

Zastosowanie teorii systemów w estetyce. O systemowym sposobie istnienia przedmiotów estetyki

GENEZA PODEJŚCIA SYSTEMOWEGO W ESTETYCE

Zagadnienie systemowego podejścia w estetyce wynika z zastosowania na jej gruncie metodologii teorii systemów. Przez to celem systemowego opisu pola estetyki jest ujęcie jej przedmiotów w taki sposób, by poprzez wykazanie ich systemowego charakteru doprowadzić do wyjaśnienia pewnych zagadnień lub zaobserwowanych zjawisk. Podstawowe jest tutaj założenie o możliwości zastosowania metodologii teorii systemów w estetyce¹. Tym samym, w poniższym eseju spróbujemy zająć się zagadnieniem możliwości i zasadności systemowego podejścia w estetyce, uwzględnimy genezę takiego opisu oraz będziemy się starali przedstawić jego efekty.

Zagadnienia estetyki, takie jak np. osoba twórcy lub odbiorcy, dzieło sztuki, procesy: twórczy i odbioru, itd., wydają się możliwe do opisanego na gruncie teorii systemów, ponieważ spełniają podstawowy warunek dla takiego opisu, tzn. mogą być poddane procedurze modelowania. To, że mają własną opisaną strukturę, która jest pewnym układem elementów, oznacza, że mogą być potraktowane jako systemy. Jest to założenie, które powinno być potwierdzone zbadaniem funkcji danych bytów. Zatem założenie o systemowej naturze przedmiotów estetyki prowadzi w dalszej kolejności do uzasadnienia założenia o systemowym charakterze estetyki, a następnie zbadania samych systemów, jak również istniejących pomiędzy nimi związków. Należy podkreślić, że istnieje także możliwość opisanego zjawisk dokonujących się w wyniku oddziaływania poszczególnych systemów na siebie, podczas powstania sprzężenia zwrotnego pomiędzy nimi. Wynika to ze specyficznego postrzegania przedmiotów estetyki, tzn. traktowania ich jako systemów częściowo izolowanych (systemów otwartych)².

¹ W teorii systemów przyjmuje się, że cała rzeczywistość może być traktowana jako zbiór schierarchizowanych systemów, które pozostają ze sobą w związkach, wzajemnie na siebie oddziałując. (L. von Bertalanffy, *Historia rozwoju i status ogólnej teorii systemów*, w: G.J. Klir (red.), *Ogólna teoria systemów, tendencje rozwojowe*, WNT, Warszawa 1976, s. 32-33).

² Z definicji możemy mówić o trzech rodzajach systemów: 1) otwartych, 2) zamkniętych (izolowanych), 3) częściowo otwartych (częściowo zamkniętych lub częściowo izolowanych). Systemy otwarte, nie posiadając granic (odgraniczeń), stałyby się procesami, dlatego możemy twierdzić, że są wyłącznie postulatem teoretycznym, nie mającym desygnatu po stronie rzeczywistości. Systemy zamknięte - na poziomie teoretycznym także na akty poznawcze, uniemożliwiają ich poznanie. Zatem do zastosowania w opisie pozostają jedynie systemy częściowo izolowane. (M. Heller, M. Lubański, S.W. Ślaga, *Zagadnienia filozoficzne współczesnej nauki*, ATK, Warszawa 1980, s. 17-18). Systemy częściowo izolowane możemy z kolei nazywać otwartymi, gdyż termin 'otwarty' jest tutaj równoznaczny z terminem 'częściowo izolowany' i w treści pojęcia te są równozakresowe. Na przykład L. von Bertalanffy używa terminu 'otwarty' dla opisanego systemów,

Podstawą dla zastosowania teorii systemów w estetyce jest szereg stanowisk reprezentowanych przez estetyków, strukturalistów, antropologów, teoretyków kultury lub krytyków sztuki.

Generalnie, wśród fundamentalnych poglądów prowadzących do zbudowania systemowego ujęcia w estetyce możemy między innymi wyróżnić: Praską Szkołę Strukturalną³ (1926-1948), reprezentowaną przez np. Jana Mukarowsky'ego i Romana Jakobsona, antropologię strukturalną reprezentowaną przez Claude'a Levi-Straussa i Jeana Piageta, koncepcję dzieła otwartego Umberto Eco, warstwową koncepcję dzieła sztuki Romana Ingardena oraz koncepcję sytuacji estetycznej Marii Gołaszewskiej. W następnym etapie rozwoju ujęć systemowych w estetyce pojawiły się elementy teorii informacji, wykorzystane na gruncie teorii sztuki.

Prawdopodobnie genезy ujęć systemowych w estetyce należy poszukiwać w przeformułowaniu tradycyjnych pojęć formy i treści. Oznacza to, że w podejściu systemowym dąży się do przewyciężenia takiego pojmowania pojęć formy i treści, gdzie charakteryzują one dychotomiczną naturę dzieła sztuki. Tym samym przyjmujemy, że takie rozróżnienie na formę i treść, gdzie traktuje się je jako niezależne od siebie, jest trudne do zaakceptowania dla zdefiniowania dzieła sztuki i wydaje się trudne do przyjęcia na gruncie, np. sztuk plastycznych, architektury lub muzyki. Tym samym rozumiemy, że są to pojęcia abstrakcyjne i prowadzą do schematyzmu w opisie dzieł sztuki.

Wprowadzenie pojęcia struktury do analizy dzieła sztuki umożliwiło po pierwsze nowe sformułowanie pojęcia formy jako związków (relacji) pomiędzy elementami oraz, po drugie, wyeksplikowanie treści, jako nadbudowującej się nad strukturalnie pojmowaną formą. Abstrakcyjne pojmowanie formy i treści związane jest tutaj z definicją struktury i zawsze odnosi się do konkretnego dzieła sztuki, wraz z jego strukturą. Oznacza to, że wprowadzenie pojęcia struktury zmienia pojmowanie pojęcia treści i formy poprzez zdefiniowanie ich na gruncie opisu strukturalnego. Wprowadzenie pojęcia struktury pozwala na zrozumienie dzieła sztuki niezależnie od np. rozumienia pojęcia treści lub formy, gdyż jego zrozumienie dotyczy poznania funkcji elementów i rodzaju relacji struktury dzieła sztuki. Celem takiego ujęcia jest opisanie elementów dzieła sztuki z punktu widzenia jego całości jako systemu, a nie z punktu widzenia danego elementu, czyli ujęcia formalno-treściowego.

Takie pojmowanie dzieła sztuki antycypuje jego systemowy opis i definiuje go jako zbiór funkcjonalnie powiązanych ze sobą elementów wraz z istniejącymi pomiędzy nimi relacjami, które tworzą istotną całość.

