

Fyzická estetika (angl. *physical aesthetics*)

– pojem, kterým kanadský vizuální a zvukový umělec Don Ritter (nar. 1959) v 90. letech 20. století teoreticky zastřešil své úsilí vytvářet interaktivní umělecká díla generující v příjemci nejenom **konceptuální** (▶) a emocionální ale též fyzické zážitky. Šlo o záměrnou reakci na přílišnou konceptualizaci umělecké tvorby a na aktuální kulturní situaci v postindustriální společnosti, kdy je stále víc nových uměleckých děl produkováno a konzumováno prostřednictvím technologických reprezentací – **technických obrazů** (▶) a zvukových anebo audiovizuálních medií. Ritter namísto interakce s dílem přes omezující a odcizující přídavné technické zařízení (myš počítače, dotekový displej obrazovky, přilba nebo rukavice VR, atd.) nabízí příjemci neomezený přístup k dílu, s kterým komunikuje výlučně svými pohyby, gesty, slovy či zvuky. Snažíc se zaangažovat do procesu interaktivní umělecké komunikace celé tělo a veškerou smyslovost příjemce, vytváří instalace a **environmenty** (◀), do nichž příjemce fyzicky vstupuje a svou aktivní přítomností v nich ovlivňuje vizuální, zvukovou anebo audiovizuální strukturu interaktivního díla. Jeho díla jsou navíc schopna pojmut a poskytnout zážitek více lidem najednou, proto je autor nazývá neomezenými (angl. *unencumbered*). Na podobných komunikačních principech jsou založeny též Ritterovi **performance** (▶), v něžž jeho video-obrazy reagují v reálním čase na zvuky anebo pohyby živých hudebníků, básníků anebo performerů.

Ilustrace:

Don Ritter: *Skies* (1998)

<http://aesthetic-machinery.com/skies.html>

Doplňující informace:

Don Ritter: *My Finger's Getting Tired: Unencumbered Interactive Installations for the Entire Body* (1998)

<http://aesthetic-machinery.com/articles-myfinger.html>

Jozef Cseres – Don Ritter: „*Neinteraktívne umenie je mŕtve.*“ In: Profil súčasného výtvarného umenia 4/2000, Bratislava, s. 52-55.

Jozef Cseres – Don Ritter: *Sound-art and Interactivity* (2004)

<http://aesthetic-machinery.com/articles-radioart.html>

Nová senzibilita (angl. *new sensibility*)

- pojem, kterým Susan Sontagová (1933 – 2004) v eseji *One Culture and the New Sensibility (Jedna kultura a nová senzibilita, 1965)* reagovala na obavy, že v postindustriální kultuře ztratí umění v důsledku rychlého vědeckého a technologického pokroku svou původní funkci a postupně zanikne. Sontagová se naproti tomu domnívá, že přesun zájmu umělců z obsahu na médium a nové technologie a sblížení umění s jinými, do té doby neuměleckými sférami (věda, technologie, životní praxe), jsou přirozeným dějinným důsledkem a na tuto nezvratnou skutečnost musí reagovat i reflexe umění. V nových společenských podmínkách se nejenom rozšířily umělecké prostředky, ale změnily se též základní funkce umění; to již nemá jenom reprezentační ambice a estetické cíle, ale slouží i k modifikaci vědomí a organizaci nových způsobů vnímání. Sontagové projekt nové senzibility přistupuje k umění jako k extenzi života, jako k reprezentaci nových modů vitality a předpokládá, že umělci se stanou jakýmsi estetiky sebe-vědomí, neustále zpochybňujícími své media, prostředky, materiály a metody. Sontagová vyvozuje z nové senzibility pro umění také sociologické a estetické důsledky: zánik rozdílu mezi “vysokou” a “nízkou” kulturou, nové, liberálnější vkusové normy a neprvoplánový estetický zážitek z uměleckého díla, spočívající v redukci jeho obsahu ve prospěch formálních aspektů a stylových rysů, z čehož podle ní vyplývá méně snobství a moralismu. Sontagové pojem “nová senzibilita” si později osvojili někteří teoretici a historici umění a začali jej vztahovat na různorodé tendence a projevy zejména ve vizuálním umění.

