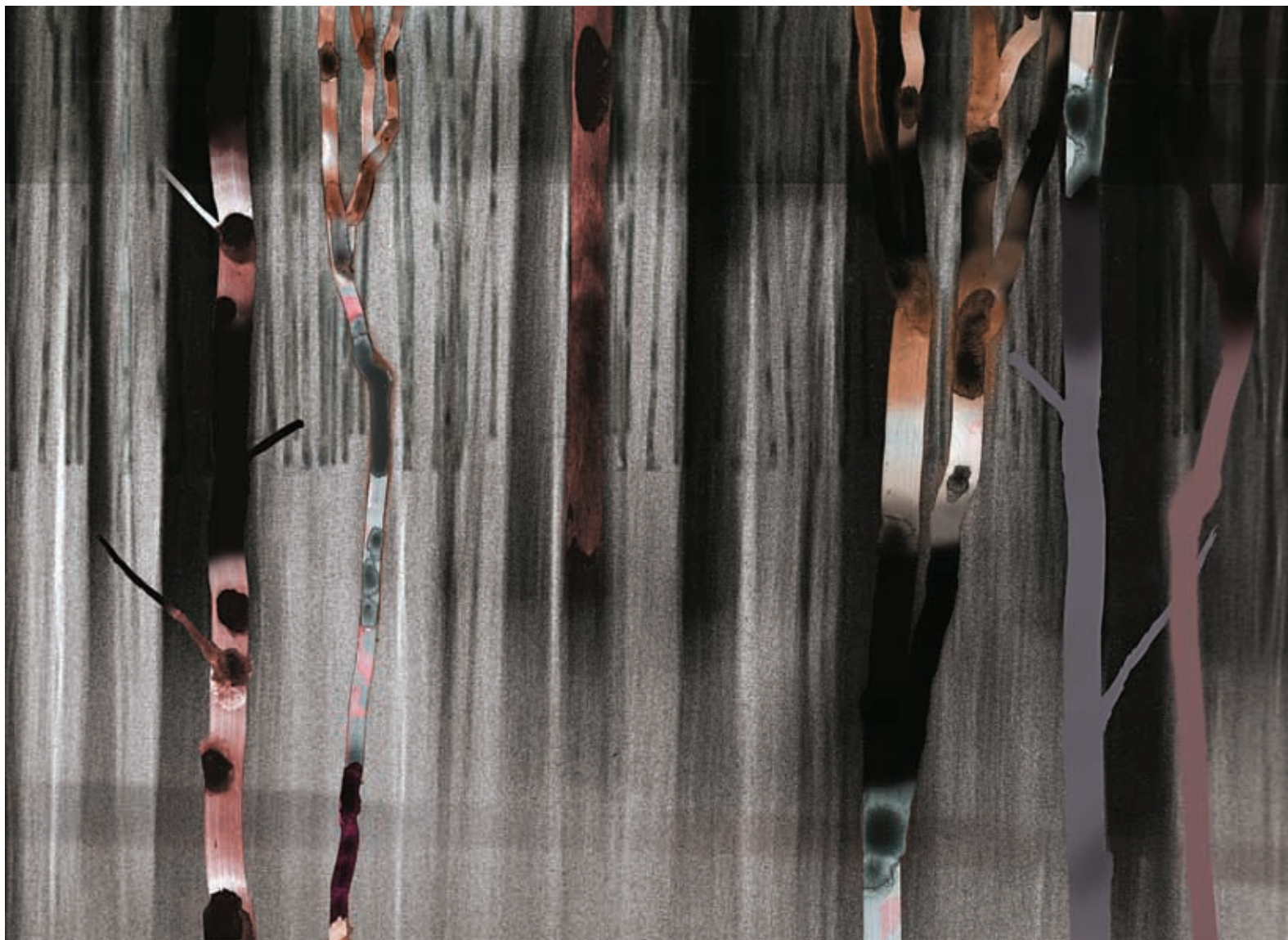
90/91

Powidoki – Cienie, 2002, druk cyfrowy, 120 x 170 cm, 100 MB
Afterimages – Shadows, 2002, digital print, 120 x 170 cm, 100 MB