Można przyjąć, że jako pierwsi zwrócili uwagę na taką naturę dzieła sztuki strukturaliści z Praskiej Szkoły Strukturalnej, którzy w efekcie wpłynęli na antropologię strukturalną C. Levi-Straussa.

Niezależnie można wskazać dwa zasadnicze kierunki, w których zmierza się do zastosowania teorii systemów w estetyce. Pierwszy, kierunek strukturalistyczny, reprezentowany przez wspomnianą Praską Szkołę Strukturalną R. Ingardena i M. Gołaszewską i drugi, kierunek genetyczny, reprezentowany na przykład przez Piotra Graffa lub Mariana Golkę. Podejście genetyczne istnieje także na gruncie teorii informacji.

Kierunek strukturalistyczny dotyczy pojmowania systemu dzieła sztuki jako ogólnego przedmiotu badań, w którym można wyróżnić stałe elementy w postaci charakterystycznej dla dzieła sztuki struktury (lub jej fragmentu). Takie podejście umożliwia analizowanie dzieła sztuki jako systemu względnie stabilnego, którego opis w części odnosi się do np. jego fizyczności lub wartości artystycznych i estetycznych.

które są w istocie częściowo izolowane (L. von Bertalanffy, *Ogólna teoria systemów*, PWN, Warszawa 1984).

³ M.R. Mayenowa, *Praska Szkoła Strukturalna*, Warszawa 1966.

Należy zaznaczyć związek strukturalizmu z osiągnięciami językoznawstwa Ferdynanda de Saussure'a, a następnie formalistów rosyjskich.

W koncepcji F. de Saussure'a język pojmowany jest jako zjawisko społeczne, zespół norm społecznie obowiązujących, służący komunikacji międzyludzkiej, jest systemem elementów wyrażających pojęcia, posiadających znaczenie⁴. Mamy tutaj na uwadze podział języka' na *la langue* (abstrakcyjny system elementów i stosunków zachodzących pomiędzy nimi) i *la parol* (konkretna realizacja języka i rozumienie treści przez podmiot).

Z kolei semiotycy kultury, reprezentowani przez strukturalistów rosyjskich, koncentrując się na badaniach komunikacji społecznej operują takimi pojęciami, jak analiza semiotyczna, która umożliwia uwzględnienie wszelkich elementów struktury komunikacji społecznej i powstawanie kultury jako realizacji systemów semiotycznych⁵. W ten sposób semiotyka pozwala odkryć lub opisać sens ludzkiego działania i rozwój kultury. Wprowadza się tutaj pojęcie funkcjonalnych 'wtórnych systemów modelujących', powstających w wyniku dokonywania się procesów komunikacji w społeczeństwie na poziomie języka naturalnego.

Roman Ingarden zastosował analizę systemową do opisu człowieka w książce pt. *Książeczka o człowieku*, jednak elementy teorii systemów pojawiają się także w innych jego badaniach ontologicznych, w tym także -ontologii dzieła sztuki. W tym znaczeniu, R. Ingarden pisze, że dzieło sztuki „otwiera” się przed odbiorcą jest dostępne dla estetycznego poznania jako otwarte. Kiedy przedmiot jest „otwarty”, podmiot ma możliwość ujęcia danego stanu rzeczy jako dzieła sztuki. Jako zamknięte, dzieło sztuki podlega domniemaniu, jego właściwe poznanie jest niemożliwe⁶.

Charakterystyczny jest tutaj strukturalny opis literackiego dzieła sztuki na poziomie ontologicznym. R. Ingarden pojmuje literackie dzieło sztuki jako twór wielowarstwowy, składający się z czterech warstw, będących ze sobą w ścisłym powiązaniu i tworzących dzieło sztuki jako schemat możliwy do skonkretyzowania⁷. Tym samym uwzględnia się tutaj strukturalny związek pomiędzy dziełem sztuki i odbiorcą: literackie dzieło sztuki ze swojej istoty podlega oddziaływaniu odbiorcy i w wyniku tej interakcji zaczyna istnieć jako przedmiot estetyczny.

Przykładem strukturalistycznego podejścia w teorii systemów jest model sytuacji estetycznej⁸. Szczególnie mamy na uwadze model sytuacji estetycznej zaproponowany przez M. Gołaszewską. Można twierdzić, że pojęcie sytuacji estetycznej skupia w sobie całokształt problematyki estetycznej. W jej modelu zawierają się takie elementy jak: twórca, dzieło sztuki, odbiorca, a także świat realny i świat wartości, które traktowane są jako systemy częściowo izolowane⁹. W takim ujęciu mamy do czynienia z systemowym opisem poszczególnych składników sytuacji estetycznej, jak i z całościowym pojmowaniem ich wzajemnych oddziaływań. Tym samym sytuacja estetyczna traktowana jest jako metasystem w stosunku do budujących ją podsystemów i określa teoretyczne pole poszukiwań w estetyce.

Metodologia teorii systemów uwzględnia dynamikę systemu sytuacji estetycznej, co oznacza, że możliwe jest uchwycenie wzajemnych oddziaływań jednych jej składników na inne. Tym samym uwzględniony zostaje opis człowieka jako systemu dynamicznego, jak

⁴ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, PWN, Warszawa 1961, s. 31.

⁵ M.R. Mayenowa, *Semiotyka kultury*, PIW, Warszawa 1975, s. 20-21 (przedmowa S. Żółkiewski).

⁶ R. Ingarden, *O dziele literackim*, PWN, Warszawa 1960, s. 201.

⁷ Ibidem, s. 52 i n.

⁸ Podstawowym przykładem jest sytuacja estetyczna zaprezentowana przez M. Gołaszewską (*Świadomość piękna. Problemy genezy, funkcji, struktury i wartości*, PWN, Warszawa 1970). Sytuacją estetyczną zajmowali się również, np. M. Mitias i S.D. Ross.

⁹ M. Gołaszewska interpretuje Ingardenowski świat wartości przy zastosowaniu analizy systemowej w artykule, pt. *Ingardenowska koncepcja wartości estetycznej w świetle teorii systemów względnie izolowanych* („Studia Estetyczne”, t. XXII, 1985).

również dynamika procesu twórczego lub odbioru. Na gruncie modelu sytuacji estetycznej wydaje się możliwe przeanalizowanie relacji pomiędzy dziełem sztuki i światem wartości lub dziełem sztuki i światem realnym.