Ilustrace:

Jeden z mnoha příkladů aplikace pojmu "nová senzibilita" v současné teorii umění – studie Sonje Longuliusové o Robertovi Rauschenbergovi, jehož malbu uvádí sama Sontagová jako korespondující s jejím konceptem.

<http://www.grin.com/e-book/41722/robert-rauschenberg-s-combines-masterpieces-of-the-new-sensibility>

Doplňující informace:

Sontag, Susan: *One Culture and the New Sensibility*. In: Sontag, S., „Against Interpretation and Other Essays,“ Anchor Books, New York 1990, s. 293 – 304.

Sontag, Susan: *Jedna kultura a nová senzibilita*. In: Sedláček, J. – Šedivec, V. (eds.), „Umění ve století vědy. Eseje,“ Mladá Fronta, Praha 1988.

Otevřené dílo (ital. *opera aperta*)

- kategorie, kterou zavedl Umberto Eco (nar. 1932) ve stejnojmenné knize z r. 1962, aby poukázal na existenci textů, jež jsou otevřeny více různým interpretacím. Přesto však lze o některých z interpretací říci, že nejsou pro dešifrování autorského záměru kontextuálně legitimní; sémantická pluralita neznamena absolutní interpretační volnost. Podle Eca je otevřená každá umělecká forma bez ohledu na historický kontext svého vzniku a intenci jejího autora. Estetická konfigurace znaků a mnohovýznamovost jsou v díle vzájemně komplementární a nelze je od sebe oddělovat. Otevřenost, jež je podmínkou estetického prožitku, vězí jednak ve dvojité povaze organizace komunikace estetické formy, jednak ve transakční povaze procesu rozumění. V umění 20. století však otevřenost nabývá někdy až extrémních rozměrů, jelikož stále víc autorů pracuje se sémantickou nejednoznačností jako poetickým principem. Navíc vytvářejí formy bez stabilních center či bodů konvergence. Do popředí se tak dostává specifický druh otevřenosti, jenž přenáší odpovědnost na příjemce díla, který je teprve dovršitelem jeho významu a estetické hodnoty a do jisté míry i spoluautorem, což je koncept částečně blízký tezi Rolanda Barthesa (1915 – 1980) o [smrti autora](#) (►). Jako příklady otevřených uměleckých děl uvádí Eco román Jamese Joyce (1882 – 1941) *Finnegans Wake* (*Plačky nad Finneganem*, 1939) a aleatorické hudební kompozice Karlheinz Stockhausena (1928 – 2007), Luciana Beria (1925 – 2003), Henriho Pousseuera (nar. 1929) a Pierra Bouleze (nar. 1925), k nimž bychom mohli přiřadit též [happening](#) (◄) Allana Kaprowa (1927 – 2006), jakožto díla s otevřenou formovou strukturou.

Ve svých pozdějších textech Eco přílišný liberalismus "otevřeného čtení" zmírnil a vedle aktivity interpretů, začal zdůrazňovat také aktivní roli textu, který pokládá za „stroj vymyšlený na vylákání interpretací,“ za „zařízení na vytváření modelového čtenáře.“ Soudí, že přestože se interpretace uměleckých textů a děl zdají být prakticky neomezené, nějaké jejich meze přece jen musí existovat, jelikož vedle adekvátních a dobrých interpretací existují i interpretace neadekvátní, pomýlené a špatné. Zavádí proto kritérium koherence jako mechanismus testování hypotézy o intenci textu, jež je podle něho stejně důležitá, jako jsou intence autora a intence čtenáře.

Ilustrace:

Umberto Eco uvádí jako příklad pro svůj koncept **otevřeného díla** i kompozici Karlheinz Stockhausena *Klavierstück XI* (1956).