Powidoki X,
2002, druk cyfrowy,
120 x 160 cm, 100 MB
Afterimages X,
2002, digital print,
120 x 160 cm, 100 MB







Las, 2004, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 100 MB
Forest, 2004, digital print, 120 x 160 cm, 100 MB



94/95

Polowanie, 2000, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 120 MB
Hunt, 2000, digital print, 120 x 160 cm, 120 MB

~~CZAS~~
CISZY
TIME
OF
SILE
NCE

- › *Pracowita pustka III*, 2009, druk cyfrowy, 160 x 110 cm, 160 MB
- Industrious Void III*, 2009, digital print, 160 x 110 cm, 160 MB





Falochron II, 2011, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 160 MB
Seawall II, 2011, digital print, 120 x 160 cm, 160 MB



98/99

Falochron I, 2011, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 160 MB
Seawall I, 2011, digital print, 120 x 160 cm, 160 MB



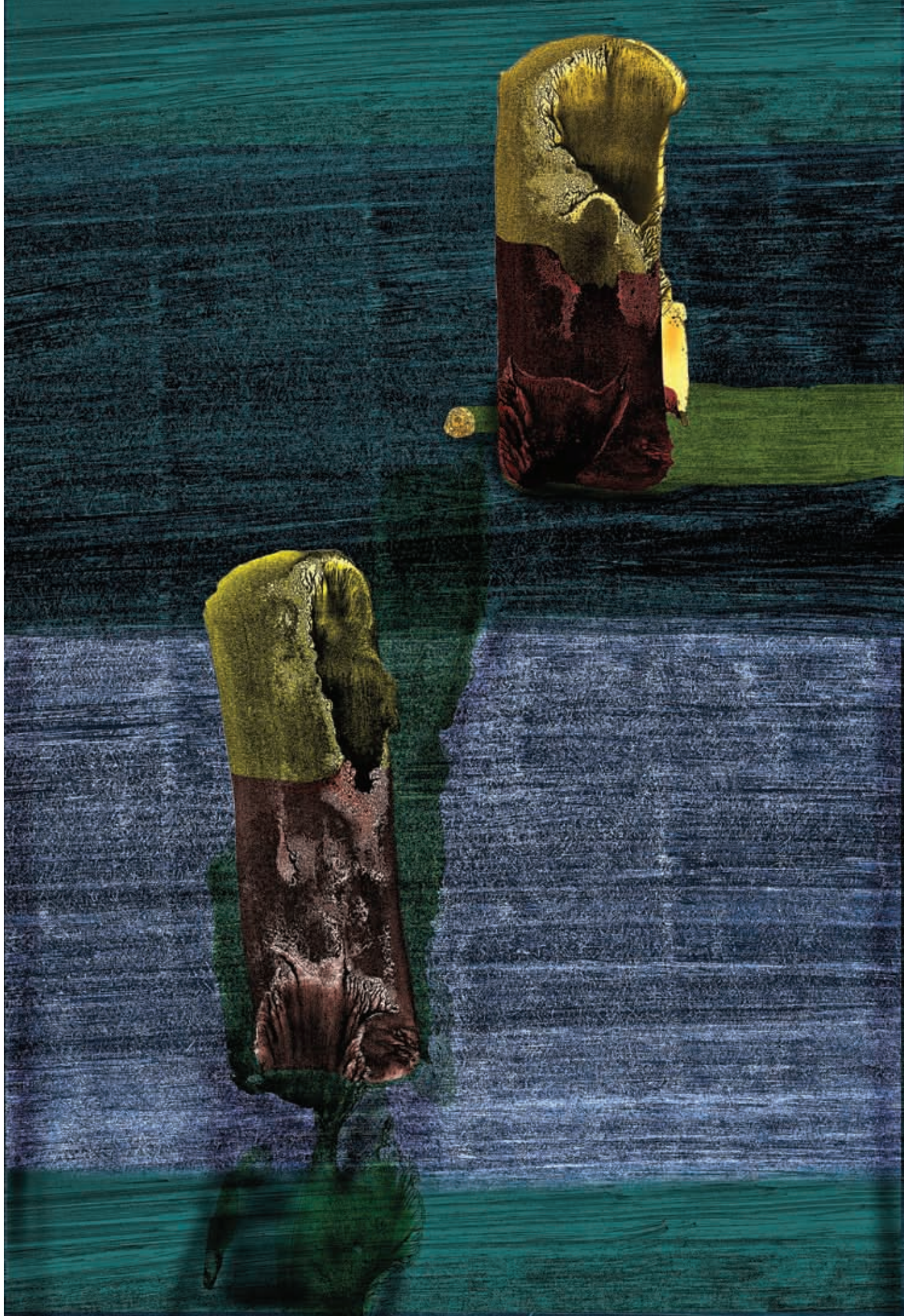


Falochron – Konwent,
2010, druk cyfrowy,
150 x 200 cm, 250 MB
Seawall – Convent,
2010, digital print,
150 x 200 cm, 250 MB

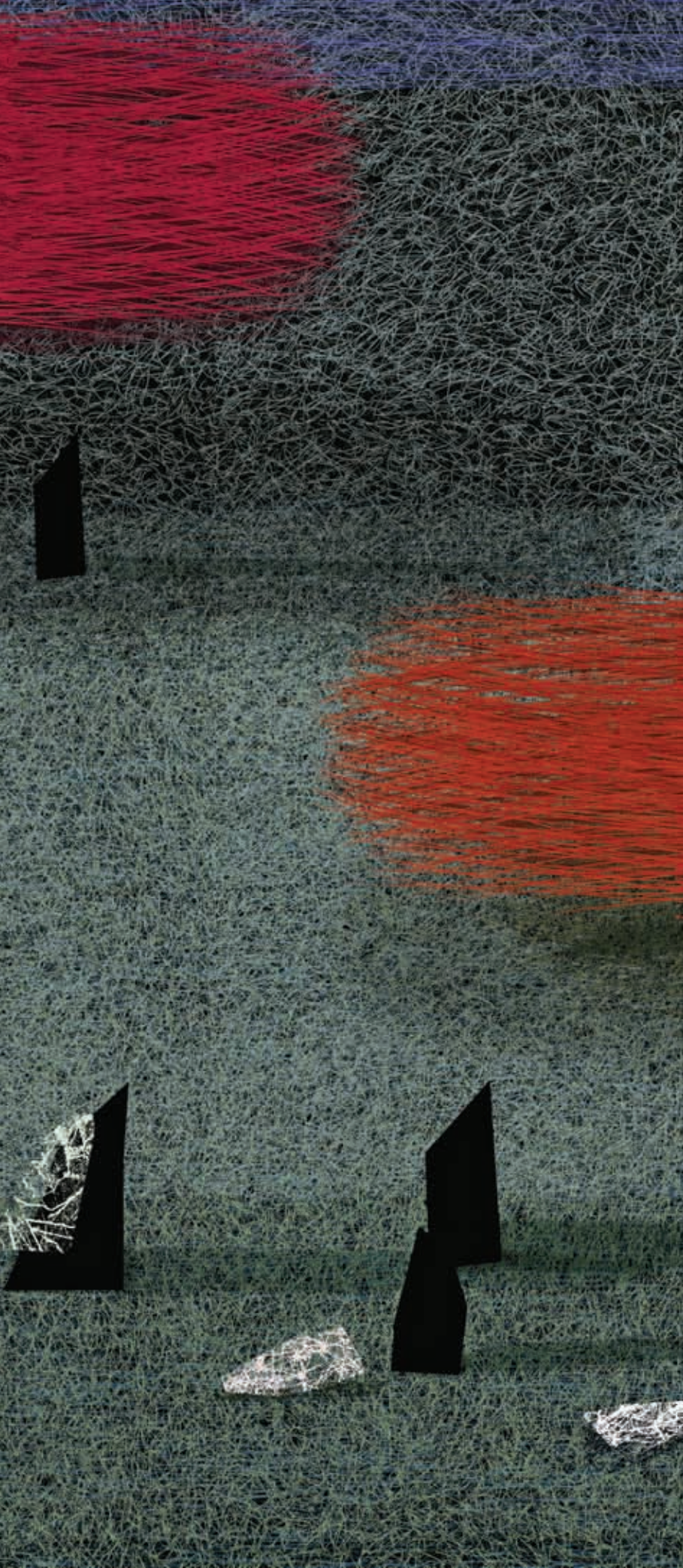
- › *Falochron VII*, 2013, druk cyfrowy, 150 x 110 cm, 100 MB
- Seawall VII*, 2013, digital print, 150 x 110 cm, 100 MB



