

## НОВОТО ПОКОЛЕНИЕ И ПРОЧИТА МУ НА ИЗКОННИТЕ ЦЕННОСТИ

*Пламен Пенев Пенев*

## THE NEW GENERATION AND ITS READING OF PRIMITIVE VALUES

*Plamen Penev Penev*

**Abstract:** We live in an age which is strange and timeless, excessive with interweavings and a combination of hopes and fears.

Hopes are a projection of the expectation that the World is entering a new Golden Age of creation, and a polysemiotic constructive archetype.

Fears arise from the noticeable and accelerated decline of traditional values and institutional structures - secular and religious; and from the idea and the misconception that a future is being built in which only the strongest and most ruthless survive and rule all levels of society. And the Bulgarian modern society from the beginning of the XXI century is in absolute sync, with the passives and positives of the world leading tendencies in cultural, social and ideological sense. The new generations of the native Bulgarian present and future are the embodied and true reality of this wide planetary framework, characterizing our troubled and fleeting epoch. The positive perspectives, based on the technicalized and hypercivilized essence of being, are theirs, of these generations, also the liabilities, as unknowns, abysses of existential doubts and trials as a whole. We are also witnessing at the epicenter of the transition, the crossroads of a kind of inaction between a period of the passing and the unidentified, also unexplained in its essence, new present and future. The characteristics of this kind of "row spacing" are the hallmarks of the new generations, including, especially in the Bulgarian society, which set the essential signs of our very future and possible prospects for public and national life.

**Keywords:** values; hypermodernism; generation; person; modernity; world

Преходът от модернизъм към постмодернизъм се осъществява през втората половина на ХХ век. Докато Бруно Латур твърди „никога не сме били модерни”, Чарлс Тейлър оговаря „безпокойството на мо-

дерността”, Хабермас чертае „философския дискурс на модерността”, а Фредрик Джеймисън говори за една „единствена модерност”. Джани Ватимо обявява „края на модерността”, Едгар Морен иска да улови „духа на времето”. От своя страна, Ричард Бърнстийн се стреми да определи „новата констелация”, Зигмунд Бауман – „постмодерната етика”, а Лиотар – да систематизира някои „постмодерни поуки”.

В съвременната епоха на хиперконсумация и трескаво скъсяващо се време края на постмодерността е прекрачен. Говори се за „хипермодерните времена”. Опит да обобщи отделни техни характеристики прави Жил Липовецки. Налице е и хипермодерният човек.

Краят на ХХ и началото на ХХІ век е време на хипернарцисизъм („нарцисизъм” е формулировка на Хр. Лаш) и на комерсиализация на начините на живот. Консумизмът става не само парадигмална жизнена форма, но придобива характер и на световна религия. Загубата на висшите идеали е съпътствана от всеобхватен скептицизъм. Релативизмът и прагматизмът са превърнати в граждански добродетели. Философите говорят за криза на хуманизма и за разпад на субекта. Мегаломанията, обзела човека след „смъртта на Бога”, добива хипермощаби. Липсват универсални истини, ценности, принципи, критерии, липсва един универсален и надисторически ред. Човекът е потопен в плуралистична вселена – плурализъм на традиции, на философски системи и позиции, на перспективи. Разпада се човешката цялост. Невъзможно е идентично човешко съзнание, множат се индивидуалните различия. Обществото затвърждава хетерономията на Другия и става все по-егалитарно. Разбирането за радикална множественост и имагинерност зачерква континуума и налага дисконтинуитет. Новите технологии и научните открития са профанна всекидневност, рутина. *Прогресът изглежда следва една тенденция към собственото си размиване, а заедно с него също важи и за новото, не само в действителния процес на секуларизация, но дори и в най-крайно футуристичните утопии* (Vatimo, 2004, p. 123). На мястото на „героическия” човек се е възправил „техническият”. Духовните пространства са заменени от ритмите на техниката и телекомуникацията. Изградена е виртуалната реалност.