<http://www.youtube.com/watch?v=RhsvKEjxy7c>

Doplňující informace:

Eco, Umberto: *Opera aperta*. Bompiani, Miláno 2000.

Eco, Umberto: *The Open Work*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1989. (přel. Anna Cancogni)

<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>

Eco, Umberto: *Autor a jeho interpreti*. In: Eco, U., „Mysl a smysl,“ Moraviapress, Břeclav 2000, s. 149-165. (přel. Jiří Fiala)

Eco, Umberto – Rorty, Richard – Culler, Jonathan – Brooke-Roseová, Christine: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Archa, Bratislava 1995. (přel. Zdeňka Kalnická)

Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Karolinum, Praha 2004. (přel. Ladislav Nagy)

Plateau (fr. *plateau*)

- jeden z klíčových pojmů filozofického systému Gilles Deleuze (1925 – 1995) a Félix Guattariho (1930 – 1992), vhodný k postihu efemérní povahy soudobé kulturní situace, rezignující na metafyzickou a hierarchickou reflexi světa. Pojem převzali od Gregory Batesona (1904 – 1980), který jej použil při popisování zvláštních modů chování v archaických balijských společenstvích. Bateson pojmem “plateau” označil kontinuální, samovibrující oblast či blok intenzity bez nějakého kulminačního bodu anebo vnějšího konce svého vývoje. Deleuze a Guattari uchopili Batesonův pojem, aby jím charakterizovali způsob organizace myšlenek, odolávající rytmickým, symetrickým a hierarchickým strukturalizacím a usouvztažněním. Do *plateaux*, které se do češtiny překládají jako “plošiny”, strukturovali i svou společnou knihu *Mille plateaux (Tisíc plošin, 1980)*, odmítнувše tradiční uspořádání do kapitol jako kulminační a terminační. Plošiny jejich knihy jsou, na rozdíl od kapitol, usouvztažněny navzájem na způsob **rizomu** (▶), což koresponduje také s povahou procesu jejího psaní i s návodem, jak k ní má čtenář přistupovat – jako k multiplicitní **asambláži** (◀) různých témat, linií a pohybů, jež lze začít a přestat číst v kterémkoliv bodu, s ohledem anebo bez ohledu na jiné plošiny. Vzájemný vztah více plošin, z kterých je vytvářen **rizom** (▶), Deleuze a Guattari přirovnávají ke svazku rozlomených, do sebe zapadajících kroužků. Plateau tudíž nemá žádný počátek ani konec, nachází se neustále mezi. Na podobných principech dnes fungují internetová a **hypertextová** (◀) komunikace a síťová kultura.

Ilustrace:

Úvodní kapitola knihy *Mille Plateaux*, kde Gilles Deleuze a Félix Guattari pojednávají o rizomu a plateau.

<http://hypermedia.univ-paris8.fr/bibliotheque/Plateaux.html>

Doplňující informace:

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Les Éditions de Minuit, Paríž 1980.

Rizom (fr. *rhizome*)