- Horyzont I*, 2013, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 160 MB
- Horizon I*, 2013, digital print, 120 x 160 cm, 160 MB







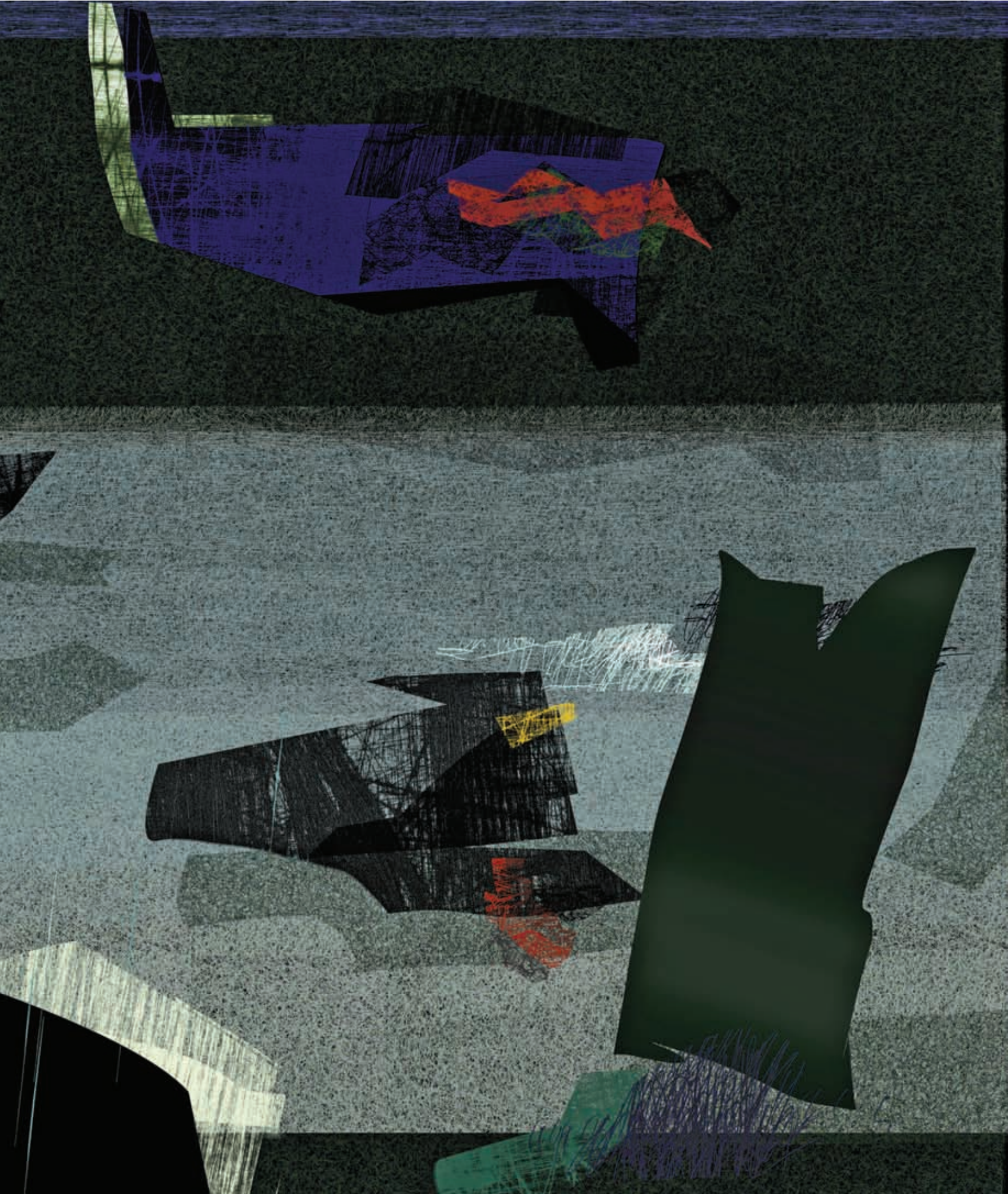
104/105

Pustka I, 2009, druk cyfrowy,
160 x 240 cm, 160 MB

Void I, 2009, digital print,
120 x 240 cm, 160 MB

Pracowita pustka,