Технологиите са революционизирали културата. В техническата ситуация изкуството не е медиатор между отсамно и отвъдно. В античната древност поетът е мислен и като пророк. *Vates означава едновременно Пророк и Поет. По своята същност те наистина са едно и също, поне в това най-важно отношение, че и двамата са проник-*

нали в свещената тайна на вселената... (Carlile, 1997, p. 95). Профетическият дискурс на изкуството твърде отдавна е зачеркнат. Възпроизводимостта, мултипликацията, серийността, конститутивни на фотографията, зачеркват и дискурса за гения на твореца. Изкуството вече е снижено до медия – не медиатор между отсамно и отвъдно, а медия (ако приемем, че медиаторът е обвързан с движение по вертикала, то медията е обвързана с движение по хоризонтала). Характерно в това отношение е твърдението на Скот Лаш, че медийното общество взривява бинарните опозиции, „взривява „разликата“ между инструменталността и крайната цел. То взривява тази предишна трансцендентност в една по-обща иманентност, в неразличието на информационните и комуникационните потоци. Информацията и комуникацията са материалната, нова и трета природа на глобалното информационно общество. Сега културата е навсякъде сред нас. Сега културата вече не е в представянията, а в обектите, марките и в технологиите на информационното общество (Lash, 2004, p. 98, 181). Така в хипермодерните времена оплоскостяването на света е завършено.

Напълно оплоскостен, ограничен, светът вече е сведен до екран. Освободен от моралните вериги, „техническият“ човек „клика“ върху едно или друго „падащо меню“, задоволявайки консуматорския си глад и потребността си да бъде обект на прелъстяване. Вместо отстояване на идеали и на морални каузи, които да трансцендират Аза – връхлитащи, блъскащи се образи, конституенти на света на виртуалното пространство. В размислите си за „унизеното слово“ френският философ Жак Елюл обяснява, че *Образът е от една съвсем друга област, от областта на онова, което не е Бог и не може никога да стане, при никакви обстоятелства* (Elyul, 2004, p. 114). Хипермодерното мислене окончателно десакрализира образа. Той вече не е знак за нещо недостижимо, не е символ, не представя митичен или отвъден свят. Напълно иманентен на отсамното, утвърждава феноменологията на „тукашното“ като неоспоримо реално. За абсолютно истинно се приема само видяното. Бързото развитие на техниките на изобразяване – фотографско изображение, кино и видеообраз, холографско изображение, дигитален образ, лазерно проектиране – пренасяща пространството с образи. Всичко вече е визуализирано. „Инструменталният разум“ комуникира чрез образи. Иконическите знаци изместват словото. Вместо писма – CD. Епистоларната форма става нелепа и е отхвърлена безвъзвратно. Постепенно се наслоява снизходително-пренебрежително отношение и към книгите. Според Блум,

пренебрежението към книгите прави хората *по-ограничени и плоски*. *По-ограничени, защото им липсва най-необходимото, действителната основа за недоволство от настоящето и разбирането, че съществуват негови алтернативи. Те са и по-доволни от това, но и отчаяни, че някога ще могат да се измъкнат от него... Плоски, защото без интерпретация на нещата, без поетичност или активност на въображението техните души са като огледала – не на природата, а на онова, което е наоколо* (Taylor, 1999, p. 22).

Анализирайки съвременното общество, станфордският преподавател по право Лорънс Фридман го категоризира като хоризонтално и посочва решаващата роля на образите като *основен инструмент на хоризонталната комуникация*. Езиците изчезват с бързи темпове и по всяка вероятност до двадесет и втори век ще просъществуват едва неколкостотин. Позовавайки се на изследване на Нийл Потсман, Фридман обобщава: *Образите заменят писаното слово „като наше основно средство за тълкуване, разбиране и тестване на реалността“*. Телевизията *подчертава образите, а не идеите*. Тя създава „илюзията, че знаем нещо“, докато в действителност тя води зрителя в *обратна на познанието посока* (Friedman, 2002, p. 34). Виртуалната реалност е станала по-реална от истинската реалност.

Оплоскостяването на света и изличеното чувство за принадлежност към един общосподелен определен ред улесняват завихрянето на хипермодерния индивид в кръговрат от бързо сменящи се, неспирно циркулиращи образи. Преситеността на сетивата отвежда до промяна на художествените езици и до превръщане на самото техническо възпроизводство в художествен метод. Още Валтер Бенямин, обговорил култовата и изложителна стойност на творбата, както и разрушаването на нейната „аура“, акцентира в статията си „Париж – столица на XIX столетие“ върху приоритета на *техническите необходимости постоянно да се облагородяват чрез обличането им в артистични цели*.