- pojem-metafora, jehož prostřednictvím Gilles Deleuze (1925 – 1995) a Félix Guattari (1930 – 1992) postihli nový způsob myšlení, oproštěný od tradičního západního dualistického myšlenkového schématu, založeného na dichotomii "subjekt – objekt". Na rozdíl od arborescentního (stromového, kořenového) systému s rozvětvlující se strukturou, usouvztažňujícího jednotlivé fenomény podle genealogických plánů, rizom, původně botanický termín pro oddenek, vyjadřuje nehierarchické, neoznačující a necentralistické (nikoli polycentrické) uspořádání, distribuci a komunikaci jevů, myšlenek, poznatků a informací. Seriální a multiplový model rizomu umožňuje navzájem propojit kterékoliv prvky a linie struktury, jelikož není zformována z oddělených statických bodů či jednotek, nýbrž z mobilních sérií linií. Deleuze a Guattari vysvětlili svou koncepci rizomu v úvodu společné knihy *Mille Plateaux* (◀) (*Tisíc plošin*, 1980), kterou rovněž strukturovali podle rizomatického modelu, tj. bez objektu a subjektu, s navzájem komunikujícími plány místo kapitol, jako multiplicitní *asambláž* (◀) různých témat, linií a pohybů. Jejich kniha je otevřený systém bez ambic normativního neboli konečného soudu. Zde také uvádějí charakteristické znaky rizomu: princip propojení a heterogenity, princip multiplicity, princip *ruptury* (▶) a princip kartografie a dekalkománie. Rizom nepodléhá žádnému strukturálnímu či generativnímu modelu, nemá mimetickou ani organickou povahu, nereprezentuje realitu, nýbrž mapuje způsob myšlení, jež operuje stále v nějakém meziprostoru a mezičase. Rozehrává hru odlišných režimů znaků i neznakových stavů. Na rozdíl od stromu, který artikuluje a hierarchizuje pauzování, rizom má kartografický charakter; rizom mapuje, není to pauzování, nýbrž mapa ve smyslu souboru rozličných, simultánně působících linií. Má mnohé vstupy, nemá počátek ani konec, je stále ve stavu *mezi* (*milieu*), mezi věci, odkud se rozrůstá a šíří všemi směry. Není však objektem reprodukce, jenom cirkulační stavů. Je bez původu a organizující paměti, svojí podstatou je antigenealogický, antipaměťový a *nomádský* (◀). Operuje prostřednictvím horizontálních a transverzálních spojení, zatímco stromové a kořenové modely operují prostřednictvím spojení vertikálních a lineárních. Podstatu fungování rizomatického modelu ilustrují Deleuze a Guattari na četných příkladech, které nacházejí na rozmanitých úrovních života a kultury – v přírodě a biologii (orchideje a osy, hlízy, krysy), sociální organizaci (*nomádství* (◀)), urbanistice (územní struktura Amsterdamu), vědě (způsob fungování mozku, viry), technologii (počítačové komunikační sítě), psychologii (schizoanalýza), neurologii (krátkodobá paměť), filozofii (Friedrich Nietzsche), hudbě (ritornel, notopis Sylvana Bussotiho), literatuře (díla Heinricha von Kleista, Marcela Schwoba či Armanda Farrachiho) a dokonce i ve sportu (hybné principy surfingu, windsurfingu či deltaplánu). Svou koncepci vztahují i na markantní geokulturní rozdíly mezi Západní a Východní civilizací: zatímco první dominuje arborescentní, pro druhou je příznačný spíše rizomatický model. Dnes bychom k jejich výčtu jevů s rizomatickou organizační strukturou mohli přidat třeba horizontální genový transfer, *hypertext* (◀), internet či terorismus. Nadčasový pojem rizomu nabývá své aktuálnosti zejména v podmínkách nové kreativity a *nové senzibility* (◀) jako reflexivní kategorie fuze vědeckého, estetického a uměleckého myšlení.

Ilustrace:

Botanické schéma rizomu

Úvodní kapitola knihy *Mille Plateaux*, kde Gilles Deleuze a Félix Guattari pojednávají o rizomu.

<http://hypermedia.univ-paris8.fr/bibliotheque/Plateaux.html>

Doplňující informace:

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Les Éditions de Minuit, Paris 1980.