Zastosowanie teorii systemów pozwala na jednolity opis wzajemnych wpływów elementów w modelu sytuacji estetycznej. Z jednej strony uwzględnia się systemowy charakter poszczególnych badanych elementów, z drugiej strony ujmuje się problematykę z perspektywy ogólnej. Oznacza to, że systemowy opis dzieła sztuki umożliwia porównanie go z systemowym opisem człowieka, jako twórcy i odbiorcy, światem wartości i światem realnym. Jest to podejście holistyczne w estetyce, wykształcone dzięki zastosowaniu metodologii teorii systemów.

Założenie o wzajemnym oddziaływaniu na siebie systemów, pomiędzy którymi istnieje sprzężenie zwrotne, oraz analiza struktury sytuacji estetycznej prowadzą do postawienia tezy, że dzieło sztuki także powinno podlegać rzeczywistym oddziaływaniom innych systemów w sytuacji estetycznej. Oznacza to, że w systemie sytuacji estetycznej istnieje przepływ informacji, które przekraczając granice poszczególnych systemów, modyfikują ich strukturę. Tym samym dzieło sztuki także otrzymuje informacje wpływające na modyfikację jego struktury. Informacją taką może być, np. komunikat: „jesteś dziełem sztuki, gdyż masz kontakt ze światem wartości estetycznych” lub „jesteś dziełem sztuki”. Modyfikacja struktury dzieła sztuki, dokonująca się w pewnych granicach, założonych przez artystę, umożliwia istnienie dzieła w każdorazowym doświadczeniu estetycznym, określa jego zmienność i wieloznaczność. Taki ontologiczny opis dzieła sztuki pozwala na uchwycenie jego unikatowości jako specyficznego bytu o istotnej strukturze. Strukturę taką można nazwać rudymenarną tkwiącą w dziele sztuki lub należącą wyłącznie do dzieł sztuki¹⁰. W takim znaczeniu struktura rudymenarna jest dynamiczna, podlega rzeczywistym zmianom w kontakcie z systemem człowieka lub światem wartości. Inne byty, np. byty ze świata realnego, posiadają inną strukturę — nierudymenarną. Powyższy sposób pojmowania struktury dzieła sztuki jest wynikiem zastosowania opisu systemowego. Efektem jest tutaj pokazanie natury dzieła sztuki poprzez wskazanie na jego istotę — dynamiczną strukturę rudymenarną.

Z kolei J. Mukarowski pojmuje dzieło sztuki jako znak o wielowymiarowej strukturze. Opisuje ją jako znaczeniowórczą, uporządkowaną podlegającą nieustannej zmianie. Dzieło sztuki podlega sprzężeniom ze światem kultury, rozwojem świadomości społecznej oraz wiedzą. J. Mukarowski określa funkcje dzieła sztuki wynikającą z dynamiki systemu, który umożliwia transformację i ewolucję swojej struktury. Tym samym dzieło jako znak dotyczy pełnego stosunku odbiorcy do rzeczywistości¹¹.

W innej teorii, Mieczysław Wallis strukturę dzieła sztuki pojmuje jako „pewne typowe połączenie lub układ zależnych od siebie wzajem elementów semantycznych i asemantycznych lub pewien typowy sposób posługiwania się elementami semantycznymi i asemantycznymi”¹². M. Wallis szczególnie zajmował się malarstwem i rzeźbą, wyróżniając struktury semantyczne, np. w dziełach symbolistów wyróżniał warstwę przedstawiającą (reprezentującą), warstwę przedmiotów przedstawionych (reprezentowanych) i warstwę przedmiotów symbolizowanych¹³. Tym samym historia sztuki rozumiana jest jako proces przemian struktur artystycznych, polegający na ewolucji dzieł sztuki, zanikaniu niektórych struktur, pojawianiu się nowych lub przekształcaniu się istniejących.

¹⁰ M. Ostrowicki, *Dzieło sztuki jako system, czyli próba analizy dzieła sztuki na gruncie teorii systemów*, PWN, Kraków-Warszawa 1997.

¹¹ J. Mukarowski, *Wśród znaków i struktur*, PIW, Warszawa 1970, s. 26 i n.

¹² M. Wallis, *Dzieje sztuki jako dzieje struktur semantycznych*, „Kultura i społeczeństwo”, r. XII, 1968, nr 2, s. 64.

¹³ M. Wallis, *ibidem*, s. 68.

Mieczysław Wallis zwraca uwagę na przemianę przedmiotu, który nie jest znakiem, w przedmiot, który znakiem jest, nazywaną procesem semantyzacji, i proces odwrotny, nazywany procesem desemantyzacji¹⁴. Oznacza to, że zasadne jest twierdzenie o istnieniu struktur semantycznych, które coś mówią odbiorcom, tzn. dzieł sztuki jako typowych połączeń (układów) zależnych od siebie elementów semantycznych i asemantycznych. Istotne także jest użycie terminu 'pola semantycznego', które rozumie on jako układ przestrzenny lub czasowy, w którym pewien znak przybiera różne znaczenia w zależności od swego, zajmowanego w tym układzie, miejsca. Zatem przedmiotem analizy staje się znak, który posiada potrójną funkcję: reprezentacyjną (reprezentuje przedmiot różny od samego znaku), komunikacyjną (wywołuje myśl o tym przedmiocie) oraz ekspresyjną (wyraża myśl swego wytwórcy lub odbiorcy)¹⁵.

Mniej adekwatny dla systemowego ujęcia w estetyce, chociaż w pewnym stopniu ogarniający koncepcje sztuki, jest antropologiczny strukturalizm C. Levi-Straussa. Zakłada się tutaj istnienie uniwersalnych symbolicznych struktur kulturowych, zrelacjonowanych do struktur intelektualnych. Kultura jest traktowana jako zbiór systemów symbolicznych, które opierają się na stałych stosunkach logicznych. Sztuka, jako podsystem systemu kultury, jest dla C. Levi-Straussa językiem znaków, a dzieło sztuki wytworem umysłu artysty, objawiającym odbiorcy intersubiektywną wiedzę na nie do końca uświadomionym poziomie ogólności. Tym samym dzieło sztuki jako znak zawiera relację do innych dzieł sztuki, jak i do rzeczywistości człowieka.

Generalnie można twierdzić, że strukturalistyczne ujęcia dzieła sztuki zasadniczo ograniczają się do zaprezentowania pewnej struktury (warstw, elementów, relacji). Nacisk położony jest tutaj na badania ontologiczne i próbę opisanie dzieła sztuki jako bytu intencjonalnego, z pominięciem funkcji dzieła, polegającej np. na dokonywaniu się procesu konkretyzacji, odnoszeniu się do (nakierowywaniu na) wartości lub zawierania w swojej strukturze jakości (wartości). Zatem na gruncie strukturalizmu dokonuje się jedynie opisu struktury: elementów i relacji.

