



**Marián Ambrozy,**

Ph. Dr.,  
Vysoká škola medzinárodného  
podnikania ISM Slovakia v Prešove  
(Prešov, Slovakia)

**Marian Ambrozy,**

Ph. Dr.,  
College of International Business ISM Slovakia in Prešov  
(Prešov, Slovakia)  
[ambrozy.marian@gmail.com](mailto:ambrozy.marian@gmail.com)

## PRIEBEŽNÉ VZŤAHY FILOZOFIE, UMENIA A KULTÚRY V GYMNÁZIÁCH

### INTERMEDIATE RELATIONS BETWEEN PHILOSOPHY, ART AND CULTURE IN THE GRAMMAR SCHOOL

*The text is an attempt to continuously map out the interdepartmental relationships between the subject of philosophy and the subject of art and culture, as is the case with grammar school. We count on a variation in which art and culture are taught for four years. It allows for a school education program. In this sense, we strive to complexly affect the entire diapason penetration between the two subjects. We perceive art and culture in the definition of curricula, not only in close accordance with the original understanding of the department. The search for a common penetration within the history of art is thus only a part of the total penetration of objects.*

*Keywords: art and culture, philosophy, intermediate relations, history of art*

Cieľom predmetnej kapitoly je zmapovanie medzipredmetových vzťahov v predmete umenie a kultúra s filozofiou. Budeme vychádzať z maximálneho, štvorročného plánu, ktorý v určitom čase platil ako štátny vzdelávací program. Potenciálne totiž mohol uvedený rozsah zostať ako školský vzdelávací program. V prvom rade sa zameriame na hľadanie súvislostí s filozofiou v učebniciach a osnovách predmetu umenie a kultúra. „Názov vyučovacieho predmetu naznačuje aj medzidisciplinárnosť estetiky ako vedy a jej presahy do iných oblastí ľudskej aktivity a diania v svete navôkol nás, je pozhnaním ale aj znejasnením, pretože už nejde o vyučovací predmet estetika.“ (Fedor 2011, s. 288)

Pojem kultúra býva definovaný rôzne. „Kultúra je neoddeliteľnou súčasťou človeka od jeho narodenia až po smrť a predstavuje široký diapazón špecifických hodnôt v určitom priestore a čase“ (Hvizdová 2015, s. 13). Možno to podľa Hvizdovej vyhadriť aj ináč. „Kultúra je spravidla definovaná ako súbor zvykov, vzťahov, inštitúcií, umenia a iných črt, ktoré charakterizujú spoločnosť alebo sociálnu skupinu“ (Hvizdová a Balogová 2016, s. 35). Výklad pojmu kultúra môžeme v podstate vo filozofii spojiť s dištinkciou medzi fyzis a nomoi u sofistu Hippia z Elidy. Sám Hippias zdôrazňuje, že aj ľudské zákony sú v podstate nie prirodzené, sú vytvorené človekom a nemali by sme ich brať preto ako absolútne. Podobne kultúra je je súhrn ľudských činností, predmetov, inštitúcií, hodnôt, ktoré vytvoril človek a sú súčasťou života skupiny ľudí. (Mistrík 2009a)

Téma hodnoty jednoznačne evokuje na Ludwiga Wittgensteina. Etika a estetika sú transcendentné, preto sa hodnota nenachádza podľa Wittgensteina vo svete, ale v človeku. Hodnoty v kultúre sú spojené s normami a s významom.

Náš predmet prináša tému gýča. Tu nie je z filozofického hľadiska podstatné, či niečo označíme ako gýč alebo nie, ale jestvovanie estetického hodnotenia. Korelácie môžeme nájsť čiastočne s Aristotelovou Poetikou, ale aj s Kantovou Kritikou súdnosti. Súdnosť Kant určuje ako stredný člen medzi rozumom a umom (Vernunft a Verstand). Zodpovedajú jej pocity pekné a nepekné ako stred medzi poznávacou schopnosťou a žiadostivosťou. Estetický súd podľa kategórií je všeobecne platný. „Estetický súd nevyplýva podľa Kanta z rozmyslu ako pojmovej schopnosti, ani zo zmyslového nazerania a jeho pestrej rozmanitosti, ale jedine zo slobodnej hry rozmyslu a sily obrazotvornosti“ (Ovsiannikov 1980, s. 270). Kant berie do úvahy založenie všetkých ľudí, tak počítá s tým, že estetický súd jedného človeka budú ostatní nasledovať. Kým učebný text dáva možnosti variability v rozhodnutí človeka, Kantov názor je opačný. Práve vnucovanie predstáv v zmysle estetická je jeden zo znakov gýča. Mimochodom, vieme že Kantov vkus nebol z estetického hľadiska nejako vytríbený, Kant obľuboval vojenskú dychovú hudbu.

„Krása nepatrí k veciam okolo nás, ale skôr subjektu (jeho duševným silám).“ (Steiner 1997, s. 535) Vôbec, v celostnom estetickom ponímaní „sme svedkami výraznej nezhody v otázke, či estetické súdy opisujú estetické vlastnosti a stavy vecí nezávisle od mysle (realizmus), alebo či estetické súdy vyjadrujú len stavy mysle (non-realizmus).“ (Hrkút 2012, s. 353) Napriek Kantovej zreteľnej pozícii subjektívneho ponímania estetických súdov ich pokladá za záväzné.

Podstatné je viacdimenzionálne ponímanie výpovede umeleckého diela. Samotný gýč je povrchovou napodobeninou určitého originálneho umeleckého postupu, preberá určité prvky kvalitného umenia, nie je však vyjadrením jeho myšlienok. Dáva len jednu možnosť hodnotenia, ktorú sa konzumentovi usiluje vnútiť, toto však na vyjadrenie gýča nestačí. Skutočný gýč „vylučuje dielo z pôvodného kontextu aj z iných súvislostí a dáva mu jedinou funkciu – nútiť diváka, poslucháča, čitateľa, aby sa tešil a radoval.“



(Mistrík a Janikovič 2012, s. 17). Ani v tomto zmysle však nemusí ísť za každých okolností o gýč. Umelecké dielo je možno vnímať rozličnými spôsobmi, gýč sa profiluje ako prvoplánový, vnímateľný jednako. K problému hodnoty v umeleckom diele sa vyjadril H. G. Gadamer. „Gadamerova kritika estetického vedomia a jeho preverovanie historických a prežitých skúseností ho viedla k názoru, že pravdu možno nájsť aj v umeleckom diele.“ (Johnson 2005, s. 26) Nejde iba o štruktúru diela, ale aj o súvislosti za ktorých dielo vzniklo. Hranica gýča a umenia je však v každom prípade neostrá, vágna a je na recipientovi, ako ju poníma. Niektorí vnímajú gýč ako kópiu, ako lacnú náhradu originálu. Iní hovoria o zasadení kontextu doby, pričom gýč takýto kontext postráda. Opäť by sme mohli nájsť korelácie s Gadamerom alebo s neskorým Heideggerom. V spojitosti s úlohou interpretácie u Gadamera sa domnievame, že záleží na konzumentovi, či nájde alebo nenájde hodnotu diela, resp. či dielo má aj iné roviny, než je prvoplánová. Podľa nášho názoru teda nemožno súhlasiť s Kantovým názorom na nutnosť estetických súdov, aj v súvislosti s problematikou gýča.