Chaosmos (angl. i fr. *chaosmos*)

- neologismus pocházející z románu Jamese Joyce (1882 – 1941) *Finnegans Wake* (*Plačky nad Finneganem*, 1939), nímž se spisovatel snažil apelovat na neschopnost existujících jazyků, symbolů a mýtů reflektovat korespondence mezi lidským a kosmickým a na potřebu nového, transcendentálního jazyka. Pojem resuscitoval Gilles Deleuze (1925 – 1995) v knize *Différence et répétition* (*Diference a opakování*, 1968), kde o něm mluví v souvislosti s věčným návratem jako o vnitřní identitě světa a chaosu. Ve společných pracích s Félixem Guattarim (1930 – 1992) píše o chaosu jako o prostoru mezi dvěma *milieu*, kde dochází ke střetu chaosu s rytmem a právě zde se chaos může proměnit na rytmus. Umění, jakožto kompoziční činnost, vytváří chaosmos, tj. komponovaný chaos. Deleuze s Guattarim chápou umění jako zápas s chaosem; podobně jako vědec a filozof, i umělec se snaží chaos ovládnout a ustavit v něm roviny; udělat jej smyslově pociťovatelným. Umění podle nich „mění chaotickou proměnlivost v *chaoidní* různost.“ Guattari se ještě vrátil k pojmu „chaosmos“ ve své poslední knize *Chaosmose* (*Chaosmoze*, 1992), kde jej pojednal jako eticko-estetické paradigma. Rostoucí frekvence a četná aplikace pojmu v textech různé povahy jsou výrazem aktuálních proměn teoretického a uměleckého diskurzu (◀) i technologického rozvoje, zejména nemetafyzických způsobů filozofování, poststrukturalismu (▶), dekonstrukce (◀), teorie chaosu, teorie strun, apod.

Ilustrace:

Videa a kurátorské projekty britského umělce Chrisa Boyda jsou skvělou ukázkou přiznaných inspirací pojmem chaosmu.

<http://www.chrisboydism.blogspot.com/>

Doplňující informace:

Deleuze, Gilles: *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France, Paris 1968.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Les Éditions de Minuit, Paris 1980.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Co je filosofie?*. OIKOYMENH, Praha 2001. (přel. Miroslav Petříček jr.)

Eco, Umberto: *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1989.

Guattari, Félix: *Chaosmose*. Éditions Galilée, Paris 1992.

[Kuberski, Philip: *Chaosmos: Literature, Science, and Theory*. State University of New York Press, New York 1994. \(\[http://books.google.com/books?id=la3GG7z0KZgC&printsec=frontcover&hl=sk&source=gb_s_summary_r&cad=0#PPT1,M1\]\(http://books.google.com/books?id=la3GG7z0KZgC&printsec=frontcover&hl=sk&source=gb_s_summary_r&cad=0#PPT1,M1\)\)](http://books.google.com/books?id=la3GG7z0KZgC&printsec=frontcover&hl=sk&source=gb_s_summary_r&cad=0#PPT1,M1)

Mizení/Estetika mizení (fr. *disparition/esthétique de la disparition*; angl. *disappearance/aesthetics of disappearance*)

- pojem, který se objevil v humanitně-vědním **diskurzu** (◀) v druhé polovině 20. století v souvislosti s tématy jako jsou smrt člověka a subjektu, konec dějin, vražda reality, **smrt autora** (▶), ztráta originálu, demontáž **rámu** (▶), apod. Motiv mizení se vine celým dílem Jeana Baudrillarda (1929 – 2007) a kulminuje v jeho pozdních esejích, zejména v konferenčním příspěvku *On Disappearance (O mizení, 2006)*. Baudrillard chápe mizení jako proud a absolutní transparentci, jako absolutní **distanci** (◀) reálného, a rozeznává tři jeho mody – organické mizení (smrt), mechanické mizení (klonování) a rituální mizení (hra). Diagnostikuje mizení jako podstatnou vlastnost **moderního** (▶) světa, nachází ho na všech úrovních komunikace a symbolické směny, a dává ho do přímé souvislosti se smrtí subjektu a kolapsem dichotomie “člověk – stroj”. Realita mizí v zrcadlech a **simulacrech** (▶) médií, společnost se ztrácí v spleti významově vyprázdněných komunikačních aktů, subjekt splývá s obrazovkou, jelikož již nelze oddělit displej počítače od mentálního displeje jeho uživatele. Mizí též reprezentační umění, které zdegenerovalo na **simulakra** (▶) a **hyperrealismus** (◀), jež je reálnější než realita sama, mizí i hudba, jež se ztrácí v stereofonii a jiných efektech. Umění udělalo z mizení pozitivní kategorii, proměnilo se na „umění mizení“.

