

Paulina KOWALCZYK\*

## OD REALIZMU DO ABSTRAKCJI. ANALIZA RELACJI PRZESTRZENNYCH ORAZ TRANSFORMACJE FORMY W RYSUNKU

Zarówno realistyczne, jak i abstrakcyjne działania w obszarze rysunku i malarstwa wiążą się z podobnymi problemami badawczymi. Udana kompozycja to harmonijnie zsynchronizowany układ komponentów podlegający zachodzącym między nimi interakcjom. Dynamika napięć pomiędzy formami wpływa na percepcję dzieła.

Przejsie od realistycznego do abstrakcyjnego ujęcia danego tematu wymaga dokonania analizy współbrzmień między poszczególnymi elementami kompozycji oraz odejścia od ilustracyjnej narracji.

Rytmy oraz kierunki tworzone przez formy decydują o charakterze kompozycji. Statyczny układ oddziałuje na odbiorcę w odmienny sposób niż dynamiczny.

Rysowanie jest procesem. Abstrakcyjne działania są konsekwencją dokładnej analizy rzeczywistości. Punktem wyjścia czysto konceptualnych poszukiwań powinien być zawsze świat obiektywny. Eksploracja materii prowadzi do przekształceń, dzięki którym możliwe jest ujęcie rzeczywistości w zindywidualizowany, niepowtarzalny sposób, umożliwia się odbiorcy niepowtarzalne doświadczenia wizualne niezależnie od tematu rysunku. Najbardziej niepozorny, banalny obiekt może stanowić inspirację do działań rysunkowo-malarskich. To, w jaki sposób artysta dokona przekształcenia formy, decyduje o percepcji odbiorcy. Zaawansowana transformacja modelu oddala od oczywistych asocjacji, dzięki czemu zaangażowanie intelektualno-emocjonalne zarówno artysty, jak i odbiorcy ulega intensyfikacji.

Sztuka jako doskonałe narzędzie komunikacyjne pozwala przekazać istotne informacje dotyczące również czegoś poza tym, co potrafimy nazwać.

**Słowa kluczowe:** relacje przestrzenne, transformacje formy, rysunek, realizm, abstrakcja

---

\* Politechnika Poznańska, Wydział Architektury, Instytut Architektury, Urbanistyki i Ochrony Dziedzictwa. ORCID: 0000-0003-2244-4860.

## 1. WSTĘP

Rysunek akademicki wiąże się z określonymi założeniami, które oscylują wokół realistycznego ujęcia rzeczywistości. Klasyczny format to prostokąt o wymiarach 100 × 70 cm lub 50 × 70 cm, medium to ołówek, węgiel, tusz lub farby akrylowe. Studenci uczą się komponowania, modelunku światłocieniowego, perspektywy, mierzenia proporcji przez analizowanie martwych natur lub podczas pracy z modelem. Taka forma edukowania w zakresie sztuk wizualnych wiąże się z intencją odwzorowania rzeczywistości w sposób możliwie realistyczny. Dodatkową wartością jest świadome operowanie różnorodnymi sposobami artystycznego wyrazu, uwzględnienie gestu rysunkowo-malarskiego, a także umiejętność stworzenia narracji o walorach nie tylko estetycznych, ale również intelektualnych.

Przejście od realizmu do abstrakcji jest długim, wieloetapowym procesem. Dokładna analiza formy oraz relacji przestrzennych między poszczególnymi elementami kompozycji to niezbędny warunek wizualnej percepcji związanej z rysowaniem.

Niezależnie od tego, czy działania plastyczne dotyczą pracy studyjnej, czy pozostają w obszarze abstrakcji, kompozycja i świadomość formy są kryteriami decydującymi o jakości realizacji. Konceptualne rozstrzygnięcia artystyczne są finalnym etapem doświadczeń w zakresie kreowania dzieła.

Transformacja form polega na odejściu od rejestracji rzeczywistego układu elementów w kierunku modyfikacji uwzględniającej eliminowanie zbędnych dla kompozycji komponentów/rozwiązań, jak i na próbie stworzenia napięć budujących atmosferę rysunku/obrazu, wykraczając poza ilustracyjną wierność rzeczywistości.