Spojenie s filozofiou má aj problematika zámeru umelca, vyjadrenie umelca a jeho posolstva cez umelecké dielo. Náš zážitok zaniká a podstatným zostáva, čo chcel povedať umelec. Je to klasický problém hermeneutiky a interpretácie, naznačený už u Gadamera. „Medzi subjektívnymi podmienkami hodnotenia významu umeleckého diela hrá určujúcu úlohu individuálna diferenciacia osobností vnímateľov, odlišnosti ich umeleckých a estetických potrieb“ (Kuklinková, Zágorská a Fišerová 1980, s. 154). Pokiaľ nemáme priamo autorský výklad, potom budú naše interpretácie umelcovej intencie s vysokou pravdepodobnosťou vzájomne odlišné. Ich odlišnosť bude zrejme tak vysoká, že sa čisto naša interpretácia bez poznania hermeneutických súvislostí stane bezpredmetná. Naše vnímanie a umelcov zámer bývajú spravidla rozdielne a význam majú práve vonkajšie, hermeneutické okolnosti, ktoré súvisia s osobou umelca. V možnom protiklade nášho zážitku a zámeru umelca opäť vnímame nielen spätosť s Gadamerom a s interpretáciou, ale aj neopakovateľnú a významnú úlohu zážitku u Wilhelma Diltheya. Zážitok u tohto filozofa ukazuje jednotu vedomia a predmetu, pretože človek skúma sám seba. Je dôležitý najmä pri poznaní života. Za najhlbší a súčasne najintenzívnejší estetický zážitok možno pokladať katarziu (Mistrík 2009b, s. 14) Tento zážitok často sprevádzal antické tragédie. O katarzii pojednával v Poetike Aristoteles. Akcent na uvedený rozmer dávajú najmä impresionisti a expresionisti. Ak je podstata umeleckého diela vyjadriť svoj pohľad na svet, okrem impresionizmu a expresionizmu obdobnú úlohu plní dielo v romantizme. Korelácie sú samozrejme možné s Heglovým romantickým vnímaním skutočností, ktoré vo všeobecnom rámci plní charakter tvoriacej úlohy ľudského rozumu a rozumovej aktivity (napr. kritici Hegla – najmä Schopenhauer - hovoria, že si skutočnosť vymyslel). Samozrejme, obdobná koncepcia sa týka aj umelcov 20. storočia. Niekedy sa umelec už neusiluje interpretovať svoje vnímanie sveta, ale opisuje už iba svoje pocity. „Naturalistické stotožňovanie umeleckého obrazu s prostým faktom zabíja hlboký zmysel pravdy“ (Zis 1979, s. 185). Akúsi analógiu možno nájsť v niektorých pozíciách filozofov subjektivismu, do istej miery Berkeleya, viac J. G. Fichteho, ako aj A. Schopenhauera a E. Macha. Berkeley hovorí o možnosti jestvovania sveta len v pozorovaní pozorovateľa, Fichte zasa akcentuje mysliaci subjekt, ktorý kladie sám seba, pretože Ja kladie pôvodne práve svoje vlastné bytie. Rozum je stvorený až činom. Ja je čistou, nekonečnou činnosťou. U Schopenhauera je uvedomovanie si vlastného prínosu ľudskej kognitívnej sústavy do poznania dané do tej miery, že je ochotný prehlásiť, že svet je mojou predstavou. Mach zasa charakterizuje teleso úplne subjektívne - ako komplex pocitov. V tomto zmysle sa možno vrátiť opäť ku Gadamerovi, samotný význam je možné zistiť až interpretáciou. Je problém zinterpretovať umelecké dielo bez súvislostí. K vysvetleniu motívov potrebujeme často autora, v tomto zmysle sú okrem autorských komentárov nápomocné mnohé manifesty, napr. Manifest surrealizmu (1924) André Bretona, Manifest svetového futurizmu (1924) Filippa Marinettiho, Manifest dadaizmu (1918) Tristan Tzara etc. Mnohokrát samotná improvizácia interpreta dodá dielu dotvorenie v zmysle vyjadrenia umelca. V tomto zmysle je známym žánrom commedia dell'arte, ktorá nemala presné scenáre.

Téma originality v umení znamená reakciu na niečo, včítane využívania umeleckých prostriedkov doby, prináša niečo nové a vyvolá estetické zážitky. Tvorivosť by mala byť spontánna, bez vonkajšieho tlaku. Nenapodobovanie – originalitu – možno azda spojiť s heideggerovskou dištinkciou man – autentické bytie. Možno konštatovať, že originálny umelec tvorí autenticky a nejde mu o napodobovanie alebo epigónstvo.

Pri hľadaní rôznych druhov krásy v umení možno nájsť skutočne mnohé spojenia s filozofiou. „Objektívni idealisti tvrdia, že krása je zmyslovo vnímateľným prejavom „idey krásy“ (Platón), boha (Tomáš Akvinský a neotomizmus), či absolútnej idey (Hegel)“ (Stolovič 1980, s. 75). Krása ako formy ľudského tela môžu pripomínať pytagoreizmus, hľadanie pomerov čísel, napr. pri zlatom reze sa predpokladá jeho poznanie pytagorejcami. Krása ako ľudské dobro pripomína zasa spojenie krásy, pravdy a dobra u Akvinského. Spojenie harmonickej krásy tela možno hľadať aj u Platóna, krása v zmysle zážitku zasa evokuje filozofický prístup W. Diltheya. U Kanta je krása symbolom mravnosti. Vznešenosť poukazuje na prírodu.

Hľadanie krásy v prírode umelcami, ako aj umelecká inšpirácia prírodou, obdobné myšlienky možno hľadať u J. J. Rousseaua.