Завършеният процес на де-ритуализация на традиционното художествено произведение в съвременното хипермодерно общество е отвел до генерализиране на образа. Неговата „ентелехия“ е животът във виртуалната реалност – виртуални пътешествия, виртуална любов, виртуален домашен любимец. Като систематизира характеристиките на информационното общество, Скот Лаш излага разбирането, че съвременната епоха е *епоха не на символна размяна, а на мъртви дигитализирани символи; не на форми на живот, а на виртуализирани*

навици. (Lash, 2004, p. 140)

„Инструменталният разум” произвежда от разстояние дори и културата. Хипермодерният човек е въоръжен с „дистанционно” и „мишка”. Фланьор, пребиваващ в илюзорните светове на „осъществени” мечти, той възприема чуждите знаци като собствени, присвоява си чуждите образи, комбинира ги и ги окомплектова, за да си съгради свой свят – „смешение от факт и фикция” (Хасан). Симулакрумът – реалити шоу, вече е верифициран като обективна реалност. Новата семиотична и структурна каузалност, породена от образната инвазия, е интерпретирана от Маршъл Маклуън. Той дефинира съвременната епоха, в книгата си „Закони на медиите”, като „епоха на образа”. Културата се отказва да бъде репрезентативна или наративна и е станала „архитектурна”. Тя е *триизмерна, пространствена, толкова тактилна, колкото е визуална или текстова; тя е навсякъде около нас и ние я обитаваме; живеем в нея вместо да я срещаме в отделното царство на представянето* (Lash, 2004, p. 181) Това е култура от разстояние, сведена до информация, получена чрез екстериоризиране на човешката сетивност (Крокър). Технологичната култура е анализирана и от Вирилио. Той обобщава етапите, през които преминава обществото – от „графичен” век през „кинематографичен” и „фотографичен” към „инфографичен”. В инфографичния век образите вече не са представления, а информация. Те са утилитарни и „фатични”.

Освен че разширяват възприятията, съвременните кибертехнологии променят и самото изображение. В областта на изкуството тяхната роля почти напълно измества „майсторлъка”. Образът става все повече електронен продукт и все по-малко – произведение на човешката ръка. Реализацията на творбата се състои динамично, творбата е процес. Зрителят, реципиентът все по-често е едновременно обект и субект на този процес.

Характерно е, че при музиката и при словото образът се ражда в съзнанието. Той е априори виртуализиран. В изграждането му е впрегнат целият емоционален и ментален потенциал на индивида. Изобразителната пластика се отличава със своята конкретност в пространството. Визуалното изкуство е изкуство на сетивните форми. Естетическият израз на идеи, мисли, чувства, страсти изисква трансформацията им, свързана с тяхната транссубстанциализация. Така постигнатият образ „редактира” видимата реалност, задавайки своите смислови внушения.

В традиционното изкуство реципиентът интерпретира и дораз-

вива даденото произведение, без да рефлектира върху самия художествен факт. В хипермодерните времена дигиталните технологии улесняват експликацията на родените в съзнанието образи и съграждат хиперреалността. Там индивидът попада в сугестивната клопка на зрелищността. Същевременно, визуалното произведение създава условия за все по-персонализирано общуване. Двата свята – реалният и художественият, се смесват, сливат. Човекът е напълно потопен в художествената действителност, бариерите падат и той е в състояние да се идентифицира с различни гледни точки – *Тук ти можеш да бъдеш една носеща се из въздуха гледна точка... Можеш да бъдеш дъждовната капка или реката, можеш да бъдеш това, което винаги си мечтал* (Brickon). Така електронно генерираната реалност не само допълва, но и замества традиционната вещно-материална като увелича, повлича индивида в подмолния поток на виртуално осъществени желания. Консумирацията образи се вживява в тяхната измислена природа и заживява чрез тях. Налице е виртуализация на психологическото възприятие.

Самите образи, елементи от технологична система, стават триизмерни и полиметрични. Сетивният апарат също е променен. Погледът е фокусиран, операционен, инженерен. Окоето е наблюдаващо, документиращо, „овластяващо” (Fusco). Това е око, което излиза отвъд рамките на видимото, око, което има своите „протези” и чрез тях може да бъде навсякъде. *Протезата увеличава обсега на действие на даден орган в съответствие с начина на функциониране на този орган. Това разширение на функцията обаче може да има както усиливащ, така и смаляващ характер – клещите увеличават силата на захват, но отстраняват топлинни и тактилни усещания. В този смисъл огледалото е една абсолютно неутрална протеза и то ни позволява да улавяме визуални стимули, идващи от недосегаеми за погледа места – те могат да се намират пред тялото ни, зад ъгъл, в дупка, като при това силата и степента на достоверност за окоето не се намаляват* (Есо, 1993, р. 229). Самият човек е поставен в полето на едно непрекъснато наблюдение и обглеждане. Той е „прозрачен”; телесност; „обект”, следен от втречени в него камери; образ върху екрана на монитора.