## 2. TRASFORMACJA FORMY: PAPIER

Inspiracją dla artysty może być najbardziej banalna sytuacja, najbardziej niepozorny obiekt. Percepcja zależy od intencji patrzącego. Istnieje bowiem różnica między patrzeniem, a dostrzeżeniem. Etymologia czasownika „widzieć” wskazuje na konotację z innym słowem, mającym obecnie pozornie odmienne znaczenie. Jest nim czasownik „wiedzieć”. Oba terminy wywodzą się od łacińskiego słowa *videre*, oznaczającego zarówno „widzieć”, jak i „wiedzieć”. Dodatkowe znaczenia tego słowa to „wiadomość” oraz „idea”. Według Martina Heideggera „każdy udział w odkrywaniu wydarza się z przyzwolenia i jako przyzwolenie. Dopiero ono przynosi człowiekowi owo uczestnictwo w odkrywaniu, którego potrzebuje wydarzenie się odkrycia” [Heidegger 1977: 254].

Świadome patrzenie inicjuje refleksję prowadzącą do dokonywania selekcji – podejmowania decyzji. Oznacza też odejście od kopiowania zastanego układu elementów w kierunku intencjonalnych przekształceń.

Jednym z zadań w ramach kursu rysunku jest dokonanie analizy relacji przestrzennych między formą otrzymaną w wyniku modyfikacji białej kartki o formacie A4 a płaszczyzną (drugą białą kartką w tym samym rozmiarze), na której zostanie umieszczona otrzymana forma przestrzenna.

Biała kartka jest punktem wyjścia dwóch transformacji: pierwszej, dokonanej w przestrzeni oraz drugiej, odbywającej się w trakcie rysowania. Dodatkowo studenci proszeni są o wykonanie rysunków tego samego modelu (z możliwością wykorzystania różnych rzutów oraz rozwiązań kompozycyjnych) na kartkach w kolorze szarym i czarnym. Zadanie uwzględnia zatem także analizę walorową i zmusza do wykorzystania całego spektrum rozpiętości tonalnej: od bieli do czerni. Relacje światła i cienia oraz relacje między formą a tłem są główną osią artystycznych poszukiwań i dokonywanej analizy.

Ołówek jako podstawowe medium w rysunku implikuje traktowanie białego podłoża jako źródła światła, co oznacza konieczność „wygaszenia” wszystkich obszarów kompozycji, które nie są źródłem światła. Wykorzystanie całej rozpiętości tonalnej umożliwia stworzenie optymalnej sytuacji przestrzennej nawet w przypadku pozornie „płaskiej” formy wyjściowej.

Szare podłoże skłania do rozszerzenia medium o białą kredkę lub białą farbę oraz do zmiany sposobu myślenia o tzw. tle. W przypadku tego wyzwania punktem wyjścia jest środek amplitudy tonalnej, co wiąże się z koniecznością narysowania/namalowania zarówno światła, jak i najciemniejszych partii/obszarów cienia. Świadome operowanie *chiaroscuro* umożliwia harmonijne scalenie podłoża z elementami kompozycyjnymi.

Ostania realizacja oznacza działanie światłem. Czarna kartka implikuje proces przeciwny do propedeutycznego zadania. Odwrócenie typowo akademickiej sytuacji, w której pokazywanie światłocienia tożsame jest z niedotykaniem powierzchni kartki/płótna, ale operowanie cieniem oznacza zmianę sposobu myślenia o walorowym kształtowaniu kompozycji. Wieloletnie nawyki związane z pracą na białym podłożu wpływają na eskalację problemów widocznych zarówno podczas realizacji drugiego, jak i trzeciego etapu zadania.

Biała kartka przywodzi na myśl koncepcję Locke’a dotyczącą umysłu człowieka rodzącego się jako *tabula rasa* (z łac. „czysta tablica”). Empiryzm, którego jednym z kontynuatorów był właśnie Locke, postulował, że idee są wtórne w stosunku do doświadczeń. Bodźce zmysłowe wpływają na odbiór świata oraz kształtowanie się wyobrażenia o rzeczywistości. Umysł, pierwotnie pozbawiony treści poznawczych, w wyniku empirycznego doświadczania krystalizuje idee oraz koncepcje i wnioski.

Studenci mający do dyspozycji białą kartkę o formacie A4 mogą ją poddać dowolnym modyfikacjom: od gniecenia, nacinania, przez rwanie, skręcanie. Celem jest uzyskanie dowolnej formy przestrzennej, która będzie stanowić punkt wyjścia analizy rysunkowo-malarskiej (technika dowolna, achromatyczna kolorystyka).

