

# НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

Дина Стоева

## НОВАТА НАРАТИВНА КАРТИНА: МЕТАМОДЕРНИЗЪМ В ЖИВОПИСТА

### А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

#### НА ДИСЕРТАЦИЯ

за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

по специалност „Изкуствознание и изобразителни изкуства“

Катедра „Психология на изкуството, художествено образование и общоакадемични  
дисциплини“

Научен ръководител: проф. д. изк. Петер Цанев

София, 2022 г.

Дисертацията е обсъдена и допусната до защита на съвет на катедра „Психология на изкуството, художествено образование и общоакадемични дисциплини“, състоял се на 14.10.2022 г.

Дисертацията съдържа 1 заглавна стр., съдържание, 283 стр. текст, 61 стр. илюстрации и 14 стр. литература.

Защитата на дисертацията ще се състои на \_\_\_\_\_ на заседание на жури в състав:

1. проф. д-р Анна Цоловска
2. доц. д. н. Боян Манчев
3. проф. д-р Галина Лардева
4. проф. д.ф.н. Правда Спасова
5. проф. д. изк. Свилен Стефанов.

Автор: Дина Динкова Стоева (публикува и под името Дина Стоев)

Заглавие: *НОВАТА НАРАТИВНА КАРТИНА: МЕТАМОДЕРНИЗЪМ В ЖИВОПИСТА*

## Обща характеристика на дисертационния труд

### Актуалност на темата и обзор на основните резултати в областта

Завръщането на живописата е процес, който се развива осезаемо от края на 20. век насам и е актуален проблем в полето на изкуствознанието. Въпреки че това развитие е добре известно на теорията и критиката, то обичайно просто бива отбелязано, вместо да бъде изследвано в дълбочина. На фона на възхода на новите медии в контекста на периода на постмодернизма и последвалото медийно разнообразие в съвременното изкуство днес, завръщането към традиционните медии на пръв поглед представлява своеобразна аберация. Поради това, обстоятелствата около зараждането и предпоставките за развитието на този процес, както и резултатите от него, следва да бъдат внимателно изследвани. В този смисъл, завръщането към живописата трябва да бъде разгледано и само по себе си, и като диагностичен критерий за съвременната култура.

Под добре познатите измерения на живописната медия се крие нова посока, която трябва да бъде назована, а причините за появата и функцията ѝ в широкия живописен контекст – да бъдат обяснени. Оказва се, че в рамките на съвременната живопис съществуват две коренно различни практики, които биват погрешно възприемани като единен феномен. Едната е завръщането на отдавна установени и заявили се живописни стратегии, които се ползват от формалните и тоналните открития на цялата модерност. Другата е нов специфичен вид живопис, чието начало може да бъде проследено до ранните години на до скоро теоретизираната постмодерност, но същността ѝ се разгръща чак в последните около тридесет години.

И двете практики, развиващи се след завръщането на живописата, за разлика от живописните програми на движенията от модернизма и постмодернизма, са формално аморфни. Разликата между тях се съдържа в порядъка наративно изграждане. Докато първата представлява занимание с различни вече улегнали живописни методи на наративно изграждане и няма конкретен облик, втората е цялостно обединена от спецификата на новия наратив. Този наратив е от качествено нов порядък и се явява

първата съществена промяна в наративното изграждане на картината от Реализма насам.

Появата на новия тип наратив, подобно на предишните такива промени, сигнализира дълбоко разместване и еволюция на културната парадигма. С появата на Реализма през 19. век изкуството прекрочва последната бариера пред наратива и полага основите на тоталното отпадане на тематични и образни нормативи. Това развитие е отражение на апогея на модерните проекти, на еманципацията на индивида от предишните структури на власт и на назряващия интерес към природата на обикновения човек и потребностите му. Модернизмът, от своя страна, до много голяма степен не се занимава с наратива и е отражение на фрагментацията и залеза на модерните проекти и идеи като цяло. Следователно трябва да бъде зададен въпросът – защо и под каква форма се завръща наративът и какво сигнализира новата наративна живопис днес?

В рамките на съвременното изкуство всяка форма и всяко съдържание са допустими. Поради това и промяната в наративното изграждане на живописата не е нито революционен, нито авангарден процес. Новата наративна живопис се оказва организирана не от търсенето на нови изразни средства, нова тематика или ново съобщение, схванати като цел, а от консолидирането на нов порядък от смислови посоки. Тези нови смислови посоки са отражение на синтезиращо се в момента ново схващане за природата на реалността и състоянието на истината.