Cieľ umenia nie je zobrazovanie skutočnosti, ale vyjadrovanie nášho náhľadu na to, na čo sa zameriavame. Umelec chce krásu vyjadriť, pričom platí, že sa to deje v istej dobe istým spôsobom, ako to už hovorí Gadamer.

Krásu o sebe sa snažil uchopiť Platón v idej krásy, Pytagoras ju skôr vnímal ako harmóniu a nájdenie správneho pomeru, krásu pytagorejci vnímali aj ako závislú od miery. U Herakleita je krása jednotou mnohosti a rozmanitosťou. Za najkrajšie usporiadanie považuje práve náhodné usporiadanie. Renesancia zasa hľadala krásu v prírode. Krása je v dejinách umenia spojená s dielom so silnými emocionálnymi zážitkami (romantizmus), vo vyjadrení ľudských zásad (realizmus), vyjadrenie viery (hinduizmus), vyjadrenie myšlienok, ideí (romantizmus), vyjadrenie životných situácií (klasické čínske umenie), ukázanie vrcholu ľudských síl v podobe umeleckého diela (klasicizmus), predstavenie irónie a disenzu ako krásneho (postmoderna) (Mistrík a Janikovič 2012, s. 52) V súvislosti s hľadaním krásy v písaných umeleckých dielach je dobré pripomenúť názor Rolanda Barthesa o prežívaní rozkoše z textu, ktorú môžeme zažiť v prípade kvalitného umeleckého diela. Nejde v ňom len o dej, ale aj o spôsob interpretácie. Barthes v tomto zmysle opisuje naráciu v písanom diele. „Barthes píše, že naratívny jazyk si „vyberá“ medzi niekoľkými možnosťami postupu narácie a tento výber je orientovaný na budúcnosť story“ (Michalovič a Minár 1997, s. 103).

Filozofické korelácie je možné nájsť s prepojením umenia a ideológie. V najvladnejšom zmysle je možné hľadať spojenie marxistickej filozofie s dvoma umeleckými prúdmi, so sovietskym konštruktivismom a so socialistickým realizmom. Konštruktivizmus sa prejavil v spojení s marxistickými myšlienkami napr. v architektúre, kde boli skonštruované obytné budovy pre stovky až tisíce obyvateľov, kde každý bude mať svoju izbu, ale všetok spoločenský život mimo najintímnejšieho súkromia sa odohráva v spoločných priestoroch budovy.



Najvýznamnejšími predstaviteľmi konštruktivismu boli Viktor, Alexander a Leonid Vesninovci, Vladimír Tatlin, Ef Lisickij etc. Ďalším zjavne marxistickým umeleckým smerom je socialistický realizmus. Jeho hlavným ideológom bol Andrej A. Ždanov. Ako typických predstaviteľov možno uviesť Maxima Gorkého, Jiřího Krohu, Leva Rudneva, Michaila Šolochova, Jána Kulicha a iných. Sebavedomie marxistických estétov je naozaj nesmierne, o čom svedčí citácia z marxistickej estetickej monografie: „Marxistická estetika ako filozofická veda vďaka dialektickej metóde, obsahujúcej napr. vývinovú dedukciu a úplnú teoretickú indukciu, je schopná obsiahnuť jednotlivé analyzované celky v ich zákonitej súvislosti s celým systémom umení aj mimoumeleckých estetických javov“ (Brožík 1982, s. 35) Nacistická ideológia sa rovnako pretavovala do umenia, ako príklad je možné uviesť filmovú tvorbu Leni Reifenstahlovej a architektonické diela Alberta Speera, aj keď na druhej strane „neexistovala žiadna špecificky nacionálno –socialistická architektúra“ (Reichel 2004, s. 251).

Dielo môže figurovať ako symbol, čo môže byť spojené opäť s filozofiou. V tomto zmysle možno poukázať na obraz Rafaella Sanzia Aténska škola (1509). Najmä centrálné postavy Platón a Aristoteles symbolicky jednoznačne ukazujú svoje názory, Platón ukazuje hore na svet ideí, Aristoteles zasa priamo na svet viditeľných objektov. Predmetné renesančné výtvarné dielo odráža symbolickou formou metafyzické postoje Platóna a Aristotela a je analógiou antickej filozofie ako celku. Ako symbol, i vo filozofickom kontexte, môžu byť pokladané niektoré predmety v špecifickej konštelácii, napr. kosák a kladivo, ako aj červená hviezda sú symbolom marxizmu. Symbolom taoizmu je zasa Tchaj tí tchu, vyjadrenie jednoty jin a jang v zmysle ich paralelnej komplementarity. Skupiny znakov rozdelil filozof Adam Schaff. Náš filozof používa vlastné triedenie na zástupné znaky a signály (Schaff 1963, s. 168).

Dielo môže byť poňaté ako sprítomnenie boha. Dôvody takého sprítomnenia objasnil Pseudodionýzios Areopagita v spise O nebeskej hierarchii. V jeho diele sú samozrejme prítomné silné novoplatonistické elementy. „Vytýčenie vplyvu novoplatonizmu a jeho podielu na Dionýziovkej explicitne kresťanskej náuke, bolo pre mnoho autorov určujúcich v ich celkovom rozdielnom náhľade na Dionýzia“ (Koudelka 2009, s. 13). Sám Plotinos pritom „kladie umeleckú krásu na rovnakú úroveň ako krásu prirodzenú, prostredníctvom ktorej sa možno dostať k vyššej inteligibilnej kráse. Krása a umenie sú zdrojom Dobra“ (Čiripová 2003, s. 33). Umenie u Plotina má za úlohu približovať k dokonalému svetu, konkrétne k druhej hypostáze. Neznamená to ešte dostať sa priamo k bohu. Druhá hypostáza znamená logos (duch, myslenie). Je to sídlo ideí. Filozoficko – umeleckým znázorňovaním biblických udalostí je aj „filozoficko-teologická esej Bázeň a chvenie S. Kierkegaarda, kde je rozpracovaná v štvorakej verzii udalosť o obetovaní Izáka Abrahámom.“ (Sarka 2005) Trocha podobné je Danteho Alighieriho videnie štvrtého významu textu, ktorý má smerovať k transcendentnu (Mistrík 2009b, s. 45)