Otrzymany model należy umieścić na białym podłożu (wskazana jest druga biała kartka o tym samym formacie), aby zminimalizować kontrast między obiektem a tłem oraz wyeksponować cienie rzucane przez obiekt.

Kluczowe znaczenie w zadaniu ma nie tyle budowa modelu, co umiejętność komponowania rysunku/obrazu. Decyzja o rodzaju kompozycji wpływa na kolejne rozstrzygnięcia rysunkowo-malarskie.

Ważne jest również odejście od podmiotowego traktowania formy w kierunku synonimicznej relacji między wszystkimi komponentami rysunku/obrazu. Dychotomiczne myślenie o filiacji między formą a tłem wyklucza możliwość stworzenia kompozycji opartej na współbrzmieniach i równoważnym znaczeniu poszczególnych elementów. Odejście od upodmiotowienia modelu jest pierwszym krokiem w kierunku abstrakcji.

Proces, w wyniku którego dokonuje się transformacja dotychczasowych konotacji związanych z postrzeganiem materii, ma swój początek w realistycznym ujęciu rzeczywistości, lecz każdy etap artystycznych poszukiwań, każdy nowy rysunkowy bądź malarski zapis oddala zarówno twórcę, jak i odbiorcę od źródła inicjującego działania.

Krystalizacją analizy przez działania w zakresie sztuk wizualnych jest dzieło plastyczne: rysunek, obraz, rzeźba, grafika itd. Nie bez znaczenia jednak jest sam proces. Poszukiwanie optymalnych rozstrzygnięć w zakresie budowania kompozycji, kształtowania form oraz relacji między nimi prowadzi do zmiany sposobu myślenia o rzeczywistości. Jak pisał Arnheim: „Można by ulec pokusie stwierdzenia, że percepcja jest bezpośrednim badaniem tego, co poza nami. Myślenie natomiast przeciwnie – spełnia ono zasadniczo odmienną funkcję. Ma zmodyfikować istniejący porządek tak, by mógł on sprostać wymogom, jakie stawia przed nim zadanie rozwiązania danego problemu [2013: 35-36].

Restrukturyzacja myślenia o rysunkowym czy też malarskim uchwyceniu rzeczywistości uwzględnia umiejętne dokonanie selekcji w zakresie bodźców oraz komponentów układu stanowiącego model inicjujący twórczego działania.

W trakcie artystycznych poszukiwań percepcja ulega modyfikacji. Odrzucenie zbędnych elementów kompozycyjnych oraz transformacje w zakresie kształtowania form prowadzą do porzucenia ilustracyjnej narracji.

Zgodnie z psychologią postaci (niem. *Gestalt*), poruszającą kwestie dotyczące psychofizjologii widzenia, percepcja wiąże się z identyfikacją znanych wzorców. Formy są zatem postrzegane wskutek ujmowania cech strukturalnych generujących właściwości ogólne. Według Arnheima „percepcję należy umieścić wśród wyższych czynności poznawczych, na równi z tworzeniem pojęć” [2013: 36].

Gdy źródłem inspiracji staje się forma, która nie jest możliwa do zdefiniowania, percepcja może przebiegać w zaskakujący sposób. Brak istniejących wzorców wpływających na procesy poznawcze widza oznacza konieczność stworzenia nowego kontekstu odczytu.

Różnica między mimetycznym i niemimetycznym ujęciem rzeczywistości polega na odwołaniu się do percepcyjnego doświadczenia odbiorcy oraz na operowaniu subiektywnymi asocjacjami.

Ribot, pisząc o logice obrazów, stwierdził, że jest ona „pierwszym poruszcicielem konstruktywnej wyobraźni” [za: Arnheim 2013: 138].

Abstrakcyjne ujęcie formy prowadzi do odrzucenia ilustracyjnej narracji oraz do głębokiej analizy relacji między elementami tworzącymi kompozycję. Według Kandyńskiego „dzieło sztuki odzwierciedla się na powierzchni świadomości. Sytu-

uje się na zewnątrz nas, a jego obraz ulatnia się bez śladu wraz z ustaniem działania. (...). Istnieje również możliwość penetracji w głąb dzieła sztuki, przeżywania jego wewnętrznego pulsowania aktywnie, wszystkimi zmysłami” [2019: 16].