Виждането дешифрира обекта на наблюдение и е конститутивно на овладяване. Наблюдаемостта е манипулируема. Така в хипермодерните времена езиково структурираният жизнен свят се оказва непрекъснато изгласван от образното структуриране. Множеството проек-

ции са все повече обмен на образи, отколкото обмен на речи. Логосът на езика се изплъзва от контрол, изместван от логоса на образа. Образът има гещалтна структура. Бодрияр вижда в него „изпускане на света” – *изпуснатият в образа принцип на реалността все пак ефикасно се провижда в него като постоянна репресия на желанието* (Bodriar, 2003, p. 176).

В модерните времена писаното слово доминира над устното. Същевременно писменият знак – буквен образ на думата, изисква дешифриране, изисква „превод”. Известно е, че за всеки посредник е характерна ситуацията на полутрансцендентност, а сензомоторните процеси на нашето отношение към света са обвързани с образи. Всяко припомняне, всяко реконструирание на събитие, всяко възстановяване на „картина” от миналото се извършва от съзнанието не чрез думи, а чрез визуални образи. Чрез тях „дешифрираме” ситуации. Появилите се в съзнанието образи са знаци от един неограничен семиозис. Както думата е символ, така и извиканите в съзнанието образи стават символи. От една страна, те са носители на рационалност, аналитичност, каузалност, а от друга – на холистичност, интуитивност, акаузалност. Можем да приемем, че символите са тип визуални знаци, които симбиозно обединяват в себе си функциите на дясното и лявото полукълбо по начина, по който двете части на мозъка функционират симбиозно.

Във „вертикалното общество”, където ролята на словото е същностна, изкуството е „съзерцание” и „вчувстване”. В „хоризонталното общество”, където основна е ролята на образа, изкуството става действие. *Хоризонталното общество* е информационно общество, общество на Интернет комуникации и сателитни чинии, където телевизията структурира света като подчертава образите, а не идеите. Тук електронният човек се оказва свързан с информационните структури, които са „симултанни, накъсани и динамични”. Досега езикът е бил основното средство за комуникация, а усвояването на света е ставало чрез лявото мозъчно полукълбо. Сега, когато комуникацията се осъществява основно чрез образи, доминира дясното полукълбо. То отхвърля логическата последователност като налага едновременен свят и абстрактни модели. Водещи белези на дясното полукълбо са холизъм, пространственост и символизъм. Тъй като за лявата половина е свойствен диктатът на линейността и визуалният ред, до тоталното налагане на електронните медии и информационни технологии (60-те години на XX век) за изобразителното изкуство са характерни изследване-

то на пластическия образ и кавалетността. *В Западното изкуство – отбелязва Маршъл Маклуън – ние се възхищаваме от силата на твърдението и от „свързващата линия” в дизайна, докато културата на дясната половина поражда противоположния принцип: вмес-то констатацията, ударението е върху „стойността на внушение-то* (McLowan, 1995, p. 79).

Така, приблизително до 60-те години на ХХ век, основно средство за комуникация е писаното слово, а пластическият образ – основно средство за изображение. Художникът държи молив, четка и длето. И както сочи Бенямин – всичко тръгва от фотоапарата. Разширяването на електронните технологии, množащо производството на образи, активира дясно-полукълбовия модел на комуникация, където възприятието е холистично и едновременно. В началния етап от процеса на електронизация, когато дигиталните технологии все още не са ежедневие, концептуалистите не приемат и отбягват физическото изражение на идеята, визуализацията на концепта. Но като материализация всяко произведение на изкуството „превежда” опита от един модус в друг. Уникален постулат на ума и въображението, то е *водовъртеж на енергията на опита, както и модел на сетивността*”. (McLowan, 1995, p. 270).

Преди създаването на азбуката човекът, усвоявайки с помощта на дясното си полукълбо света, отлива придобитите познание и опит в културни универсалии, символи и митове. Появата на писмеността развива лявото мозъчно полукълбо, а сега – в кибертехнологичните времена, отново започва да доминира дясното полукълбо. Оттук естествено произтича завръщането към символите и архетипите. *Постарите клишета се възстановяват както като вътрешноприсъщи принципи, които формират нова основа и ново съзнание, така и като архетипни носталгични фигури със значение, трансформирано по отношение на новата основа. Архетипът е възстановено осъзнаване или осведоменост. Когато съзнателно започнем да възстановяваме един архетип, ние несъзнателно възстановяваме и други, и това възстановяване протича в безкрайна редица* (McLowan, 1995, p. 104).