Systematičtěji pojednal problém mizení Paul Virilio (nar. 1932) v knize *Esthétique de la disparition (Estetika mizení, 1980)*, kde se zamýšlí nad vlivy technologie na lidské vědomí a smyslovou zkušenost. Mizení spojuje s fenoménem rychlosti, se zrychlováním pohybu a vnímání: v důsledku vysokých technických rychlostí, jež ničí čas a prostor, mizí vědomí jako přímé vnímání jevů, jež nás informují o naší existenci. Technologie organizují a kolonizují čas, manipulují naši časo-prostorovou zkušenost, naše vnímání, jež ztrácí kontinuální charakter a stává se diskontinuálním, piknoleptickým. Rychlost zkrátka destruuje realitu a způsobuje její mizení. Adekvátní disciplinou dneška se podle Virilia stává dromologie, syntetizující ve svých reflexích rychlost a mizení; světu dnes vládne “dromokracie”. Také věda, která kdysi sloužila zjevování relativní pravdy, se dnes proměnila na “technovědu”, jež je vědou mizení pravdy. Současné umění nahradilo reprezentaci prezentací, či dokonce teleprezentací. Odmítá **distance** (◀) a odehrává se v reálném čase.

Ilustrace:

Jean Baudrillard o **mizení** reálného světa.

<http://www.youtube.com/watch?v=kiHpGAjA33E>

V Stelarcových interaktivních performancích kolabuje dichotomie “člověk – stroj” a subjekt i tělo **mizí** v “dromosféře” technologických manipulací a časo-prostorových posunů.

Video: Presentations: Psycho/Cyber

Doplňující informace:

Baudrillard, Jean: *L'illusion de la fin, ou, La grève des événements*. Galilée, Paříž 1992. (přel. Charles Dudas)

Baudrillard, Jean: *Beyond the Vanishing Point of Art*. In: Taylor, P. (ed.), „Post-Pop Art,“ MIT, Cambridge 1987. (přel. Paul Foss)

Clarke, D. B. – Doel, M. – Merrin, W. – Smith, R. G. (eds.): *Jean Baudrillard: Fatal Theories*. Routledge, Londýn/New York 2008.

Virilio, Paul: *Esthétique de la disparition*. Éditions Balland, Paříž 1980.

Virilio, Paul: *The Aesthetics of Disappearance*. Semiotext(e), New York 1991. (přel. Philip Beitchman)

TAZ = Dočasná autonomní zóna (angl. *TAZ = temporary autonomous zone*)