Szkłowski pisał o niebezpieczeństwach „automatycznej percepcji” [Burzyńska, Markowski 2006: 100] prowadzących do zubożenia doświadczenia rzeczywistości. Pozawizualny wymiar kompozycji, jej dynamika wynikająca z napięć między formami odwołują się bezpośrednio do podświadomości odbiorcy, dzięki temu możliwe staje się odczuwanie obrazu. Elementy kompozycji uaktywniają wielozmysłową percepcję. Synestetyczne doznania opierają się bowiem na psychicznych asocjacjach. Postrzeganie formy nie jest oparte jedynie na przyswajaniu wizualnych bodźców. W postrzeganiu biorą udział wszystkie zmysły.



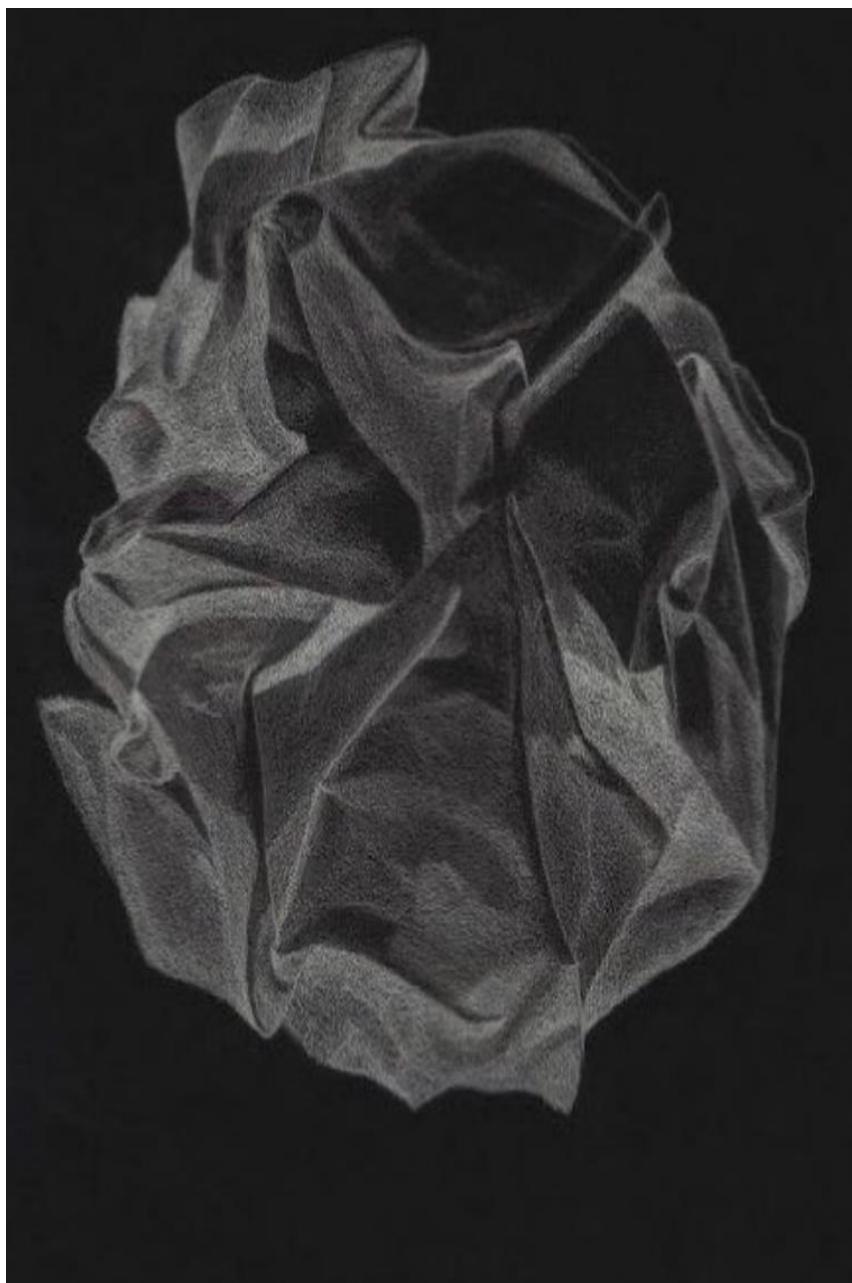
Rys. 1. Praca studencka *Transformacje formy: papier*, autorka: Natalia Grygus, 1 rok (grupa angielska) WAPP, 2020/2021