2009, druk cyfrowy,
110 x 180 cm, 100 MB
Industrious Void,
2009, digital print,
110 x 180 cm, 100 MB



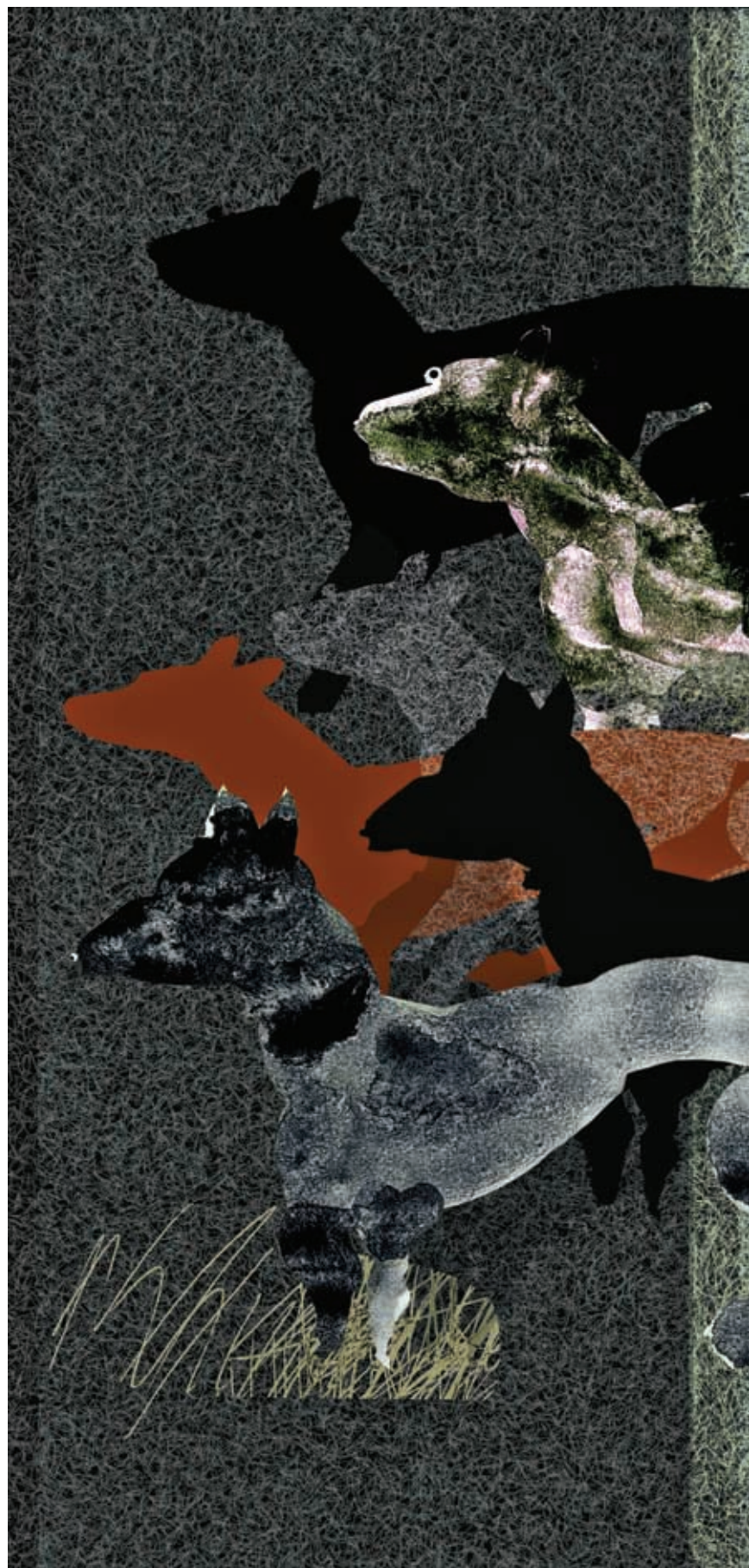




Jagielnica I, II, III (fragment), 2012, druk cyfrowy, 120 x 480 cm, 450 MB
Jagielnica I, II, III (fragment), 2012, digital print, 120 x 480 cm, 450 MB