Drugi z wymienionych, kierunek genetyczny, dotyczy takiego sposobu prowadzenia badań w estetyce systemowej, w którym przemiany w systemie dzieła sztuki posiadają charakter ciągły, zachodzą w procesie ewolucyjnym i wiążą się z rozwojem historycznym kultury.

Próbą zastosowania teorii systemów w estetyce była stworzona przez Piotra Graffa koncepcja sztuki jako systemu. Sztuka pojmowana jest tutaj jako system społeczny lub instytucja¹⁶. Autor reprezentuje stanowisko socjologiczne w estetyce, gdzie społeczeństwo pojmowane jest jako twór ponadindywidualny, którego celem jest osiągnięcie wielorakiego systemu wartości. Sztuka ma pomagać instytucjom społecznym w urzeczywistnianiu wartości. Akcentuje się tutaj związki pomiędzy systemem sztuki i warstwami systemu społecznego, zwracając uwagę na badania statystyczne, historyczne i porównawcze.

P. Graff pojmuje sztukę jako obszar oddziaływania społecznego, w którym rodzą się nie tylko dzieła sztuki, ale również wartości. Oznacza to, że pomiędzy światem wartości a rzeczywistością życia kulturowego i społecznego istnieją różne związki o charakterze funkcjonalnym. Koncepcja P. Graffa jest związana z ujęciem socjologicznym sztuki, co wyraża się w uzależnieniu funkcjonowania sztuki od sposobu życia klas w zróżnicowanym społeczeństwie. Odbiór sztuki i jego intensywność P. Graff ujmuje jako grę pomiędzy różnymi grupami społecznymi, dążącymi do dominacji i przewodnictwa.

¹⁴ M. Wallis, *ibidem*, s. 64.

¹⁵ M. Wallis, *ibidem*, s. 65.

¹⁶ P. Graff, *Sztuka jako system*, PAN, Warszawa 1987, s. 51.

Ostatecznie, sztuka jest traktowana jako instytucja życia społecznego, na którą składa się ogół artystów i ich wytwory oraz inni ludzie uczestniczący w życiu artystycznym, czyli krytycy, muzealnicy, kolekcjonerzy itd.

W podobnym kierunku zmierza analiza Mariana Golki, który przyjmuje istnienie systemu artystycznego składającego się z dwóch zasadniczych podsystemów: instytucji i dzieł sztuki¹⁷. Dzieło sztuki, jako wytwór człowieka, jest tutaj swoistym systemem, który nie może być pojmowany niezależnie od innych dzieł lub w izolacji od innych elementów systemu artystycznego, z którym tworzy wzajemnie dopełniający się system. Tym samym dzieło sztuki powinno być odbierane z innymi wytworami, np. innymi dziełami sztuki, krytyką artystyczną, historią sztuki i kultury czy religią. Zakłada się przy tym zachowanie autonomii i tożsamości danego dzieła sztuki¹⁸.

M. Golka przyjmuje, że system artystyczny jest taką konfiguracją wytworów, która posiada pewien stopień adaptacyjności. Wynika to z procesu akceptacji nowych dzieł sztuki, ich zawartości znaczeniowej, a także ich wartościowania estetycznego. Proces taki powoduje utrwalanie obecności pewnych dzieł w systemie artystycznym, a odrzucanie innych, takich, które mają mniejsze znaczenie dla rozwoju i przetrwania w kulturze ludzkiej.

Również przy zastosowaniu teorii informacji dąży się do zaproponowania genetycznej definicji dzieła sztuki¹⁹.

Związane jest to z założeniem o nadmiarowości sztuki i procesem redundancji dokonującym się u odbiorcy w doświadczeniu estetycznym. Interpretację zagadnień estetyki na gruncie teorii informacji proponowali: Abraham Moles, Mieczysław Porębski, George Birkhoff, Max Bense oraz w pewnym stopniu Marian Mazur.

Podstawowym dążeniem było zastosowanie w estetyce możliwie daleko idącej formalizacji logiczno-matematycznej oraz potraktowanie estetyki jako działu teorii informacji. Z tej perspektywy sztukę traktuje się jako system znaków, które pojmują się jako komunikaty nadawane przez artystę i odbierane przez odbiorcę. Zastosowanie metod matematycznych na taką skalę sprowadziło zagadnienie zjawisk w estetyce do zależności matematycznych pomiędzy przeliczalnymi elementami. Tym samym szereg zagadnień utracił swój sens. Na przykład jakości i wartości estetyczne potraktowane zostały jako komunikaty, co ustawiło tę problematykę poza zagadnieniem dzieła sztuki. Wartości estetyczne potraktowane są tutaj jako jeden z czynników przekazu, który umożliwia lub zwiększa jego komunikatywność.

Próba przewyciężenia powyższych ograniczeń była jakościowa teoria informacji M. Mazura²⁰, chociaż należy sądzić, że potraktowanie informacji jako jakościowej, a nie ilościowej nie zmienia faktu, że pozostaje ona komunikatem, co w istocie zmienia sens pojęcia jakości estetycznej.

Efektom zastosowania teorii informacji jest pojmowanie dzieła sztuki jako komunikatu (zbioru komunikatów), a doświadczenie estetyczne definiowane jest w kategoriach zakodowanego przez artystę języka, możliwego do rozkodowania w procesie odbioru przez odbiorcę. W związku z tym celem zastosowania formalizacji w estetyce stało się uzyskanie

¹⁷ M. Golka, *Kultura jako system*, Ośrodek Wydawnictw Naukowych, Poznań 1992, s.152.

¹⁸ M. Golka, op.cit.,s. 154.

¹⁹ M. Porębski, *Teoria informacji a badania nad sztuką*, „Estetyka”, r. 3, 1962, s. 38.

²⁰ M. Mazur, *Jakościowa teoria informacji*, WNT, Warszawa 1970. Przyjmujemy, że jakości lub wartości przynależą dziełu sztuki obiektywnie, że należą do świata wartości lub do podmiotu. Można zatem mówić o komunikacie zawierającym informacje na temat jakości, a nie o traktowaniu jakości jako komunikatu (lub jego części).

wiedzy na temat np. dzieła sztuki (fizyczność, struktura formalna), twórcy (tendencje artystyczne) lub odbiorcy (sposób wartościowania dzieł sztuki)²¹.