Rys. 2. Praca studencka *Transformacje formy: papier*, autorka: Natalia Grygus,  
1 rok (grupa angielska) WAPP, 2020/202



Rys. 3. Praca studencka *Transformacje formy: papier*, autorka: Natalia Grygus,  
1 rok (grupa angielska) WAPP, 2020/2021



Rys. 4. Praca studencka *Transformacje formy: papier*, autorka: Julide Kucuk, 1 rok (grupa angielska) WAPP, 2020/2021



### 3. TRASFORMACJA FORMY ORGANICZNEJ

Drugim zadaniem w ramach zajęć z rysunku było dokonanie analizy oraz trawestacji dowolnej formy organicznej. Sugerowanym modelem był liść. Bazując na doświadczeniach z przekształcaniem kartki papieru, studenci mieli przeprowadzić studium wybranego przez siebie obiektu w trzech odsłonach. Podobnie jak w przypadku pierwszego zadania praca miała zostać wykonana na białym, szarym i czarnym papierze w dowolnym achromatycznym medium rysunkowo-malarskim.

Tym razem oprócz rozstrzygnięć kompozycyjnych i walorowych celem było również uniknięcie ilustracyjności. Analizowanie formy wyrazistej znaczeniowo wiązało się z koniecznością dokonania transformacji na etapie percepcji samego modelu – odrzuceniem dosłowności oraz wyjściem poza konwencjonalne rozstrzygnięcia. Biała kartka zostawia interpretacyjną wolność, podczas gdy każdy obiekt, który wywołuje jednoznaczne konotacje, narzuca schematyczne rozwiązania. Wyzwaniem dla artysty jest odrzucenie najbardziej oczywistych rozstrzygnięć zarówno w zakresie komponowania, jak i kształtowania elementów kompozycji. Nadrzędność modelu w stosunku do otoczenia implikuje problemy związane z analizowaniem relacji forma–tło. Kontestowanie tej opozycji pomaga w tworzeniu kompozycji opartej na równowadze między wszystkimi komponentami danego układu. Porzucenie ilustracyjnego percypowania rzeczywistości wiąże się przede wszystkim z potrzebą doświadczenia tego, co wykracza poza odwzorowanie.

Bryła/model w zależności od rodzaju modyfikacji wywołuje asocjacje z obiektami geometrycznymi – formami architektonicznymi lub organicznymi. Skojarzenia pozwalają budować wypełnioną ukrytymi znaczeniami metaforyczną narrację daleką od ilustracyjności. Niejednoznaczność, nieoczywistość rzeczy paradoksalnie jest bliższa rzeczywistości ze względu na bezpośrednie oddziaływanie na uczucia widza/odbiorcy. Wszelkie działania w obszarze sztuk pięknych służą przede wszystkim komunikacji, a ta odbywa się głównie podprogowo. Werbalny przekaz stanowi niewielki procent. Napięcia budowane przez gesty, napięcia między elementami kompozycji, relacje przestrzenne wywołują natychmiastową reakcję u patrzącego niezależnie od konceptualnych intencji artysty. Wyjście poza czysto estetyczne działanie rysunku/obrazu intensyfikuje percepcję. Francis Bacon sugerował, że zadaniem artysty jest „rejestracja rzeczywistości na wielu poziomach przez otwieranie obszarów odczuwania prowadzących do głębszego poczucia rzeczywistości obrazu i stworzenie takiego jej ujęcia, dzięki któremu będzie prosta i żywa, obecna, można by rzec, ostatecznie utrwalona, to jest właśnie to” [za: Sylvester 1997: 58].

Umiejętne uchwycenie istoty rzeczy, zjawisk wykracza poza rejestrację zastanego układu elementów. Decyzje związane z selektywnym ujęciem danego tematu wiążą się zawsze z transformacją pierwotnego zapisu. Rysunek umożliwia dokonanie przekształcenia w zakresie kompozycji, kształtów poszczególnych form, światła, ale przede wszystkim pozwala na kreowanie atmosfery w zależności od pomysłu artysty. Dzięki temu realizacje dotyczące najbardziej konwencjonalnych tematów mogą wywoływać głębokie poruszenie u odbiorcy. Emocjonalno-intelektualny

aspekt rysunku czy obrazu nasyca nowymi znaczeniami artystyczny zapis niezależnie od źródła inspiracji dla danego dzieła.