V zmysle kapitoly o diele „bez aury“ možno poukázať na filozofické korelácie postmodernistického umenia. Postmoderna jednoznačne vyššie hodnotí nezhodu než zhodu, predovšetkým podľa Lyotarda „dochádza nielen k spochybneniu optimistického pohľadu na historický vývoj západnej civilizácie, ale i pohľadu na dejiny ako na proces postupného prekonávania skorších fáz.“ (Bandurová 2016, s. 11) Ako ukazuje Bandurová, súčasťou postmoderného prístupu sa stáva diskontinuita, reflexivnosť, spochybňovanie autorstva a štýlového rozvoja. Významnú úlohu v postmodernom umení má i fenomén hry a náhody. Postmoderna popiera zložitost' (Bandurová 2016, s. 12), dokonca sa stiera v postmodernom umení rozdiel medzi fikciou a realitou. Dokonca sa zaobídeme bez niektorých tradičných estetických kategórií, podľa Mistríka „postmodernu v podstate môžeme vymedziť aj bez kategórie vznešeného“ (Mistrík 2003, s. 221). A ak ho Lyotard chce vymedziť, potom v jeho ponímaní je vznešeno rozpor, nezmieriteľnosť, odlišné, nesúlad. Obdobné umelecké trendy sa nevyhýbajú žiadnemu relatívne slobodnému teritóriu. „Typickým sa tak stalo aj neobyčajne rýchle etablovanie experimentálneho umenia na Slovensku a jeho takmer bezprostredný prienik do medzinárodných súvislostí“ (Londák, Sikora a Londáková 2002, s. 352).

Ako príklad umenia pre potešenie uvádza učebnica vyjadrenie radosti zo života vo forme lásky ako vyznanie Pierra Abelarda v spise História utrpenia (1132). Pre potešenie bývajú koncipované i komédie, za účelom naladenia humornej situácie. Podstatu komična a smiechu sa usiloval zachytiť Henri Bergson vo svojej eseji Smiech (1900). „Jeho úvahy vychádzajú z teórie inkongruity, ktorá považuje prítomnosť nelogickosti, nesúladu či disharmónie medzi očakávanou situáciou a jej reálnym naplnením za elementárnu príčinu evokovania smiechu.“ (Gogová 2013)

Ak zoberieme jestvovanie Základných práv čitateľa od D. Pennaca, môžeme nájsť paralely s niektorými zásadami prístupu k textom od M. Foucaulta. Podľa jeho presvedčenia treba čítať a študovať všetko, výbery nie sú prípustné. Mali by sme mať archív príslušného obdobia, všeobecný archív a archeológia vedenia je veda o tomto archíve. K súboru vedenia musíme pristupovať tak, že pojmy uvoľníme z nejakého usporiadania, nepýtajme sa len v zameraní na niečo. Posledné pravidlo hovorí zriecť sa predpokladov koherencie, usporiadania, poriadku. Rovnako Pennac hovorí, že netreba robiť výbery, čítať treba čokoľvek, právo nevyjadrovať sa k prečítanému, právo preskakovať strany, nevyberať žánre i autorov a právo nedočítať.

V kapitole o médiách a kultúre sa nachádza sekvencia o úlohe médií v zmysle ovplyvňovania ľudských hodnôt. Autori učebnice uvádzajú koreláciu s filozofiou Ericha Fromma, koncentrovanou v známom diele Byť alebo mať (1976). Fromm prináša dištinkciu, či je dôležitejšie mať šťastie, alebo byť šťastným, mať informácie alebo poznávať, mať prácu, alebo pracovať etc. (Mistrík a Janikovič 2012, s. 109). V tomto zmysle médiá preferujú obraz prehlšovania frommovského byť, médiá preferujú peniaze a slávu, ktorá napomáha k zhromažďovaniu peňazí. „Preto aby sa človek stal slávnym, netreba, aby podával vynikajúce tvorivé výkony. Dôležité je, aby ho často bolo vidieť v médiách.“ (Mistrík a Janikovič 2012, s. 109) V tomto zmysle môžeme nájsť korelácie s filozofiou Karla Marxa, ktorý jasne rozlišuje medzi základňou, ekonomicky nutným obnosom peňazí, ktorý je potrebný na štandardné prežívanie a nadstavbou, financiami ktoré nám zabezpečujú pohodlie nad rámec základne. Mediá – v súvislosti s propagandou, ktorej otcom je fakticky Edward Bernays – učia nadspotrebu a správaniu, ktoré sa orientuje na získavanie prostriedkov na nadstavbu. Súvislosť jestvuje v koreláciách ekofilozofie (nadspotreba a znečistenie ovzdušia).

Súvislosť s filozofiou má mediálna teória aj v tom zmysle, že podľa názorov Paula Virilia „v súčasnom svete nás ovládajú informácie a obrazy produkované v médiách.“ (Mistrík a Janikovič 2012, s. 112) To, čo sa v médiách neobjaví, nie je v pozornosti ľudí, čo je pozornosťou vnímané, je v centre povedomia. Je to spojené so settings agendou, v podstate ide o svojskú formu Berkeleyho esse est percipi. Paul Virilio sa domnieva, že ten, kto určuje settings agendu, môže ovládať svet. Obrazy a nové konštelácie sú



spojené s manipuláciou. Médiá sa usilujú meniť pohľady na svet, produkovať nové informácie, kde je veľmi podstatná rýchlosť zmeny. V uvedenej súvislosti uvádza Wolfgang Welsch názor o ľahkosti bytia mediálnych produktov, ktoré predstavujú prudko sa meniacu virtuálnu realitu. „Wolfgang Welsch tvrdí, že každá z ľudských skutočností je umelá, pretože vznikla ako výsledok medziľudskej dohody, ktorá vymedzuje, čo je normálne a čo deviacne.“ (Szumera 2009, s. 252) Ako dodal Marshall McLuhan, nie je na prvom mieste v zmysle dôležitosti obsah médií, ale ich štruktúra, t. j. „kam je správa zaradená, akým spôsobom ju vysvetlí, čo je pred ňou a čo nasleduje za ňou, ako súvisí s celkovou koncepciou média“ (Mistrík 2009b, s. 72).