От своя страна, метамодернизмът, широко обсъждан като наследник на постмодернизма от 2010 г. насам, когато Тимотеус Фермюлен и Робин ван ден Акер го теоретизират, е актуален проблем в културната философия. Той е схванат като нова културна парадигма, която заимства посоките си едновременно от модернизма и постмодернизма. Тъй като съвременната теория е в относително съгласие, че постмодернизмът е приключил и модернистичните категории се завръщат, метамодернизмът се оказва подходяща рамка за тенденциите в съвременното изкуство.

От друга страна, съвременната дефиниция за метамодернизма разкрива един основополагащ проблем в теоретизирането на парадигматичните промени от

последните петдесет години – изкуство, което се движи между модернизма и постмодернизма има от самото начало на теоретизираната постмодерност до днешния момент. Поради това трябва да бъде направен опит за систематизирането и отделянето на модернистични, постмодернистични и метамодернистични явления в по-ясни категории, които на свой ред трябва да бъдат поместени в големи културни периоди. Това налага да бъде предложена нова таксономия, способна да се справи с големите категории на модернизма, постмодернизма и метамодернизма и големите културни периоди на модерността и това, което идва след нея – било то постмодерност или предложената от автора метамодерност.

Първата поява на понятието „метамодернизъм“ може да бъде проследена до статия на Масуд Заварзаде от 1975 г., в която метамодернизмът е ситуиран като специфичен нов порядък наративно изграждане и е предложен като едно от явленията, наред с постмодернизма, в тогавашната литература. Заварзаде задава постабсурдното състояние като причина за появата на нов тип наративно изграждане и посочва епистемичната ценност на наративното съдържание спрямо периода на създаване като главна причина за появата на нов наративен порядък. С оглед на факта, че съвременната постабсурдна действителност прилича на постабсурдната действителност на Заварзаде, втората му теза дава повод дефиницията на Фермюлен и ван ден Акер да бъде разширена от хронологична гледна точка. По същата логика самата дефиниция на Фермюлен и ван ден Акер за метамодернизма, схванат като структура от усещане, дава основание тезата на Заварзаде за метамодернизма, като конкретен тип наративно изграждане в литературата, да бъде разширен до конкретен тип чувствителност, която произвежда нов тип изкуство.

Протовариант на новата наративна живопис може да бъде открит още през 70-те години на 20. век и първите му проявления споделят наративно съдържание с метамодернизма на Заварзаде. Новата наративна живопис, схваната като подчертано нова доминантна живописна форма след завръщането на живописиста, споделя тонални измерения с метамодернизма на Фермюлен и ван ден Акер. Разгледан през призмата на визуалните изкуства, на пръв поглед чисто етимологичният паралел между двата

метамодернизма, се оказва и семантичен. Това налага да допуснем наличието на метамодернизъм, развиващ се паралелно с постмодернизма, и поставя под въпрос теоретичната хегемония на постмодернизма. Още повече, след затихването на постмодернизма, наличието на постмодерност се оказва съмнително – факт, който отваря наново дебата за културните характеристики на новата дигитална ера. Това дава още едно основание за нова таксономия на културните ери и техните естетически проявления. И допуска въпроса – възможно ли е митът за постмодерността да бъде заместен от предположението за метамодерност?

Ситуирането на новата наративна живопис като симптом на метамодернизма, контекстът на появата и развитието ѝ, както и връзката ѝ с други проявления на съвременната култура, дават основание за теоретизирането на един мащабен културен процес. Тъй като новата наративна живопис се развива в две основни посоки – тази на новата метафизика и тази на новата искреност, както и комбинации между тях – изследването ѝ трябва да бъде свързано с чувствителността, която налага тези занимания, и с реалността, която предизвиква въпросната чувствителност.

Всяка една голяма промяна в изкуствата е свързана с новите идеи на времето, в което това изкуство е създавано. В този смисъл, и новата наративна живопис е тясно свързана с днешния режим на мислене и появата ѝ, сама по себе си, е сигнал за някакви съществени промени в съвременните ни схващания за реалността. Поради тази причина изследването на новата наративна живопис не може да остане в полето на чистото изкуствознание и трябва да бъде интердисциплинарно обсъдена от културологична и философска гледна точка.

### Цели и задачи на дисертационния труд

Първо, настоящият труд цели да контекстуализира развитието и състоянието на наратива във визуалните изкуства и да назове спецификите на новото наративно изграждане, като по този начин конкретизира феномена и обособи категорията на новата наративна живопис.

Второ, трудът цели да контекстуализира метамодернизма като явление, да характеризира неговата структура от усещане и произтичащата от нея чувствителност, за да станат ясни предпоставките за създаването на нов тип живопис. Също така, реципрочно, да позиционира новата наративна живопис в целостта ѝ като ключ за разбирането на промените в широката култура и инструмент за изследването на съвременното схващане за реалността.