Klische powstające w wyniku wizualnej percepcji zmuszają artystów do nieustannego kwestionowania dobrze znanych tematów. Rysunkowa czy malarska analiza rzeczywistości polega na szukaniu nowych, często zaskakujących rozwiązań realizacyjnych, a także na kontestowaniu wcześniejszych rozstrzygnięć. Ten sposób działania wpływa korzystnie na tworzenie autorskiego zapisu, umożliwiając artyście dokonanie zindywidualizowanej interpretacji oraz transpozycji nawet banalnego lub popularnego wątku.

Temat *Transformacje formy organicznej* umożliwił wykorzystanie jako źródła inspiracji dowolnego obiektu znalezionego podczas wędrówki po lesie lub parku. Sugerowanym modelem był liść jako forma będąca pewnym continuum poprzedniego tematu związanego z modyfikacją kartki oraz dokonaniem rysunkowej analizy oraz transformacji otrzymanego obiektu. Zadanie może jednak ulec rozwinięciu i uwzględnić dowolne formy organiczne w zależności od pomysłowości artysty. Poszukiwanie inspiracji w otoczeniu wiąże się z koniecznością uważnego patrzenia oraz otwartością na nowe bodźce wizualne. Dobrze znane, łatwe do definiowania obiekty narzucają, niestety, jednoznaczne asocjacje. To z kolei może prowadzić do konwencjonalnych rozstrzygnięć w zakresie rysunku lub malarstwa. Konieczność odrzucenia klisz stanowi niezbędny warunek, aby z wielokrotnie podejmowanego tematu wydobyć nowy, intrygujący potencjał.

Kreatywność oraz świadomość formy i kompozycji są niezbędnymi warunkami dla wszelkich poszukiwań w zakresie sztuk wizualnych. Przekształcenia na wielu płaszczyznach budują wielowątkowy zapis – znacznie bogatszy od pierwotnego kadru stanowiącego punkt wyjścia artystycznych działań oraz samego procesu związanego z rysunkowym zapisem.

Stosowanie choćby częściowo otwartej kompozycji jest zabiegiem wpływającym na rozszerzenie możliwości interpretacji dzieła. Kompozycja zamknięta ukazuje model stanowiący rysunkowo-malarską inspirację w całości. Plastyczna narracja koncentruje się wówczas na asocjacjach z obiektami, które łatwo zdefiniować. Zmiana kadru wyklucza oczywistość skojarzeń. Pozostaje jedynie sugestia, jednak esencję stanowi tajemnica. To właśnie ona stwarza nowy interpretacyjny i znaczeniowy potencjał. Kontekst odczytu artystycznego zapisu zależy zarówno od artysty, jak i odbiorcy. Niezależnie od skojarzeń nieograniczone możliwości interpretacyjne wzbogacają rysunek lub malarstwo o nowe wartości.

Realistyczne ujęcie rzeczywistości narzuca odbiorcy ograniczenia w percepcji dzieła. Zmiana kadru, porzucenie dychotomicznego podziału kompozycji na podmiotową formę i mniej ważne tło wpływają korzystnie na zmianę percepcji dzieła.

W *Zasadach psychologii* William James wspomniał o „prawie dysocjacji przez różnicowanie elementów towarzyszących”, zgodnie z którym rzeczy wywołujące różne skojarzenia i finalnie przestające kojarzyć się z czymkolwiek stają się „przedmiotem abstrakcyjnej kontemplacji umysłu” [Arnheim 2013: 189].



Rys. 5. Praca studencka *Transformacje formy organicznej*, autor: Natalia Grygus,  
1 rok (grupa angielska) WAPP, 2020/20



Rys. 6. Praca studencka *Transformacje formy organicznej*, autor: Natalia Grygus, 1 rok (grupa angielska) WAPP, 2020/2021



Rys. 7. Praca studencka *Transformacje formy organicznej*, autor: Julia Sawicka, 1 rok (grupa angielska) WAPP, 2020/2021



Rys. 8. Praca studencka *Transformacje formy organicznej*, autor: Kornelia Nejmańska,  
1 rok (grupa angielska) WAPP, 2020/2021