Téma zneužitia umenia je spojená s používaním umenia na mocenské ciele. V určitom zmysle možno nájsť korelácie s Platónom. Najväčší antický filozof v diele *Politeia* hovoril o využití múzických umení v cvičení sa strážcov harmónii. Je známe, že umenie u Platóna poznávaciu hodnotu nemá, keďže ide iba o odraz. Napriek ontologickému dešpektu je pri výchove a vzdelávaní strážcov použité aj umenie, v cvičení sa harmónii. Antiplatonisticky zameraný Popper v tom vidí zneužitie umenia použitím nutne totalitárneho Platónovho štátu, ako to vyjadril v knihe *Otvorená spoločnosť a jej nepriatelia* (1945). V súvislosti s filozofiou možno spojenie umenia a moci vyjadriť vo viacerých príkladoch, za všetky uvedme iba spojenie moci a umenia v umeleckých dielach, priamo spojených s totalitnými prvkami marxistického socializmu, alebo rovnaké konštelácie pri využívaní umenia režimom inšpirovaným filozofiou fa – tia, za vlády dynastie Čchin v Číne. V tejto súvislosti možno upozorniť na úlohu propagandy meniť názory, napr. majster nacistickej propagandy J. Goebbels sa vyjadril o filme *Krížnik Potemkin* (1925), že človek bez pevného politického presvedčenia by sa pod jeho vplyvom mohol stať boľševikom (Mistrík 2009a, s. 38) Jedná sa o skutočne umelecky vysoko hodnotené dielo režiséra Sergeja Eizenštejna. Naopak, antitotalitné môže pôsobiť Orwellov román *1984* (1949), ktorý učebnica (Mistrík 2009b) uvádza ako analyzované dielo.

Kompozičný vzťah celku a častí v rámci diela môže evokovať súvislosti s Aristotelovou metafyzikou, kde jasne hovorí, že celok je nadradený časti. Celok vystupuje stále ako celok, no nemožno mu celkom porozumieť bez pochopenia jeho častí. Pri kompozícii umeleckého diela možno pripomenúť, že z témy kompozície maľby ťaží M. Foucault v úvodných stranách knihy *Slová a veci*.

Aj v umení možno uplatniť známy sémantický trojuholník, ktorého autorom je Gotlob Frege. V umení sa sémantický trojuholník, ktorý v jazykovednej rovine aplikovali C. K. Ogden a I. A. Richards uplatňuje na triadickom ponímaní súvislosti medzi myšlienkou, resp. našou predstavou o diele, znakom, t. j. fyzickým realizovaním myšlienky a predmetom, čiže tým, čo znak predstavuje. „Tento systém môžeme ovládať, respektíve „naučiť sa“, pokiaľ porozumieme všetkým prvkom systému, čiže sme oboznámení s referentom (fyzickým predmetom), pochopíme a naučíme sa symbol (slovo, vyjadrujúce tento objekt) a vytvoríme si aj pojem, zahrňujúci viaceré možné konkrétne realizácie“ (Javorčíková 2009, s. 2)

Filozofia využíva niekedy tiež formy umeleckého diela, menovite tie literárne. K umeleckej literatúre majú blízko básnické formy vyjadrenia čínskych filozofov – Konfucius, Lao – c', Mo – hi, etc., rovnako aj texty filozofov ako Nietzsche, Pascal, Kierkegaard. Esejistickú formu majú niektoré texty d' Montaigna, Bergsona, Gödela, d' Alamberta, Russella a iných.

Učebný text spomína Leonarda da Vinciho, všestranného umelca, ktorý patrí trocha i do dejín filozofie. Da Vinci vnímal maliarstvo ako univerzálnu vševedu, v ktorej musíme ponímať znalosť toho, čo ideme zobrazovať. Veril, že človek má takmer neobmedzené možnosti, ale nie je schopný dosiahnuť niečo bez väčšej námahy. Spoznal, že použitím techniky a umenia môže človek podmaniť svet. Technika nám dáva príležitosť panovať silami prírody, umenia a obnovuje a rozširuje krásu sveta.

Filozof Jean Baudrillard opisuje produkty masovej kultúry ako simulakrá, t. j. ako prvoplánové výstupy, v ktorých sa nachádza iba jeden podávaný zmysel. Simulakrum teda podľa Baudrillarda má iba autoreflexívny ukazovateľ, čo je významné v masovej kultúre (Mistrík 2009b). Ako príklad možno uviesť show *Big Brother*, ako kontrapríklad zasa Orwellov román *1984*.

V predmete sa spomína aj pozitívna úloha chaosu pri vytváraní krásy. V poslednom storočí umelci zvyknú používať chaos ako vyjadrovací prostriedok. V rovnakom zmysle chaos vytvára zaujímavé útvary v prírode, ktoré by bolo možné označiť za pekné. Priekopníkom využitia deterministického chaosu vo fraktáloch je Benoit Mandelbrot. Definícia fraktálu zatiaľ nebola verbalizovaná. Filozof „H. Poincaré (1854–1912) opísal deterministický chaotický systém. Niekedy je ťažké vypočítať vlastnosti, lebo nastáva priveľa náhlych nepredvídateľných zmien.“ (Ferko, Samuelčík a Špráková 2015, s. 45). Poincaré sa prvý zaoberal možnosťou chaosu v deterministickom systéme, čo má významné filozofické dôsledky v tom, že sa determinizmus. a indeterminizmus neberú ako navzájom kontradiktórické. Tento Poincarého objav vegetoval na okraji záujmu až do 60. rokov 20. storočia, keď ho s objavením podivných atraktorov znova oživil Mitchell Feigenbaum.

Kapitola o zmysle umenia uvádza zaujímavý príklad. Text Ivana Koleniča *Generácia ponúka pocity nezmyselnej činnosti, bezútešného života, bezmocnosti, depresie a osamelosti. Zmysel toho, čo chcel umelec vyjadriť, evokuje Heideggerovo vyklonenie sa do Nič, zažívanie čistého Nič. Heidegger sprítomňuje takéto existenciálne stavy v práci Čo je metafyzika? (1929). Podľa neho človek môže toto nič zažiť. Nič sa ukazuje už aj v absolútnej núde. Ale ukazuje sa hlavne v úzkosti. Úzkosť, to je nepoznanosť odpovede na otázku aký je zmysel všetkého bytia, celého sveta. A v úzkosti sa odráža do človeka to nič. Nicht nichtet - nič ničuje, hovorí Heidegger. Človek nepoznajúci zmysel bytia- to je vyklonenie sa do nič. Pre situáciu človeka je typické, že je vyklonený do nič. Podobné existenciálne stavy opísal aj Ivan Kolenič, zmyslom jeho poviedky bolo zrejme odovzdanie posolstva, ktoré malo v niektorých znakoch podobné rysy.*

V uvedenej kapitole nájdeme aj iné korelácie s konkrétnym filozofickým názorom na umenie. „V západnej filozofii videl pred krutou realitou života priam spasiteľnú úlohu umenia (najmä hudby) Schopenhauer.“ (Sarka 2003) Pokiaľ umenie umožňuje riešiť zdanlivo neriešiteľné problémy, uľavuje v bolestiach, poskytuje oddych, a dokonca robí múdrejšími (Mistrík 2009a, s. 73), potom môžeme ľahko vnímať spojitosť s funkciou umenia u Schopenhauera. V Schopenhauerovej filozofii svetu vládne vôľa, ktorá nemá východisko, pevný smer ani cieľ. Z toho dôvodu nejstvie zmysel bytia, žijeme v najhoršom možnom svete a život je bez zmyslu. Jedným zo spôsobov, ako neprepadnúť nezmyselnosti života je práve kontemplácia v umení.