И в модерните, и в постмодерните времена рефлексията се е реализирала чрез словото. *Рефлексията кара мисълта да се върти в кръг, превръща я в око, което вижда себе си чрез собствената си светлина. Мисълта става трансцендентална оптика* (Verin, 2001, p. 96). Виждаме, че хипермодерното хоризонтално общество вече постулира телесността и пластичността в оперативното понятие. Ето защо



образът се превръща в инструмент за изказване на човешката нестабилност, в средство за автоинтерпретация, за трансцендентална позиция спрямо самия себе си. Оттук рефлексията, като форма на „отражение“, става все повече образна, отколкото словесно-мисловна – самовъзприятието на Аз-а е възможно чрез образи символи.

Характерна в това отношение е експозицията „Световите на тялото“ на немския патоанатом Гюнтер фон Хагенс. Отзивите и коментарите за нея са полярни: шокираща, извратена, некрофилска, гениална. Според хайделбергския професор науката и изкуството са насочени към едно и също, преследват една и съща цел – истината и красотата. Ето защо той възприема научните търсения в областта на патоанатомията като творчески актове, а учебните пособия – като артефакти. Дисекцията според него е художествен акт, отгръщащ завладяващата красота на строежа и формите на организмите, мощното „очарование под повърхността“. Дискусиите, предизвикани от Хагенсовата „учебно-познавателна и естетическа експозиция“, са наситени с напрежение и дават тласък на противоречиви оценки: откачил лекар – учен новатор, гениален художник – циничен некрофил. Радикалната оригиналност на скандалния му творчески проект, демонстриращ красотата и уязвимостта на човешкото тяло, е възможно да бъде разбрана, ако се надскочи уравниелната картина на етическата рационалност и хуманитарния конформизъм.

Обработени чрез изобретения от самия Хагенс метод за дълготрайна консервация на трупове, наречен от него „пластинация“, мъртвите тела заемат обичайни пози. Инсталацията от трупове таи мрачна готическа красота и излъчва характерните за ренесансовия творец любознателност и дръзновение, обагнени с доза черен хумор, типичен за немския романтизъм.

Цели трупове, разчленени торсове, трупове в пози на класически скулптури, скулптурни групи от трупове, инсталации от балсамирани органи, трупове със снета кожа. Обиграни са и позите на класически образци: Роденовият „Мислител“ е с оголен мозък, Мироновият „Дискохвъргач“ със снета кожа, за да са видими мускулите и мускулните влакна. „Одран“ труп язди „одран“ кон – „скулптурата“ алюзира фигура от живописните платна на Жерико. Труп, държаш в ръка собствената си кожа, препраща към св. Вартоломей, нарисуван от Микеланджело върху тавана на Сикстинската капела. „Бегачът“ събужда реминисценции за футуристична скулптура, а „човекът-кутия“ може да бъде разглеждан като интерпретация на една от живописните фан-

тазии на Дали (1926). Стаената напрегнатост между установените художествени образци и шаблони и неочакваната им интерпретация поражда мощно конотативно поле. Групите са превърнати в скулптури, вътрешните органи – в „обекти”. Вариантите на рефлексивност са обусловени от „диалога” с мъртвото тяло и „очарованието под повърхността”.

В хипермодерното спектаклово време на виртуалности и симулации, когато за обективно истинна се приема единствено материята, „трупният” реализъм на Хагенс търси постигане на автентичност. Живият човек е застанал лице в лице с 200 трупа. Инсталациите са тук, в реалното пространство, но същото това пространство, в което той обективно пребивава сред трупови скулптури, дисперсирезира в опозиция с пределната конкретност определено конотативно поле, отдаващо концепцията.

Съвременните научни открития осветляват структурата на материята до най-дълбокото достъпно ниво. Дори атомното ядро е разбито на елементарни частици. Кибертехнологиите също ориентират погледа към формалната структура на света, изграждайки разбиране, че същностите се виждат чрез формата. Светът се възприема като форми, усвоява се образно, затова Хагенс с научна педантичност прави видимо вътрешното устройство на човешкия организъм. Той „отваря” човешкото тяло, одира кожата, разтваря черепа, показва мозъка, проследява гръбначния стълб и прешлените, обглежда нервните окончания и мускулните влакна, вените и най-фините артерии.

Хипермодерният човек развива идеологията на здравето и дълголетие, разгръща неофутуризма, стреми се към безсмъртие и търси постигането му. Ето защо пластинацията е видяна като форма на безсмъртие и представена като пробив във вечността. Тленното тяло е съхранено и удостоверява възможната осъществимост на човешкото желание за безсмъртие. В домодерните времена тялото е мислено като съсъд на душата: материята е преходна, душата – безсмъртна. Днес, когато рационалистичните потребности са изличили митично-религиозното светоусещане, светът е сведен до чиста „телесност” и затова се търси постигане на телесно безсмъртие.