Sfora, 2009, druk cyfrowy,
110 x 160 cm, 160 MB
Pack, 2009, digital print,
110 x 160 cm, 160 MB



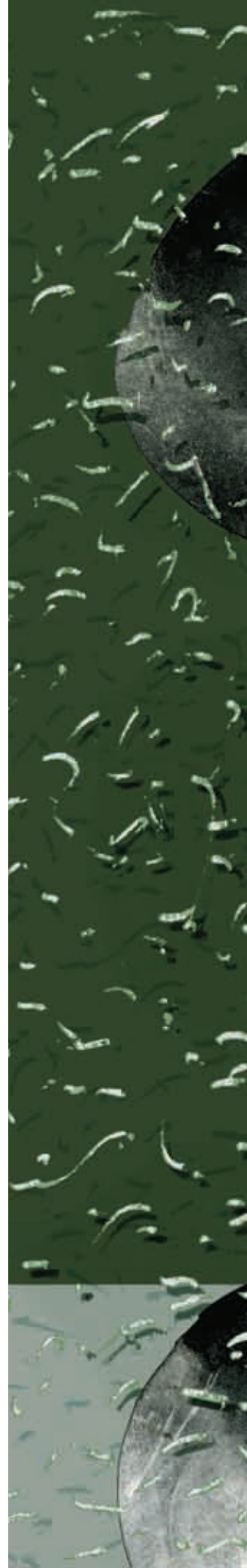


Podobieństwo III, 2014, druk cyfrowy, 110 x 110 cm, 160 MB
Resemblance III, 2014, digital print, 110 x 110 cm, 160 MB



Podobieństwo IV, 2014, druk cyfrowy, 110 x 110 cm, 160 MB
Resemblance IV, 2014, digital print, 110 x 110 cm, 160 MB

- › *Podobieństwo VII*, 2015, druk cyfrowy, 110 x 110 cm, 160 MB
- › *Resemblance VII*, 2015, digital print, 110 x 110 cm, 160 MB









116/117

◀ *Podobieństwo VIII*, 2015, druk cyfrowy, 110 x 110 cm, 160 MB
Resemblance VIII, 2015, digital print, 110 x 110 cm, 160 MB



Tańczący z wilkami I, 2015, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 180 MB
Dances with Wolves I, 2015, digital print, 120 x 160 cm, 180 MB