Kapitola o súčasných procesoch v kultúre porovnáva hrdinov. Ako príklad je uvedený Homérov *Odysseus*. Tu môžeme vnímať korelácie v zmysle hodnôt homérskeho hrdinov, ako ich vyzdvihoval Friedrich Nietzsche. Tento filozof velebil hodnoty homérskeho hrdinov, naopak odsudzoval ich rozbitie Sokratom, domnieval sa že podobné hodnoty sa vrátia v budúcnosti v podobe nadčloveka.

Skutočne podnetná je téma, ktorú osnovy pôvodnej koncepcie štátneho vzdelávacieho plánu dali do záverečného ročníka. Vedecká téza a paradigma ako námet ponúka široké portfólio. Z začať môžeme fakticky od Aristotelovej predstavy vedy, pripomenúť môžeme



pohľad Galileiho, predstavu deduktívnej metódy u Descartesa, induktívnej metódy u Bacona, silné korelácie možno vnímať s logickým atomizmom Russella, s úlohou vedy podľa Wittgensteina. Môžeme sa dotknúť i histórie vedy, napr. „počiatky najstarších údajov o marketingovom výskume počádzajú z r. 1703, keď boli v Paríži použité pri sledovaní vybavenosti zámkov vykurovacími systémami základné štatistické parametre“ (Mokrišová 2013, s. 28). Korelácie možno vnímať s princípom konfirmácie u Carnapa, rovnako s Popperovým falzifikacionizmom. V rámci vedeckých paradigiem možno spomenúť koncepciu T. S. Kuhna, prípadne priblížiť Feyerabendov epistemologický anarchizmus. „Keď si pozrieme učebnice, v ktorých sa hovorí o filozofii vedy, P. Feyerabenda tam môžeme nájsť ako tvorcu jedného z pozoruhodných modelov vývinu vedeckých teórií“ (Rybár 1996, s. 117). Pri životopisoch vedcov možno vybrať takého vedca, ktorého práca má aj filozofické korelácie, napr. Einstein, Poincaré, Heisenberg, Mach etc. Pri Nobelových cenách je možné spomenúť filozofov, ktorí ju získali, ako aj reliabilné súvislosti s filozofiou u tých objavov, za ktoré boli udelené. Možno otvoriť aj tému hodnota vedy a protirečenia vedeckých stanovísk. Rovnako je možné hľadať korelácie vo filozofii s možnými postupmi vedcov, aj v zmysle vyššie naznačeného. Vyučovacia hodina venovaná práci s vedeckým textom môže rovnako využiť už spomenuté súvislosti.

Úplne poslednou témou osnov pôvodného štátneho vzdelávacieho programu je kultúrna identita a rozdelenie vedných odborov a študijných smerov. Súvislosti možno nájsť s Montesquiem, ktorý jasne hovoril, že rozdielne podmienky produkujú aj rozdielne zákony, uznával kultúrne rozdiely a z toho plynúce konzekvencie. Téma rozdelenia odborov a vied zasa evokuje niektoré súvislosti s Aristotelovým vnímaním vied, ale v súvislosti so stredoškolským kurikulumom budú asi využiteľnejšie korelácie s Comtovým rozdelením vied. U Aristotela v Druhých analytikách „rozhodujúcou v tomto smere je 10. kapitola I. knihy (76a31 – b15), kde je uvedená klasifikácia, ktorá má priamy vzťah k predmetnému rodu vedy“ (Mládenek 1999, s. 6) Možno azda ešte spomenúť aj rozdelenie vied u Diltheya. Možno azda pripomenúť, že systém siedmich slobodných umení priniesol Martianus Capella. Náš mysliteľ vylúčil zo systému architektúru a medicínu /vraj sa venujú iba prízemným veciam/ a ustálil ho ako trívium /gramatika, rétorika, dialektika/ a quadrivium /aritmetika, hudba, geometria, astronómia/. Trívium je známe z Platónovej Ústavy kde sa spolu vyskytuje, quadrivium sa sem - tam vyskytuje spolu za helenistického obdobia. Možno pripomenúť aj delenie vied na teoretické, praktické, mechanické a logické scholastika Huga od sv. Viktora. Christian Wolf zasa delí vedy na historické a filozofické. Bacon vedy rozdeľuje na historické, básnické a filozofické. Filozofické vedy rozčlenil na teológiu, vedu o prírode a vedu o človeku. Delenie podľa Wilhelma Windelbanda zasa vedy delí na nomotetické a idiografické. „Toto rozlíšenie naznačil už v štúdií Normy a prírodné zákony, ale vypracúva ho až v rektorskej reči Dejiny a prírodoveda, pretlačenej v treťom vydaní Prelúdií v r. 1907.“ (Menzel 1972, s. 43). Nomotetické vedy sú také, ktoré hľadajú všeobecnosti vo forme prírodného zákona. Idiografické vedy hľadajú jednotlivé, sú to vedy o udalostiach. Prvé učia čo je a druhé čo už raz bolo. Dejiny sa nemôžu stať nomotetickou vedou.

Keďže väčšina súvislostí už bola spomenutých, pokúsime sa ešte v samotnom vyučovaní filozofie nájsť nejaké korelácie s predmetom umenie a kultúra, ktoré ešte eventuálne neboli zdôraznené.

Azda by sme hudobný estetický prvok mohli nájsť v úvode Parmenidovej filozofickej básne. Ide o zlomok 29 B 1. Zvuk píšťaly znamená afirmatívny tón. Píšťala je v antickej kultúre výrazom psychického uvoľnenia a pohody. U sofistov je dobré pamätať si, že aj riešenie relatívnosti hodnôt v antickej gréckej tragédii napomohlo uchopeniu celkovej relativizácie sofistami, a to rovnako v pokleslej forme mladšej sofistiky (orientácia na eristikú), ako aj vo filozofických riešeniach významných predstaviteľov sofistiky (Gorgias, Protagoras etc.). V drámach šlo o problematizáciu etických a náboženských hodnôt, ako aj politických hodnôt. Ak máme dôverovať Platónovmu obrazu o Sokratovi, práve on bol prvý, čo sa pýtal na podstatu krásy o sebe. Krása v stoicizme je chápaná ako rovnaká prítomnosť dobra o vlastnostiach štyroch platónskych cností (múdrosť, odvážnosť, umiernenosť, spravodlivosť).