Ponadto w większości z tych koncepcji zakłada się istnienie procesu redundancji, dokonującego się u odbiorcy podczas doświadczenia estetycznego. W ten sposób dąży się do wyeksplikowania pojęcia 'informacji estetycznej' jako pewnego typu informacji. Zasada budowania informacji podmiotowej jest jednoznacznie opisana w teorii informacji i, jak można sądzić, pojęcie 'informacji estetycznej' nie wykracza poza zakres pojęcia informacji. Rozróżnienia takich dwóch pojęć, wynikające z koncepcji dzieła sztuki traktowanego jako znak zbudowany z elementów estetycznych, zawierający wysoki stopień nieprzewidywalności lub zależności o charakterze geometrycznym, nie prowadzi do zadowalającego zdefiniowania pojęcia 'informacji estetycznej'.

Na gruncie teorii informacji przyjmuje się, że sztuka wynika z rozwoju historycznego i środków zaangażowanych w jej tworzenie. Traktowana jest jako przekaz funkcjonujący wewnątrz instytucji społecznych. Podkreśla się również genezę historyczną i wymiar socjologiczny wielkich dzieł, pojmowanych jako *credo* współczesnych czasów, a wypowiedź artysty jako epokową. Toteż stanowisko wykorzystujące teorię informacji bada szczególną strukturę dzieł sztuki, biorąc pod uwagę historyczny punkt widzenia, a także uwarunkowania genezy świata sztuki w kontekście społecznym²².

Stanowisko takie wykorzystane może być na polu krytyki artystycznej, do badań historycznych nad sztuką i nie wydaje się, by odnosiło się do np. ontologicznego opisu dzieła sztuki.

Generalnie można twierdzić, że genetyczne ujęcie dzieła sztuki prezentuje jego wymiar historyczny, uwzględniając rozwój systemu kultury, w mniejszym stopniu uwzględniając ontologię, istotę lub budowę dzieła sztuki. Pojawiający się tutaj socjologizm prowadzi do opisanego problemów funkcjonowania sztuki, a nie rozwiązywania problemów np. ontologicznych lub epistemologicznych.

Osobnym elementem wspomagającym powstawanie ujęć systemowych w estetyce jest teoria dzieła otwartego Umberto Eco. Eco wykorzystuje założenia semantyki i cybernetyki. Tym samym, celem pisarza było ustalenie wzajemnych współzależności pomiędzy formą dzieła sztuki a jego otwartością w sytuacji odbioru. Oznacza to, że można określić granice, w ramach których dzieło sztuki może osiągnąć maksymalną wieloznaczność, nie przestając być dziełem sztuki, przy założeniu aktywności ze strony odbiorcy. Dzięki temu dzieło sztuki pojmowane jest jako przedmiot o specjalnych właściwościach strukturalnych, które umożliwiają, bez jego dezintegracji, różnorodne interpretacje. Dzieło sztuki jest tutaj pojmowane jako ograniczona całość, która powstaje w procesie zespolenia idei ogólnych, uczuć, emocji, możliwości twórcy, tworzywa artystycznego, sposobu organizacji procesu twórczego, tematyki treści itp.²³ 'Struktura' pojmowana jest przez U. Eco jak forma, tzn. jako system relacji pomiędzy elementami i płaszczyznami dzieła sztuki, m.in.: semantyczną, syntaktyczną, emocjonalną, tematyczną, światopoglądową, fizyczną oraz płaszczyznę struktury odbiorcy.

Koncepcja dzieła otwartego może być uważana za jedną z pierwszych o charakterze systemowym, ponieważ między innymi zakłada, że nie stosuje się w niej sądów wartościujących. Pojęcie 'dzieła otwartego' ma charakter opisowy, a nie normatywny, tzn. nie służy sądzeniu o lepszych i gorszych dziełach sztuki. U. Eco pojmuje proces rozwoju sztuki

²¹ Przykładem takiego podejścia jest ujęcie R. Jakobsona, gdzie wprowadza się pojęcie tzw. 'poetyckiej funkcji języka'. Jest to podejście redukcjonistyczne, gdyż język artystyczny jest czymś więcej niż specyficznym uporządkowanym językiem naturalnym. (M. Mayenowa, *Praska Szkoła Strukturalna*, Warszawa 1966).

²² M. Porębski, op. cit., s. 38-39.

²³ U. Eco, *Dzieło otwarte*. Czytelnik, Warszawa 1973, s. 13.

jako rozwój od form zamkniętych do form otwartych, co traktuje jako jedną z cech sztuki. Tym samym dynamika rozwoju sztuki pojmowana jest jako przemiana jej wewnętrznej, formalnej struktury, a stopień i rytm przemian wynikają ze wzajemnych stosunków pomiędzy dziełem sztuki a odbiorcą. W ramach tych przemian zmianie podlega także struktura formalna dzieła sztuki, która zakłada lub wyklucza wielość i rodzaj interpretacji. Z jednej strony twórca prezentuje odbiorcy dzieło otwarte, możliwe do wielorakiej interpretacji, z drugiej strony odbiorca staje wobec dzieła, które jest rozumiane jako rodzaj zaprogramowanego spektrum informacji, z którego czerpie w zależności od własnych możliwości.

Założenie o ewolucji dzieł sztuki od zamkniętych do otwartych umożliwia zastosowanie i rozumienie pojęcia systemu otwartego oraz zakłada koncepcje w estetyce przy zastosowaniu metodologii teorii systemów. Przy takim ujęciu nie traci się historycznego wymiaru dzieła sztuki, dążąc do określenia jego istoty.

METODOLOGIA SYSTEMOWA NA GRUNCIE ESTETYKI

Współczesna estetyka jest skomplikowaną dyscypliną filozoficzną domagającą się rozstrzygnięć w obszarze np. ontologii, epistemologii czy aksjologii. Tym samym powinno się dążyć do integracji zagadnień estetyki. Zastosowanie systemowego opisu w estetyce powinno również uwzględniać wyniki badań innych dyscyplin naukowych, np. historii sztuki, psychologii lub socjologii. Ponadto opis taki powinien stworzyć jednolitą podstawę metodologiczną dla wszelkich badań w estetyce.

Teoria systemów jest doskonałym narzędziem, umożliwiającym analizowanie zjawisk na różnym poziomie ich komplikacji, uwzględniania procesów i funkcji systemów, w końcu odnajdywania sensu, natury i istoty badanych bytów. Przykładem jest traktowanie bytów jako systemów częściowo otwartych, przez co uwzględnia się ich podstawową naturę, właściwą całej ludzkiej rzeczywistości.