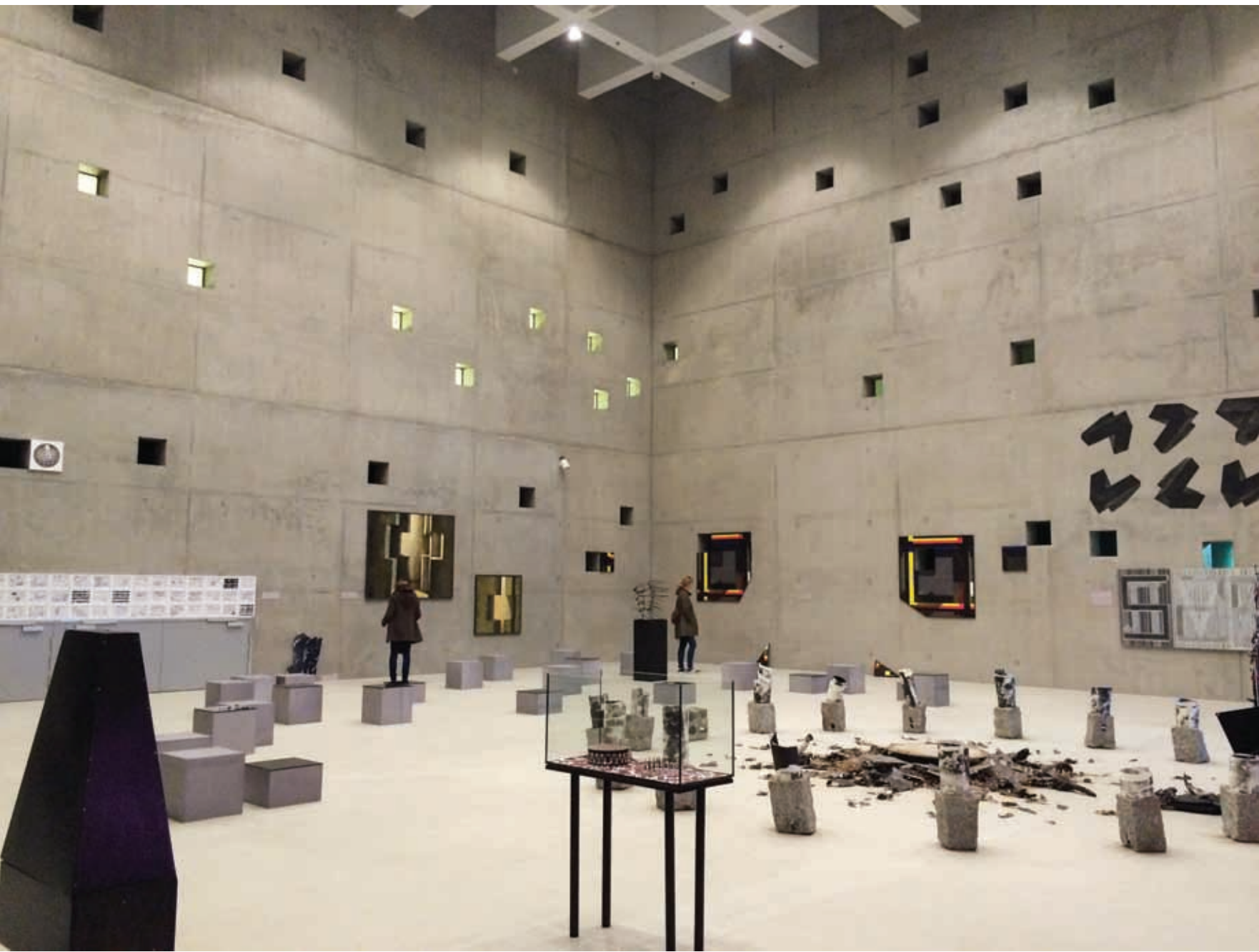
118/119

Tańczący z wilkami II, 2015, druk cyfrowy, 120 x 160 cm, 180 MB
Dances with Wolves II, 2015, digital print, 120 x 160 cm, 180 MB

Tańczący z wilkami III,
2015, druk cyfrowy,
120 x 160 cm, 180 MB
Dances with Wolves III,
2015, digital print,
120 x 160 cm, 180 MB







Kręgi Sztuki – BIEGUNY, Muzeum Śląskie w Katowicach, 2014, instalacja
Circles of Art – POLES, Silesian Museum, Katowice, 2014, instalation



PODZIĘKOWANIA

Serdecznie dziękuję wszystkim osobom i instytucjom, które przyczyniły się do zaistnienia imprezy i pomogły mi w sprawnym jej przygotowaniu.

Dziękuję JM Rektorowi Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, prof. Antoniemu Cyganowi oraz Dziekanowi Wydziału Sztuki Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu, prof. Aleksandrowi Olszewskiemu za życzliwość i wspieranie moich działań.

Dziękuję Dyrektorowi firmy Canson, Witoldowi Hołaniowi za długoletnią współpracę oraz wielką pomoc przy realizacji wystawy.

Dziękuję Prezydentowi Miasta Tychy, Andrzejowi Dziubie za wsparcie finansowe druku monografii towarzyszącej wystawie.