Rys. 9. Praca studencka *Transformacje formy organicznej*, autor: Iga Urbaniak, 1 rok (grupa angielska) WAPP, 2020/2021

#### 4. PODSUMOWANIE

Magritte pisał o tajemnicy zawartej nawet w banalnej rzeczywistości. Według niego można ją dostrzec choćby w owocach i chlebie leżących na stole. Wszystko zależy od intencji patrzącego. Inspiracją do działań artystycznych mogą być wszelkie formy. Karta papieru pozbawiona warstwy znaczeniowej umożliwia tworzenie dowolnych asocjacji w momencie dokonywania transformacji w przestrzenny obiekt oraz w trakcie działań plastycznych. Intencja artysty wpływa na kształtowanie kompozycji, a efekt finalny rzutuje na percepcję oraz skojarzenia odbiorcy. W ten sposób dochodzi do synergii intencji i rezultatu. Subiektywizm jednego i drugiego wzbogaca narrację dzieła, umożliwiając jego analizę na wielu płaszczyznach – zarówno emocjonalnej, estetycznej, jak i intelektualnej.

Według Freuda realność nie jest tożsama z realizmem. To, co realne, odnosi się do podświadomości i jest pozbawione ilustracyjności. Bacon, przywołując stanowisko Freuda i odwołując się do słów van Gogha, mówił „o potrzebie przemiany rzeczywistości, o kłamstwach, które są prawdziwsze niż prawda dosłowna”, o tym, że tylko w ten sposób artysta „może wydobyć intensywność rzeczywistości”, a „realność w sztuce jest czymś głęboko sztucznym i powinna być przetwarzana. W przeciwnym razie będzie to jedynie wtórna ilustracja” [Sylvester 1997: 172].

Odczucie formy jest doświadczeniem wieloaspektowym. Doświadczenia percepcyjne widza oraz proces kreacji dzieła implikują doznania, które decydują o odbiorze danej realizacji. Brak dosłowności jest kompatybilny z naturalnym odbiorem rzeczywistości. Emanacja energii obrazu czy rysunku jest niezależna od inspiracji. Znaczenie ma proces i trawestacja.

Jarosław Kozłowski w rozmowie z Anną Miczko zwrócił uwagę na to, że „artyści niekoniecznie jest tym, który czyści lustro, aby rzeczywistość się w nim dobrze odbijała, ale wręcz przeciwnie, może ją zamazywać, nicować, by doświadczyć czegoś, co poza tę rzeczywistość wykracza”.

#### LITERATURA

- Arnheim R., 1966, *Towards Psychology of Art*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles.
- Arnheim R., 1969, *Visual thinking*, The Regents of the University of California. Renewed 1997.
- Arnheim R., 2013, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Warszawa.
- Burzyńska A., Markowski M.P., 2006, *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Znak, Kraków.
- Heidegger M., 1977, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa.
- Kandyński W., 2019, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Wydawnictwo Officyna, Łódź.
- Sylvester D., 1997, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, Zysk i S-ka, Poznań.



---

**FROM REALISM TO ABSTRACTION. ANALYSIS OF SPATIAL RELATIONS  
AND TRANSFORMATIONS OF FORM IN DRAWING****Summary**

Within the fields of drawing and painting, both realistic and abstract activities are associated with similar research problems. A successful composition is a harmoniously synchronized arrangement of components, subject to interactions between them. The dynamic tensions between the forms serves to influence the perception of the art work.

The transition from a realistic to an abstract approach for a given topic requires an analysis of consonance between individual elements of the composition and deviation from the illustrative narration. The rhythms and directions created by the forms determine the nature of the composition. A static layout influences the reception in a different way than a dynamic one.

Drawing is a process. Abstract actions are a consequence of a careful analysis of reality. The objective world should always be the starting point for a purely conceptual search. The exploration of matter leads to transformations, through which it is possible to perceive reality in an individualized, unique way; this enables the recipient to have a unique, visual experiences, regardless of the drawing's topic. The most inconspicuous, banal object can be an inspiration for drawing and painting activities. The manner in which the artist transforms the form determines the perception of the recipient. Advanced transformation of the model moves away from obvious associations; the intellectual and emotional involvement of both the artist and the recipient is intensified.

Art, as an excellent communication tool, enables one to convey important information regarding something, beyond which can be named.

**Keywords:** spatial relations, transformation of form, drawing, realism, abstraction