Samotné korelácie možno vnímať v samotnej povahe renesancie, návrat ak antickým hodnotám, k filozofii Plotina, Platóna, Aristotela, napodobňovanie predsokratikov, písanie dialógov. Ide o silný vplyv novoplatonizmu a Platóna, objavujú sa aj elementy pytagoreizmu. Prienik filozofie a umenia v renesancii je veľmi markantný a objavujú sa aj spoločné témy, napr. známy obraz Aténska škola. Samozrejme treba reflektovať aj istý prienik byzantskej kultúry a elementov filozofie, najmä do Itálie. Kulturogénny vplyv antického dedičstva a vôbec kvasu filozofie na renesanciu sotva možno doceniť. Gregor Nysský obdobne ako pytagorejci hovoril hudobnej vesmírnej harmónii. „Podľa jeho názoru pôvodcom tohto hudobného a harmonického usporiadania je Boh. A sám človek ako mikrokozmos nie je nič iné ako hudobný nástroj, ktorý vznáša chválu Bohu.“ (Losev a Šestakov 1978, s. 60)

Denis Diderot bol významný v estetike. Príroda je esteticky neprekonateľne dokonalá. Z hľadiska umenia je najlepšia pozícia naturalizmus a realizmus. Človek má morálne interpretovať prírodu, umenie má mať aj didaktickú funkciu. Estetické názory vyslovil aj Schelling. Umelecké dielo je preto dokonalé, lebo vyjadruje to, čo sa nedá plne intelektuálne vyjadriť - jednotu ducha a prírody. Umenie je tvoriaci nástroj filozofie, dokumentuje to, čo filozofia nemôže ukázať. Ono potvrdzuje filozofiu identity. Hegel poníma umenie ako najnižšiu zložku triády absolútneho ducha. Hegel hovorí, že ríša umenia je ríša absolútneho ducha. Subjekt v krásnom nachádza sám seba, nevidí žiadnu hranicu a medzu pre subjekt. V kráse sa môže plne realizovať, iba človekom stvorená krása môže byť náplňou filozofie umenia. Umenie delí na orientálne, považuje ho za symbolické, na klasické a na romantické, ktoré považuje za najvyššie. V rámci vývoja ducha k vyšším štádiám „u G. W. F. Hegela končí umenie preto, lebo splnilo svoju historickú úlohu a hoci sa nestráca sa z kultúrnej tvorby človeka, ďalšie úlohy vo vývine svetového (a vtedy už absolútneho) ducha preberá náboženstvo.“ (Mistrík 2008, s. 35) Z filozofie 20. storočia možno spomenúť Rudolfa Carnapa a jeho názor, že estetické sudy patria medzi výroky s expresívnou, nie s reprezentatívnou funkciou jazyka.

Indická filozofia ovplyvnila v značnej miere aj formovanie umenia. Budhistické umenie vznikalo s objavením sa samotného budhizmu. „Rané budhistické umenie sa snažilo vyhnúť zobrazeniu Budhu úplne, alebo využíva použitie symbolov, ktoré sa na Budhu odvolávajú, alebo na dôležitú udalosť z Budhovho života.“ (Huntington 1990, s. 401) V prvej fáze zobrazovalo najmä ľudské figúry, od prelomu tisícročia aj stvárnenia Budhovho chodidla, Budhovjej podobizne. Budhovu podobizeň začali zobrazovať gandhárski umelci za kušánskeho vládcu Kanišku II.. Objavujú sa budhistické pagody a stúpy, s rozširovaním budhizmu do východnej a juhovýchodnej Ázie sa rozširuje aj budhistické umenie. Špecifickou podobou budhistického umenia je zenové umenie, predovšetkým vo forme zenovej maľby a zenovej architektúry. „Je všeobecne známe, že zen predstavuje podstatný prvok v orientálnom duchu a podobne, že zenové umenie zdieľa podstaty orientálneho umenia“ (Shin'ichi 2015, s. 5) Rozšírené je najmä v Číne, Japonsku a v Kórei. Hinduistické umenie je okrem rozvinutého literárneho umenia významné architektonickým umením, známe sú chrámové komplexy z obdobia dynastie



Guptovcov a zo stáročí, ktoré nasledovali po rozvrátení ríše Guptovcov až do konca indického staroveku. Významné je aj hinduistické sochárstvo, napr. slávne sú sochy v hinduistickom kambodžskom chráme Angkor Wat.

Čínska filozofia ovplyvnila takisto umenie vo východnej Ázii. „vČínskom umení nemá primárny význam námet (v zmysle vonkajšej, tvarovej stránky veci), ale meditácia a duchovná koncentrácia (na vnútornú stránku veci)“ (Sucharek 2013, p. 733). Okrem spomínaného zenového budhizmu umenie ovplyvnil aj Konfucius a jeho epigóni. Konfuciánske umenie sa uplatnilo vo výstavbe konfuciánskych chrámov, v konfuciánskej literatúre, hudbe, maľbe etc.. „Konfuciánska estetika sa javí jednoducho pragmatistická. Kým Konfucius hovorí často a vášnivo o hudbe, (poznámky o podobách, použití, hodnotách), nesnaží sa ponúknuť formálnu definíciu tohto umenia“ (Shusterman 2009, s. 19). Svoje miesto v ovplyvnení čínskeho umenia má aj filozofia fa – ťia, známa sústava sôch, terakotová armáda cisára Čchin Š Chuang Ti je veľdielo, ktorého tvorba bola evidentne pod vplyvom čínskej legalistickej filozofie. Napokon, aj taoizmus zasiahol do dejín čínskeho umenia od dôb dynastie Východná Chan až po poslednú mandžuskú dynastiu Čching. Predovšetkým ide o prejavy náboženského taoizmu. Známe sú taoistické maľby Lao'c z obdobia šiestich dynastií, za zmienku stojí taoistická kaligrafia. „Len málo taoistických diel sa zachovalo spred obdobia dynastie Sung“ (Little a Eichmann, 2000 s. 21). Významnými taoistickými maliarmi boli napr. Wang Meng a Huang Gongwang (14 st.). Rovnako sa zachovali diela taoistickej architektúry z obdobia mongolskej dynastie Juan, avšak väčšina zachovanej taoistickej architektúry pochádza z obdobia po návrate vlády rodenej domácej čínskej dynastie Ming.