Należy zaznaczyć, że istnieją fundamentalne związki teorii systemów ze strukturalizmem reprezentowanym przez C. Levi-Straussa i J. Piageta. Przyjmujemy, że strukturalizm jest podejściem zredukowanym w stosunku do opisu systemowego. Opis strukturalistyczny odnosi się do danego bytu; pomimo tego, że zawiera procedurę porównawczą zasadniczo odnosi się do pojedynczego bytu lub bytów strukturalnie podobnych, tzn. posiadających pod względem formalistycznym podobny charakter struktury. Opis systemowy uwzględnia wszelkie elementy, które mogłyby wpłynąć na funkcjonowanie danego systemu, tzn. uwzględnia aspekt funkcjonalny systemu, niezależnie od stopnia podobieństwa struktury. Systemowy opis wybranego dzieła sztuki odnosi się do wszystkich dzieł sztuki, uchwytując zasadnicze cechy ich struktury jako dynamicznych systemów funkcjonalnych, a opis strukturalistyczny ogranicza się do zbadania danej struktury na poziomie opisu i wzajemnego porównywania analogicznych struktur.

Metodologia systemowa nie zakłada ograniczeń w opisie, ale stara się zawierać możliwie wszelkie konteksty i ujęcia. Na jej gruncie istnieje możliwość całościowego opisu dzieła sztuki, tzn. różnych dzieł sztuki co do gatunku (np. dzieła: literackie, filmowe, teatralne, plastyczne, muzyczne itd.) i rodzaju (np. dzieła malarskie z różnych epok, różnych artystów jednej epoki lub różnych dzieł jednego artysty).

Postawa badawcza estetyka nie jest ściśle związana z podejściem humanistycznym lub przyrodniczym. Trudno jest ustalać granice dla zastosowania formalizacji logiczno-matematycznej lub można nie stosować jej w ogóle.

Poprzez zastosowanie na gruncie estetyki metodologii teorii systemów uzyskuje się spektrum zagadnień postrzeganych całościowo, z możliwością wykorzystania każdej, przynoszącej korzyści, niesprzecznej procedury badawczej. Estetyka systemowa wynika także

z uzyskanych wyników badań, które nie były możliwe do osiągnięcia bez zastosowania takiej metodologii.

Estetyka opierająca się na teorii systemów musi uwzględniać podstawowe rozróżnienie pomiędzy dziełami sztuki jako systemami rzeczywistymi oraz ich modelami. Tym samym stoimy tutaj na stanowisku metafizycznego idealizmu, przez co uwzględniamy możliwości ludzkiego poznania oraz tak pojmowaną ontologię dzieła sztuki²⁴.

Zakładamy, że możliwe jest modelowanie przedmiotów estetyki oraz że zastosowanie takiego opisu umożliwi objęcie wszelkich dzieł sztuki, łącznie z takimi, które zostaną wytworzone w przyszłości.

W estetyce spotykamy próby modelowania, szczególnie przykładem mogą być klasyfikacje wartości lub jakości²⁵, modelowanie struktur dzieła sztuki, twórcy lub odbiorcy²⁶, także wyróżnianie faz procesu twórczego lub doświadczenia estetycznego²⁷.

Osobnym podejściem jest modelowanie przez zastosowanie pojęcia sytuacji estetycznej. Tego typu systemowy opis umożliwia opisanie struktury²⁸ badanego obiektu i uwzględnienie jej funkcji. Element opisu, jakim jest cel istnienia danej struktury, prowadzi do zdefiniowania bytu jako systemu. Innego typu funkcję posiada dzieło sztuki jako np. specjalna przestrzeń, byt intencjonalny lub przedmiot fizyczny, a innego typu funkcję posiada podmiot: twórca lub odbiorca lub przedmiot ze świata realnego. Problematyka modelowania szczególnie odnosi się do systemu dzieła sztuki (obok modelowania np. systemu człowieka, świata realnego czy procesów: twórczego i odbioru).

Na gruncie teorii systemów przyjmuje się, że wszelkie poznanie ludzkie opiera się na poznaniu modelu systemu istniejącego w rzeczywistości²⁹. W związku z tym, bezpośrednio w poznaniu mamy do czynienia z modelem. Związane jest to z założeniem, że dzieło sztuki traktowane powinno być jako byt sam w sobie. Ponadto, dzieło sztuki jest takim wyjątkowym bytem, który różni się od innych, np. od bytów ze świata realnego czy bytów idealnych, tzn. posiada cechy wynikające z genezy ich powstania w procesie twórczym (proces kreacji lub decyzja). Toteż dzieło sztuki może być traktowane jako częściowo odwzorowujące umysł artysty, bez względu na to, jak dalece proces twórczy jest świadomy. W doświadczeniu estetycznym odbiorca także spotyka „specjalny” byt - dzieło sztuki, które jest przez niego „specjalnie” traktowane. Kiedy odbiorca buduje model dzieła sztuki w procesie odbioru, pośrednio odnajduje wtedy treści świadomości twórcy, co z kolei oznacza, że ma pośredni kontakt ze świadomością artysty.

²⁴ Model jest jednym źródłem poznania systemu rzeczywistego, jest obiektem pojęciowym, hipotetycznym, na którym można dokonywać symulacji, które odzwierciedlają naturę badanego systemu.

²⁵ W estetyce powstało szereg klasyfikacji wartości lub jakości, np. podział G. Hermerena, T. Kulki, Ch. Lalo, E. Souriau, H. Osborna, M. Mitiasa, R. Ingardena, M. Gołaszewskiej.

²⁶ Przykładem jest koncepcja człowieka jako systemu względnie izolowanego, zaprezentowana przez R. Ingardena w *Księżeczce o człowieku* w rozdziale pt. *O odpowiedzialności i jej podstawach ontycznych*.

²⁷ Przykładem mogą być fazy przeżycia estetycznego wyróżnione przez R. Ingardena w pracy *O poznawaniu dzieła literackiego* (PWN, Warszawa 1976, s. 183 i n.).

²⁸ Istnieją co najmniej dwie podstawowe definicje struktury. W pierwszej twierdzi się, że struktura jest zbiorem relacji pomiędzy elementami, w drugiej, że jest to zbiór elementów wraz z istniejącymi pomiędzy nimi relacjami. Struktury systemu nie można redukować do opisu jedynie relacji (opis taki nie jest pełny), ponieważ nie wiadomo wtedy, czym w istocie jest struktura jako „coś” wewnętrznego dla systemu, co nie sprowadza się wyłącznie do opisu relacji. Dlatego przyjmujemy drugi rodzaj definicji struktury. System natomiast definiujemy poprzez wskazanie na strukturę, jako opis relacji wraz z elementami oraz funkcje i celowość jego istnienia.