Szczególnie serdecznie dziękuję: Tamarze Książek za autorstwo tekstów i kalendarium do monografii, Izabeli Błasze za tłumaczenia, Mieczysławowi Judzie za redakcję merytoryczną monografii, córce Natalii Romaniuk za projekty graficzne monografii, plakatu, zaproszeń oraz informacji towarzyszącej ekspozycji. Stanisławowi Przybyle i Wojciechowi Liebnerowi za przygotowanie monografii do druku i nadzór techniczny.

Specjalne podziękowania kieruję do najbliższych współpracowników, którzy na każdym etapie wykazali wielkie zaangażowanie. Dariuszowi Gajewskiemu za pełnienie funkcji kuratora, za projekt aranżacji wystawy oraz wszelką pomoc i wsparcie w całym przedsięwzięciu. Annie Cichoń za pomoc organizacyjną i permanentne wspieranie w najtrudniejszych momentach. Dziękuję całemu zespołowi firmy RAPPID za druk wszystkich prezentowanych prac oraz za zaangażowanie w prowadzonych przeze mnie badaniach statutowych.

Dziękuję całemu zespołowi Galerii Rondo Sztuki za wszystkie czynności składające się na zaistnienie prezentacji i jej nagłośnienie w mediach.

Monografia towarzyszy wystawie

„POMIĘDZY – grafiką a obrazem wirtualnym”

Galeria Rondo Sztuki – Katowice, październik 2015

Teatr Mały – Miejska Galeria Sztuki „Obok” – Tychy,

kwiecień 2016

Monograph accompanying the exhibition

“BETWEEN – printmaking and digital image”

Rondo Sztuki Gallery – Katowice, October 2015

Teatr Mały – Miejska Galeria Sztuki “Obok” – Tychy,

April 2016



ARCHES® Velin



compliant with




CANSON®

Papiers d'inspiration depuis 1557

Dystrubutor Arches

Specjalne zastosowanie: druk cyfrowy

Papier Velin d'Arches® (100% bawełny) wytwarzany na maszynie cylindrycznej, bezkwasowy, z rezerwą alkaliczną, spełniający wszystkie wymagania normy trwałości ISO 9706. Posiada cztery naturalnie uformowane brzegi i znak wodny. Jest to papier o mocnej fakturze, w kolorze naturalnej bieli, niezawierający wybielaczy optycznych. Idealny do artystycznego druku - litografii, drzeworytów, miedziorytów, akwaforty, mezzotinty, suchej igły, a także offsetu i rysunku.

www.canson.com

TYCHY ✓ DOBRE MIEJSCE *dla kultury*



TYCHY
Urząd Miasta Tychy
al. Niepodległości 49, 43-100 Tychy
tel. 32 776 33 33, fax 32 776 33 44
www.umtychy.pl

ORGANIZATORZY / ORGANIZERS

aspkatowice



rondo
sztuki



KATOWICE
dla odmiany

Galeria ASP w Katowicach Rondo Sztuki
Rondo im. gen. Jerzego Ziętka 1,
40-121 Katowice, tel. 32 720 11 32
www.rondosztuki.pl
galerie otwarte: wt.–pt. 11.00–19.00
so.–niedz. 10.00–18.00

WSPÓŁPRACA / COOPERATION



Wydział Sztuki UTH w Radomiu



TYCHY DOBRE MIEJSCE

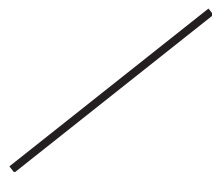


PATRONAT MEDIALNY / MEDIA PATRONAGE



PELNIAKULTURY.PL





AUTOR MONOGRAFII / A MONOGRAPH BY
Adam Romaniuk

REDAKCJA / EDITING
Adam Romaniuk, Mieczysław Juda

TEKSTY / TEXTS
Tamara Książek

RECENZENCI / REVIEWS
prof. Mirosław Pawłowski
prof. Aleksander Olszewski

TŁUMACZENIE / TRANSLATION
Izabela Blacha

OPRACOWANIE GRAFICZNE /
GRAPHIC DESIGN
Natalia Romaniuk

PRZYGOTOWANIE DO DRUKU / PREPRESS
Frodo sp.j.

ISBN 978-83-61424-76-5

WYDAWCA / PUBLISHER
Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

DRUK / PRINTING
Drukarnia Pasaż, Kraków