Text vznikol v rámci interného grantu IG-KSV-ET-03/2016-2.1.5 Filozofia – dominantná časť občianskej náuky na gymnáziu v SR cez prizmu didaktiky v etickom kontexte.

1. Fedor, Š.; Estetika a reforma vzdelávacieho systému na stredných školách, In: Kvokačka, A.; Tomáš, O.; Teória a prax súčasnej estetiky, Prešov, UNIPO, 2011, ISBN 978-80-555-0463-6
2. Hvizdová, E.; Marketing, In: Hvizdová, E.; Balogová, B.; Sedláková, A.; Marketing sociálnych služieb s dôrazom na arteterapiu a výtvarné umenie, Prešov, 2015, ISBN 978-80-555-1271-6
3. Hvizdová, E.; Balogová, B.; Creative industry of selected handicrafts in eastern Slovakia, Mainz, 2016, ISBN 978-3936172-47-8
4. Mistrík, E.; Umenie a kultúra pre I. ročník gymnázií, Prievidza, Educo, 2009a, ISBN 978-80-89431-03-8
5. Ovsianikov, M. F.; Dejiny estetického myslenia, Bratislava, Pravda, 1980
6. Steiner, M.; 1997. Kantova estetika, In: Obnovení život, 52 (6), ISSN 0351-3947
7. Hrkút, J.; 2012. Estetická normativita a realizmus, In: Filozofia 67 (5), ISSN 0046-385X
8. Mistrík, E.; Janikovič, Z.; Umenie a kultúra pre III. ročník gymnázií, Prievidza, Educo, 2012, ISBN 978-80-89431-31-1
9. Johnson, A. P.; 2005. Gadamer, Albert Marenčin PT, Bratislava, ISBN 80-88912-62-8
10. Kuklíková, T.; Žagoršková, M.; Fischerová, A.; Estetika a estetická výchova, Bratislava, Obzor, 1980
11. Mistrík, E.; Umenie a kultúra pre II. ročník gymnázií, Prievidza, Educo, 2009b, ISBN 978-80-8941-04-5
12. Zis, J. A.; Umenie a estetika, Bratislava, Pravda, 1979
13. Stolovič, L. N.; Podstata estetických hodnôt, Bratislava, Pravda, 1980
14. Michalovič, P.; Minár, P.; Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu, Bratislava, Iris, 1997, ISBN 80-88778-44-1
15. Brožík, V.; Estetika socialistickej spoločnosti, Bratislava, Pravda, 1982
16. Reichel, P.; Svůdný klam Třetí říše, Praha, Argo, 2004, ISBN 80-7203-604-1
17. Schaff, A.; Úvod do sémantiky, Praha, NPL, 1963
18. Koudelka, M.; 2009. Vztah člověka a boha v hierarchickém učení tzv. Dionysia Areopagity, In: Areopagita, D.; O nebeské hierarchii, Praha, Vyšehrad, ISBN 978-80-7021-872-3
19. Čiripová, D.; 2003. Krásno a jeho druhá tvář v období neskorej antiky, In: Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské Univerzity, Studia minora facultatis philosophicae Universitatis Brunensis, Series theatrologica, 52 (Q6), ISSN 1214-0406
20. Sarka, R.; 2003. Hudba a spiritualita v súčasnom duchovnom prúde, In: Teologické texty, 26 (5), ISSN 0862-6944
21. Bandurová, L.; 2016. Postmoderná estetika, médiá a mediálna kultúra, In: Mediá a text 5, Prešov, UNIPO, ISBN 978-80-555-1567-0
22. Londák, M.; Sikora S.; Londáková, E.; 2002. Predjarie, Bratislava, Veda, ISBN 80-224-0707-0
23. Gogová, L.; 2013. Henri Bergson, Smích, In: Jazyk a kultúra, 4 (14), ISSN 1338-1148
24. Szumera, G.; 2009. Virtuálna spoločnosť, In: Realita a fikcia, Bratislava, SFZ, ISBN 978-80-970303-0-8
25. Javorčíková, J.; Postmoderný text ako médium významu, In: Mladá veda 2009. Humanitné vedy – literárna veda, Banská Bystrica, UMB, 2009, ISBN 978-80-8083-861-4
26. Ferko, A.; Samuelčík, M.; Šprlákova, V.; 2015. Geometria fraktálov, Bratislava, UK, ISBN 978-80-8147-049-3
27. Mokršová, V.; Marketingový informačný systém, In: Hvizdová E. a kol.; Základy marketingu, Prešov, 2013, ISBN 978-80-89372-49-2
28. Rybár, J.; Predtým ako sa pokúsiš niekoho zmeniť, In: Organon F, 3 (2), 1996, s. 113-124, ISSN 1335-0668
29. Mládenek, Ivan; 1999. Aristotelova klasifikácia princípov dokazovacej vedy, In: Organon F, 6 (1), s. 6-26, ISSN 1335-0668
30. Menzel, L.; 1972. K pojetí vědecké filosofie v novokantovských školách, In: Philosophica, SBORNÍK PRACÍ FILOSOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERSITY STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS, Brno, Brněnská Univerzita, ISSN 1803-7445
31. Losev, A. V.; Šestakov, V. P.; Dejiny estetických kategórií, Bratislava, Pravda, 1978
32. Mistrík, E.; Kam kráča estetika po konci umenia a konci postmodernity? In: Filozoficko-estetické reflexie posthistorického umenia. Studia aesthetica Sošková X. J. (ed.). Prešov: Filozofická fakulta PU, 2008. ISBN 978-80-8068-699-0
33. Huntington, S. L.; 1990. Early Buddhist Art and the Theory of Aniconism, In: Art Journal 49 (4), ISSN 0004-3249
34. Shin'ichi, H.; 2015. On Zen Art., In: Marburg Journal of Religion 17 (1) ISSN 1612-2941
35. Sucharek, P.; 2013. Umelec – pontifex oppositorum, In: Filozofia 68 (9), ISSN 0046-385X
36. Shusterman, R.; 2009. Pragmatist Aesthetics and Confucianism, In: The Journal of Aesthetic Education, 43 (1), s. 18-29, ISSN 0021-8510
37. Little, S., Eichman, S.; Taoism and the Arts of China. Univ of California Press, 2000, ISBN 0-520-22784-0