Характерният за съвременния свят културен релативизъм и трансгресията на границите отдавна са поставили на изпитание както полето на изкуството, така и представата за самото произведение на изкуството. Преди четиридесет години Йозеф Бойс е обявил своя социално-естетически идеал: *Всеки човек на земята да стане формос-*

*троител, ваятел и скулптор на социалния организъм.*

Целенасочено търсец прилика с Бойс, при това не само във физически план – с неизменното носене на черна филцова шапка, Хагенс експлицира „шаманското” си отношение към света, към живота, към изкуството. Песни дори рисува двамата заедно, иронично озаглавявайки платното: „Гюнтер фон Хагенс клонира Бойс и му слага имплант в гърдите”.

Наричан „Робин Худ на анатомията”, Хагенс възприема пластицицията като релевантна на живия живот. Тя според него не просто представя трупа в близка до живота поза, не просто „оживява” анатомията му, но и напомня на зрителя какво се случва с тялото в смъртта. *Както художниците на Ренесанса са изобразявали своите анатомични фигури в живата обстановка, украсени с растения и животни, така аз връщам фигурата на пластицицирания обратно в живия свят, от който той идва.* – споделя Хагенс. Професорът по философия Франк Йозеф Вайц обаче изразява своето негодувание: *Разбира се, в известна степен всички ние сме поставени лице в лице със самите себе си, с въпроса какво е човекът и в кой момент плътта престава да го представя, престава да бъде част от самия него. Но аз приемам за недопустимо и за безотговорно фриволното и несериозно отношение към човешката природа...* Така, от една страна, експозицията на хайделбергския „шаман” интерпретира самоидентичността, от друга – „оживява” проблема за границите на позволеното в изкуството, за изкуството и морала, от трета – поставя въпроса за границата между полезно и нравствено.

Когато Йозеф Бойс поставя зад стъклена витрина предмети от баналното битово ежедневие, той ги дистанцира от битността и битовостта като чрез концептуалистката иновативна намеса на художествения акт им дава статут на творби. Хагенс поставя зад „стъклена витрина” мъртвостта и така ѝ придава естетическо измерение. Той не само руши стратегиите, вкарващи смъртта в строгите рамки на церемониални ритуали и табута като смущава покоя на мъртвеца, но в хипермодерното време, обговарящо „смъртта на естетиката” и „смъртта на изкуството”, скандалният му жест е естетизация както на мъртвотата на мъртвостта, така и на „смъртта на естетиката” и „смъртта на изкуството”. По този начин той ги оживява. Изкуството като поле на символни означавания и науката като територия на обективни закономерности са експериментално обединени и тяхното тържествуващо единение е изложено пред погледа на зрителя като шоу,

игра, забавление.

Възгледите на модернистите за човека са обобщени от Дж. Северини, който строи футуристичен „модел“: „Ние се възприемаме като механизми, чувстваме се построени от стомана, ние също сме машини, ние също сме механизирани.“. В потвърждение Наум Габо и Антоан Певзнер конструират своите скулптури, ползвайки кислород и металорежещи инструменти. Така телесността е изказана като продукт на инженерно-техническата мисъл. Позицията на Хагенс е диаметрално противоположна. Той възприема човека като организъм, като плът с определена структура и затова отваря трупа, показва органичния строеж на вътрешните органи – анатомията е визуализирана. Христоматийната постановка, че изкуството разкрива вътрешната красота на човека, е разиграна с черен хумор и в буквален, и в метафоричен план. Експозицията е имала рекордните 11 милиона посетители.

На една от снимките Хагенс, с неизменната върху главата си шапка на Бойс, играе шах със „скулптирана“ от него фигура. Изграденият дискурс произвежда фикционалност по отношение на собствената реалност.

Групът, чиято кожа е снета, седи на стол, черепът е отворен, виждат се мозъкът и кръвоносните му съдове. Погледът се плъзга надолу, проследява гръбначния стълб, прешлените, гръбначния мозък и всички нерви, контролиращи мускулите и мускулните влакна. Мозъкът контролира тялото, управлява човешките действия и поведение – идеята за „игра“ е пластично обвързана с мозъчната дейност, с менталното поле. Така – по сетивен, образен начин, мисленето и мисълта са утвърдени като интелектуално действие.