- označení pro formálně nestrukturovanou oblast (prostorovou, časovou, imaginační), kterou vymezil Hakim Bey (vl. jménem Peter Lamborn Wilson, nar. 1945) ve stejnojmenném textu z r. 1985 pro různorodé sociální vztahy a aktivity a přirozené tvůrčí činnosti, vymykající se kontrole shora a odolávající jakékoliv totalitě. Bey koncipoval TAZ jako příspěvek k vysněné “třetí cestě” a alternativu vůči ideologii a kapitálu (◀); nelze ji proto chápat jenom jako historickou chvíli, ale spíš jako “psycho-spirituální stav” či dokonce jako “existenční podmínku”. Bey ji též vnímal jako vhodnou únikovou a osvobozující taktiku v globalizovaném světě, kde je vliv státu a nadnárodních společností všemocný a všudypřítomný. Na rozdíl od většiny revolucí, TAZ operuje inkognito a neviditelně; jakmile je odhalena, zanikne anebo změní svou identitu. Pro vznik takovéto zóny stanovil následovné podmínky: 1. psychologické osvobození lidí; 2. expanze počítačové sítě; 3. postupné rozpouštění kontrolního mechanismu (státu) aniž by usilovalo o jeho úplný zánik, což by sice vedlo k mizení (◀) moci, ne však vůle k moci. Navzdory druhé z podmínek Bey chápal TAZ jako fyzický prostor a tudíž ji odmítal ztotožnit s kybernetickým prostorem internetu, na něž ji nesprávně deklasovali mnozí jeho stoupenci i odpůrci, kteří dokonce Beya pasovali na jakéhosi “cyber-guru”. Internetová a rozhlasová komunikace jsou pro vznik TAZ velmi důležité, ale vytvářejí jenom předpoklady pro její fungování v post-informačním věku, jsou jejími efektivními prostředky nikoli však cíli. Charakteristickými znaky TAZ jsou nomádství (◀), mizení (◀), pirátství, poetický terorismus (◀) a festivita (◀). Bey je přesvědčen, že TAZ je jediným možným časem a místem pro uměleckou tvorbu, jelikož v institucionalizovaném světě umění (◀) umění degeneruje na komoditu, odmítá však redukovat TAZ na umělecké dílo. Připouští též, že z některých “dočasných autonomních zón” se za jistých okolností mohou stát “permanentní autonomní zóny”.

Ilustrace:

Hakim Bey uvádí jako moderní příklad pro pirátskou utopii a TAZ Republiku Fiume, částečně a dočasně realizovaný projekt Gabriele D’Annunzia z období 1. světové války. Postmoderní parafrází na ně může být umělecký projekt [The Kingdoms of Elgaland-Vargaland \(KREV\)](http://www.elgaland-vargaland.org/).

<http://www.elgaland-vargaland.org/>

Doplňující informace:

Bey, Hakim: *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Autonomedia, New York 1985.

Bey, Hakim: *Dočasná autonomní zóna*. KANT/Tranzit, Praha 2004. (přel. Petr Blumfeld)

<http://www.hermetic.com/bey/>

<http://www.freeppies.org/text/docasna-autonomni-zona-ii/>

Poetický terorismus (angl. *poetic terrorism*)

- označení pro utopicko-anarchickou tvůrčí a estetickou strategii, kterou hlásá Hakim Bey (vl. jménem Peter Lamborn Wilson, nar. 1945), vybízející lidi mimo **svět umění** (▶) neformálně a nezištně praktikovat (resp. iniciovat) aktivity formálně příbuzné takovým přístupům a tendencím **moderního** (◀) umění, které zpochybňují a oslabují **institucionální** (◀) a autorské rámce **světa umění** (▶). Z hlediska taxonomické a žánrové specifikace jde o projevy jako jsou **happening** (◀), *land art*, *street art*, umění a **performance** (◀) ve veřejných prostorech, graffiti, *mail art*, *xerox art*, intervence, sabotáže a stávky, **fetišismus** (◀), pirátské rozhlasové vysílání, apod. Cílem těchto aktivit má být vzbuzení pocitu intenzivnější existence a uspokojování potřeby duchovní krásy. Bey přizvukuje, že poetický terorismus není exhibiční akce, neděje se pro diváky či posluchače; jeho posláním je změnit něčí život. Požaduje od svých aktérů aby akce nepolitizovali, aby se striktně vyhýbali konvenčním platformám a strukturám **světa umění** (▶), nepoužívali jeho kategorie a neadresovali své akty umělcům. Beyův koncept poetického terorismu má dodnes silný vliv na mnohé alternativní, subkulturní a undergroundové komunity po celém světě, zejména poté, co distribuci a realizaci jeho myšlenek usnadnila levná a široce přístupná digitální média, zejména internet.

Doplňující informace:

Bey, Hakim: *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Autonomedia, New York 1985.

<http://www.hermetic.com/bey/>

<http://www.freeppies.org/text/docasna-autonomni-zona-ii/>