²⁹ R. Staniszewski, *Teoria systemów*, Wrocław-Warszawa 1988, s. 12 oraz R. Kulikowski, *Analiza systemowa i jej zastosowanie*, PWN, Warszawa 1977, s. 13.

Zagadnienie modelu dzieła sztuki pociąga za sobą szereg konsekwencji i otwiera możliwość zbadania nie tylko natury dzieła sztuki, ale również np. procesu twórczego, który rozumiany byłby jako proces budowania specjalnej struktury dzieła sztuki i dzięki niej możliwego prezentowania w nim wartości.

Prowadząc badania nad ontologią dzieła sztuki przy zastosowaniu teorii systemów, należy uwzględnić zagadnienie sposobu istnienia wartości. Oznacza to, że przy systemowym opisie dzieła sztuki opis takich wartości, jak np. technika wykonania, nowość i oryginalność lub piękno, brzydota, wynika z założenia, że są one elementami lub relacjami struktury albo że nie należą w ogóle do dzieła sztuki. Takie ujęcie możliwe jest dzięki zaobserwowaniu sprzężenia zwrotnego pomiędzy systemem dzieła sztuki i systemem wartości. Dzieło sztuki definiowane byłoby jako byt o szczególnej strukturze, umożliwiającej dokonywanie się takiego sprzężenia, w wyniku którego dzieło reprezentowałoby lub nakierowywałoby odbiorcę na wartości (świat wartości).

Ponadto, estetyka stosująca metodologię teorii systemów umożliwia uwzględnienie ogólnych właściwości systemów, takich, jakim podlega np. dzieło sztuki, tzn. możliwości tworzenia sprzężeń zwrotnych z innymi systemami. Takie ujęcie umożliwia prowadzenie analizy niezależnie od zagadnień krytyki artystycznej, historycznego opisu lub interpretacji. Wiedzę na temat dzieła sztuki można przez to utożsamić z określeniem rodzaju struktury i jej funkcjonalności (np. struktury artystycznej w odróżnieniu od struktury przedmiotu fizycznego lub organizmu) oraz zachodzących w niej zmian, sposobu adaptacji i zakresu labilności. Przy tego typu opisie nie ma potrzeby uwzględniania pozastrukturalnych zależności, a idea systemowego ujęcia zakłada, że wszelkie czynniki składające się na kształt badanego systemu możliwe są dla strukturalnego opisu. Związane jest to z dążeniem do uzyskania adekwatnego stosunku bytu rzeczywistego do modelu. Opis powinien mieć charakter systemowy, a nie np. strukturalny, semiotyczny czy fenomenologiczny³⁰.

Zdolność wytwarzania takiego opisu wydaje się szczególnie ważna w estetyce, gdzie trudno jest wyobrazić sobie analizę dzieła sztuki bez kontekstu procesu twórczego, odbioru lub zagadnienia wartości. Systemowy opis uwzględnia genezę obserwowanych zjawisk w zależności od rodzaju ich determinacji. Uwzględnia się tutaj także czynniki stochastyczne, co prowadzi do opisu zawierającego ogólną charakterystykę stanu końcowego, przy założonym stanie wejściowym. Opisowi takiemu może podlegać system dzieła sztuki w procesie twórczym lub doświadczeniu estetycznym. Stąd też metodologia systemowa dopuszcza zastosowanie różnych modeli, a tym samym różnych ujęć sposobu reprezentacji treści, np. poprzez wykorzystanie opisu matematycznego, teorii gier, teorii informacji lub budowanie modeli heurystycznych.

Zakładamy, że rodzaj struktury dzieła sztuki determinuje jego naturę. Punktem wyjścia jest ogólny model dzieła sztuki, poprzez który próbuje się zrozumieć jego naturę w ogóle, czyli opisać strukturę lub wyróżnić istotne jej fragmenty i pokazać jej właściwości. Przykładem może być nieautonomiczność dzieła sztuki, np. przez pojmowanie go jako schematu, a także jego zdolność do modyfikacji własnej struktury w granicach założonej (przez twórcę) zmiany. Przez to dzieło sztuki uczestniczy w całości świata kultury i wchodzi w sytuację estetyczną.

Można także postawić hipotezę, że byt, jakim jest dzieło sztuki, posiada wyższy poziom komplikacji struktury w porównaniu z przedmiotami ze świata realnego i inny w stosunku do bytu ludzkiego, i przez to nie może być zredukowany do przedmiotu fizycznego lub zbioru jakości.

³⁰ Różnica pomiędzy opisem fenomenologicznym i strukturalistycznym podlega analizie. Na gruncie fenomenologii prowadzi się badania ejdetyczne, a w strukturalizmie opis i badanie struktury, jej funkcję i relacje wynika i odnosi się do rzeczywistego.

Estetyka, w badaniach nad sztuką, może lub powinna wykorzystywać teorię informacji, ponieważ ujmuje ona, w pewnym stopniu, skończoność dzieł sztuki i wolność twórczej i odbiorczej inwencji podmiotu, a także stara się uwzględnić wszystkie okoliczności procesu odbioru. W ramach teorii informacji przekaz nie jest idealnym, jednoznacznym systemem, w którego skład wchodzi jakości, formy symboliczne czy konwencje, ale jest procesem „żywym”, zmiennym, który potrafi dotrzeć do odbiorcy niezależnie od sytuacji środowiskowej, epoki czy kultury.

Teoria informacji opisuje dzieło sztuki całkowicie abstrahując od rodzaju zawartej w nim informacji. Celem takiego opisu jest zbadanie strukturalnych właściwości przekazu, stwierdzenie istnienia komunikatów, dzięki którym przekaz informacji się dokonuje, np. istnienia torów przekazu i możliwości pojawienia się w nim stanów elementarnych, typów sekwencji, układów, stanów i znaków. Związane jest to z założeniem, że pomiędzy dziełem sztuki i odbiorcą istnieje pewien kod, który umożliwia odbiór i organizację przekazu informacji³¹. Ponadto przyjmuje się, że informacje uzyskane przez odbiorcę nie są w pełni zależne od twórcy (nadawcy). Wynika to z zastosowania przez artystę kodu, który może różnić się w pewnym stopniu od kodu, którym posługuje się odbiorca. Tym samym kod i procedury zmian kodowych stają się głównym przedmiotem opisu w badaniach nad sztuką przy zastosowaniu teorii informacji. W ten sposób uwzględnia się świadome lub nieświadome intencje twórcy lub odbiorcy, a także elementy świadomości zbiorowej, posiadające swoje źródło w archetypach.