Изборът на шахматната игра също не е случаен. Неминуемо се сещаме за играча на шах на Карачи, за Сезан и Дюшан. Един от пърформансите на Марсел Дюшан (Пасадена, 1963) е как той играе шах с гол модел. Въвел понятието „поле на стратегическите възможности“, Фуко подчертава, че никое произведение на изкуството не съществува само по себе си, извън отношенията на взаимозависимост с други произведения. Четен в сферата на идеологията на изкуството, жестът на Хагенс не е механично повторение на осъществен авангарден акт, не е епигонска позиция, а опит чрез конструиране и обиграване на познат обект да бъде задвижен различен мисловен метадискурс. Новият тип художествен изказ, който той използва се обуславя и същевременно експлицира новите социологически връзки, наложили разли-

чен начин на мислене, световъзприятие и самовъзприятие.

Бойс и Дюшан са не само авангардни художници от миналото – те са емблема на етапи в развитието на изкуството. Професор в Дюселдорфската академия на изкуствата, Йозеф Бойс отрича традиционните художествени ценности и призовава: *Очистете света от мъртвото изкуство, от имитацията, изкуственото изкуство, абстрактното изкуство, илюзионистическото изкуство, математическото изкуство!* Позицията на Дюшан се определя от желанието му да бъде освободен от *привидността на произведението на изкуството*. Под въпрос са поставени самото поле на изкуството, функциите му, логиката на дейността му. Пластинираните трупове на Хагенс са „автентични”. Чрез своята автентичност и „живост” те „оживяват” позите на класическите образци, за да очистят „света от мъртвото изкуство, от имитацията, изкуственото изкуство, абстрактното изкуство”. Обединявайки наука и изкуство, професорът по патологията освобождава „обектите” от тяхната „привидност на произведение на изкуството”.

Тялото е „одрано”, „оголена” е неговата вътрешност – на показ е „вътрешността” на играча на шах. Така „вътрешността” е метафоризирана, придаден ѝ е статут на ключова семантическа реалия – референциите недвусмислено отпращат към вътрешния свят на човека. Самата експозиция носи наименование „Световите на тялото”.

Представата за играещата шах смърт е типична за Средновековието. Смъртта обикновено е изобразявана като скелет или тяло без кожа. Тук мъртвото тяло е без кожа и играе шах. В превод думата „шахмат” означава „смърт на краля”. В много средновековни картини внушенията, че всеки е смъртен се извеждат чрез фигурата на крал, играещ шах със смъртта. Кралят символизира „всеки” един. На снимката Хагенс е в неговата позиция, а внушението носи смислите за естествеността на смъртта. Одраният труп репрезентира трупа на всеки смъртен.

Самият Хагенс майсторски играе шах, играе и с клишето „побъркан, смахнат професор”. Върху шахматната дъска фигурите са безсмислено разположени, двата царя са в шах, а по-смелите зрители често ги размесват. „Атаката” е срещу закрепени вече в културното съзнание значения и мисловни схеми – произволността и променливостта на партията шах символизира произволностите и променливостите в човешкия живот.

Новите категории на мислене и сетивност са преобразили инте-

лектуалния климат. Няма Бог, няма абсолютна истина. Размито понятие за прогрес. Познание – от естетически характер. Вместо образование – натрупана и прагматично употребена информация. Хипермодерното общество е изградило мислене и световъзприятие от естетически тип. „Когато идеите започнат да липсват като обекти на вяра и като модели на легитимиране, желанието за привързване към нещо не се отчайва и се насочва към маниера на представяне. Кант нарича маниера *modus aestheticus* на мисълта. Естетиката е модусът на цивилизацията, напусната от своите идеи. Тя култивира удоволствието от представянето. Тогава тя нарича себе си култура.” – пише Лиотар в есето си *Anima minima* (Liotar, 2002, p. 189). Самият Аз „се конструира извън реалните отношения, естетически, въз основа на чистия спектакъл”, „Азът става констелация, монтаж.”. (Dichev, 2002, p. 69)

В хипермодерното общество телесността е вече начин на мислене. Налице е слояща се хипертелия – „неестествено разрастване на предметното, сексуалното, политическото, културалното...”. Предметната обективност се мисли като матрица на възможностите – погледът усвоява атрактивността на зрелищното, съзнанието подрежда формалните структури. Всичко вече се конструира, подлежи на разпад и на замяна. В полето на културата постмодернизъмът се е проявявал като реторика на децентрираното и случайното, но техническата идеология е променила радикално условията за изкуство. Изменена е не само средата, изменено е самото отношение към света.

Естетически отчужден от едно ирелевантно минало, от традициите, от Другия, преживял смъртта на Бога и последвалата я празнота, хипермодерният човек е узаконил своята инструментално-технологична нагласа към света. Абсолютът на сетивното е наложил властта на образа. Отделни бягства на творци от утвърдените правила, търсенията на алтернативи на инструменталната рационалност неминуемо отвеждат до реактивиране на латентни пластове на универсалните символи. От своя страна, разумът отново унифицира и универсализира. Въпреки че в хипермодерното общество образът вече не служи на просветителските „метанаративи”, той остава семиотичен код. Употребите му са кодифицирани и канонизирани от дискурсивните практики и легитимирани от консумистко-идеологическите метанаративи. Така той не само генерира nihilistko-консуматорския манталитет на хипермодерния човек, но визира и инструментално-технологичната му манипулируемост.

Свидетели, съучастници сме в епоха и общество/общества на

крайна вътрешна идейно-етична деструкция, културно-цивилизационно самоопровержение и вътрешна екзистенциална дезориентация; с поколения и ценностни маркери, съставени от упадъчност, своеобразни късни реплики на цивилизационно-културното, в същината си, крайно отrekli го като именно плиткокоренни, скоротечни, безпаметни носители на „новото варварство“, изгубило тотално дори остатъците от идейно-етични континуитетни връзки и преноси/преобживяване на Традициите. Които в същността си са окончателните изводи за контурите на съвременната „пост-“ епоха; Носители - като „нови варвари“ - нито пренасящи, нито пораждащи начала на култура, мирогледи, реални културно-цивилизационни екзистенции, способни да диалогизират с класическото и предходните културно-исторически натрупвания на „-измите“, градивни, одуховностени, антропоцентрични. Скоротечност, консумативно антикреативно, антиисторично, вулгарно идеологизирано, антиавтентично битие, рамкирано, дълбинно характеризирано, през индивидите на тези нови поколения, с гениалното провиждане в стиховете на А. Геров: *Аз видях абсолютно нищо бе по-страшно от смърт в скотобойна... престъпно и хищно...*; пустиня, която до сега е „посята“, станала цялата реалност; „абсолютно нищо“ с крайния, радикален отказ от каквито и да са съдържания, перспективи и бъдеще, включително като възпитателно-педагогически, етични и емпирично-екзистенциални модели на съществуване. И въпреки всичко, смеем мотивирано да настояваме за надеждата, че мъдростта за многовековно и хилядолетно просъществуване, вкоренена на генетично и културно-исторично ниво ще сработи и спасително обратът предстои; така е било в бездните на историята, така и ще бъде в изпитните на родното ни настояще и бъдеще (...).

## ЛИТЕРАТУРА

- Бодрияр, Ж. (2003). Системата на предметите. София, с. 176.
- Ватимо, Д. (2004). Краят на модерността. София, 2004, с. 123.
- Верин, Д. (2001). Философия и завръщане към себепознанието. София, с. 96.
- Дичев, И. (2002). От принадлежност към идентичност. София, с. 69.
- Еко, У. (1993). Семиотика и философия на езика. София, с. 229.
- Елюл, Ж. (2003). Унизеното слово. София, с. 114.
- Карлайл, Т. (1997). Героите, преклонението пред героите и героичното в историята. София, с. 95.

- Лаш, С. (2004). Критика на информацията. София, с. 98, 140, 181.  
Лиотар, Ж. (2002). Постмодерни поуки. София, с. 189.  
Маклуън, М. (1995). Закони на медиите. София, с. 79,104, 270.  
Тейлър, Ч. (1999). Безпокойството на модерността. София, с. 22.  
Фридман, Л. (2002). Хоризонталното общество. София, с. 34.

### LITERATURE

- Bodriar, J. (2003). The System of Objects. Sofia, p. 176.  
Carlile, T. (1997). Heroes, the worship of heroes and the heroic in history. Sofia, 1997, p. 95.  
Dichev, I. (2002). From belonging to identity. Sofia, p. 69.  
Eco, W. (1993). Semiotics and philosophy of language. Sofia, p. 229.  
Elyul, J. (2003). The Humiliated Word. Sofia, p. 114.  
Friedman, L. (2002). The Horizontal Society. Sofia, p. 34.  
Lash, S. (2004). Critique of information. Sofia, p. 98, 140, 181.  
Liotar, J. (2002). Postmodern Lessons. Sofia, p. 189.  
McLowan, M. (1995). Laws of the Media. Sofia, p. 79,104, 270.  
Taylor, C. (1999). The Anxiety of Modernity. Sofia, p. 22.  
Verin, D. (2001). Philosophy and return to self-knowledge. Sofia, p. 96.  
Watimo, J.J. (2004). The end of modernity. p. 123.

### Author Info:

*Assist. Plamen Penev Penev, PhD*  
Faculty of Education  
Trakia University, Stara Zagora, Bulgaria  
e-mail: plamenpenev1971@abv.bg