ZAKOŃCZENIE

Podstawą dla systemowego podejścia w estetyce jest założenie, że dzieło sztuki jest całością, ustrukturowaną z punktu widzenia jakiegoś kryterium. Przez to istnieje możliwość prowadzenia jakiegokolwiek analizy dzieła sztuki, np. w odniesieniu tego dzieła do wartości, jego istnienia w doświadczeniu estetycznym lub relacji z podmiotem.

Przyjmujemy, że dzieło sztuki jest przedmiotem w jakiś sposób wyróżnionym ze świata realnego. W związku z tym przestrzeń, w której w pełni istnieje, jest inna od przestrzeni przedmiotów np. użytkowych. Podobnie czas dzieła sztuki powinien być inaczej ujmowany niż czas rzeczywisty. Dzieło sztuki jest jakby świadkiem epoki, poprzez swoją zdolność komunikowania odsłania rzeczywistość, np. historyczną, w sposób bezpośredni, zawiera tajemnicę ludzkiej natury od zarania dziejów i wyraża uniwersalne dążenia. Dzieło sztuki to przedmiot jedyny w swoim rodzaju, niepowtarzalny, stworzony przez człowieka o unikatowej osobowości. Artysta wybiera z nieskończonej ilości układów taki, który jest z jakiegoś powodu dla niego istotny.

W podejściu systemowym w estetyce, szczególnie w przypadku sztuki tradycyjnej, podkreśla się rodzaj związku dzieła sztuki z wartościami. W przypadku sztuki współczesnej możliwe jest podjęcie wyzwania jej analizy i zrozumienia. Można sądzić, że metodologia systemowa poprzez uwzględnianie wielu czynników i zjawisk umożliwia odpowiedź na niektóre, powstające na tym polu problemy.

Istotne jest, że podejście systemowe dąży do odwrócenia kartezjańskiego kierunku prowadzenia badań. Rozumiemy przez to odejście

od atomistycznego opisu i zastąpienie go całościowym³². Podejście atomistyczne, polegające na możliwie daleko idącej fragmentacji problemu, prowadzi do zredukowania zjawisk, tzn. rozłożenia ich na elementy i procesy, odizolowania ich od siebie i zaburzenia rozumienia związków przyczynowych, co w efekcie prowadzi do nieadekwatności modelu

³¹ M. Porębski, op. cit., s. 33.

lub opisu w stosunku do rzeczywistości. Tę istotę badań systemowych wyraził Erwin Laszlo, stwierdzając, że pojęcie systemu przeciwstawia się myśleniu analitycznemu³³.

Analiza systemowa umożliwia analizę świata, czyli również dzieł sztuki, w wielości związków istniejących pomiędzy różnymi systemami. Wylania się wtedy natura badanego bytu, jako istniejącego dzięki lub w związku z innymi bytami - rodzi się wizja funkcji i sensu istnienia.

W estetyce systemowej przenikają się wszystkie dyscypliny filozoficzne, tzn. mamy możliwość obserwowania przedmiotu badania, jakim jest np. ontologia dzieła sztuki, uwzględnia się procesy poznawcze lub kryteria oceny aksjologicznej.

Można sądzić, że w estetyce pojęcie systemu lub systemowości jest nowym paradygmatem, który umożliwia w nowy sposób zorganizowanie wcześniejszych osiągnięć różnych teorii estetycznych i przy zastosowaniu metod analizy systemowej doprowadzi do zbudowania całościowej, wiarygodnej i zadowalającej koncepcji w estetyce.

WYBRANA LITERATURA

1. P.B. Checkland, *Perspective On Systems Science and Systems Philosophy*, wykład wygłoszony w Towarzystwie do Badań Systemów Ogólnych, 30. 10. 1973, Londyn.
2. R.L. Ackoff, *Systems, Organizations and Interdisciplinary Research*, w: *Systems: Research and Design* (red.), D.P. Eckman, John Wiley & Sons, New York 1961.
3. E. Laszlo, *Systemowy obraz świata*, PIW, Warszawa 1978, s. 40.
4. W. Buckley, *Sociology and Modern Systems Theory*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New York 1967.
5. P.B. Checkland, *Czy myślenie systemowe i metody systemowe muszą pozostać rozdzielone*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 1978, nr 1 (53).
6. M. Golka, *Kultura jako system*, Ośrodek Wydawnictw Naukowych, Poznań 1992.
7. M. Gołaszewska, *Świadomość piękna. Problemy genezy, funkcji, struktury i wartości*, PWN, Warszawa 1970.
8. P. Graff, *Sztuka jako system*, PAN, Warszawa 1987.
9. J. Habr, J. Veprek, *Systemowa analiza i synteza*, PWE, Warszawa 1976.
10. M. Heller, M. Lubański, S.W. Ślaga, *Zagadnienia filozoficzne współczesnej nauki*, ATK, Warszawa 1980.
11. R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, WL, Kraków 1987.
12. R. Ingarden, *O dziele literackim*, PWN, Warszawa 1960.
13. R. Kulikowski, *Analiza systemowa i jej zastosowanie*, PWN, Warszawa 1977.
14. E. Laszlo, *Systemowy obraz świata*, PIW, Warszawa 1978.
15. P.K. M'Pherson, *Nauka o systemach i filozofia systemów*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 1974, nr 4 (40).
16. R. Mayenowa, *Praska Szkoła Strukturalna*, Warszawa 1966.
17. C. McMillan, R. Conzales, *Systems Analysis*, Irvin, New York 1968.
18. J. Mukarovsky, *Wśród znaków i struktur*, PIW, Warszawa 1970.
19. M. Ostrowicki, *Dzieło sztuki jako system, czyli próba analizy dzieła sztuki na gruncie teorii systemów*, PWN, Kraków-Warszawa 1997.
20. H. Read, *The Philosophy of Modern Art*, Faber and Faber, London 1952.
21. R. Staniszewski, *Teoria systemów*, Wrocław-Warszawa 1988.
22. L. von Bertalanffy, *Ogólna teoria systemów*, PWN, Warszawa 1984.
23. L. von Bertalanffy, *Historia rozwoju i status ogólnej teorii systemów*, w: G.J. Klir (red.), *Ogólna teoria systemów, tendencje rozwojowe WNT*, Warszawa 1976.

24. M. Wallis, *Dzieje sztuki jako dzieje struktur semantycznych*, „Kultura i społeczeństwo”, r. XII, 1968, nr 2.
25. M. Weinberg, *Myślenie systemowe*, WNT, Warszawa 1979.
26. H. White, J. Tauber, *Systems Analysis*, Saund, Washington 1969.
27. S. Ziemba, W. Jaromek, R. Staniszewski, *Problemy teorii systemów*, Ossolineum, Wrocław 1980.