Трето, трудът цели да постави новата наративна живопис като най-яркото проявление на метамодернизма в живописа, посочвайки разликите между нея и отдавна утвърдени живописни програми и практики.

Четвърто, трудът цели да конкретизира различните проявления на новата наративна живопис и разнородните начини, по които тя се реализира. Едновременно с това да посочи фундаменталните прилики между различните посоки на новата наративна живопис и да защити тезата, че всяка една от тях представлява конкретен режим за назоваването и справянето с постабсурдното и постистинното състояние на съвремените ни.

Пето, трудът има за цел да представи убедителни причини за предположението, че метамодернизмът и новата наративна живопис са симптом не просто на естетическа парадигма, а са ориентир за ранния стадий на формирането на нова космология на метамодерността.

### Методология на изследването

Настоящото изследване е интердисциплинарно ориентирано и проведено чрез комбинация от теоретични и метатеоретични съждения. Насочено е към полетата на теорията и философията на изкуството, културната философия, културологията, изкуствознанието и естетиката. Съжденията са организирани през експлицитно заявен личен поглед, подсигурен от художествения опит на автора в полето на съвременната наративна живопис. Теоретичното изследване взема за отправна точка емпирично добитото знание на художника и произтичащият от него усет е предложен като

валиден инструмент в рамките на изследването на културата и изкуството, а личната гледна точка е схваната като метапример за обсъжданите процеси.

### Списък на публикации по дисертацията

Стоев, Дина. 2022. Епистемичната ценност на наратива. *Арт Диалог*. 2022. 2. Достъпно онлайн: <https://artdialog-bg.com/епистемичната-ценност-на-наратива/>

Stoev, Dina. 2022. Metamodernism or Metamodernity. *Arts* 11, no. 5: 91. <https://doi.org/10.3390/arts11050091>

Стоев, Дина. 2022. Позитивните психологически вектори на интернет културата. *Арт психология*. Достъпно онлайн: <https://www.artpsychology.net/publications/?NewsId=15>



## Съдържание на дисертацията

Настоящата дисертация се състои от увод, три глави, предположение, списък на използваната литература, списък на използваните визуални източници и приложение с илюстративен материал.

### Увод

Трудът си поставя задачата да изследва съвременното състояние на наративната картина, да контекстуализира присъствието ѝ в съвременното изкуство и да посочи промените в порядъка наративност като нов режим на смислообразуване. За целта терминът „наративна живопис“ е изяснен като понятие, отнасящо се до отделно произведение с повествователен характер, което разчита на история или серия от случки. Рамките на понятието са набелязани през идеята за степента на наративност и наративната ангажираност (Nanay 2009), което позволява наративната живопис да бъде схваната като голяма категория, която обема цялостната история на картината и дава основание тя да бъде разгледана като главното проявление на живописиста. Промяната в природата и функцията на наратива са схванати като белег за развитието на изкуството и като валиден инструмент за наблюдения върху цялостното развитие на културата.

Появата на конкретен нов тип наративност днес е посочена като маркер за ново схващане за реалността и като проявление на нови естетически, аксиологични и гносеологични позиции. Тъй като те трябва да бъдат контекстуализирани, втората основна задача на труда е да обсъди доминантната културна парадигма към днешния момент. Подходяща теоретична посока е намерена в тезата за метамодернизма (Vermeulen & van den Akker 2010), който е позициониран като чувствителност, осцилираща между модернистичното и постмодернистичното. Авторът предлага тезата, че метамодернизмът се явява по-скоро алтернатива на постмодернизма, защото се развива паралелно с него, но го надживява (Stoiev 2022). В рамките на труда той е обсъден като културна парадигма, която е движена от постабсурдна и постистинна реалност, която изисква нови смислови посоки в изкуството. Тази реалност произвежда ясно свое отражение в новата наративна живопис.

Авторът отбелязва, че в рамките на изследването прави коментари от първо лице, които трябва да бъдат схванати като метатеоретичен подход. Те са ползвани, за да подчертаят субективната гледна точка, която се самообсъжда, но и като пример за разискваните проблеми. Емпиричният опит на автора в полето на новата наративна живопис и познанията му за природата на изкуството са схванати като специфичен порядък информация, която не подлежи на артикулиране, но се подsigурява като вид доказателство чрез самата си същност.

Вместо заключение, трудът предлага специфична гледна точка, чрез която изкуството може да бъде разглеждано като пълноправен език. Този език, схванат чрез целостта на новата наративна живопис като проявление на метамодернизма, отразява и е част от нова космология. На базата на това авторът предполага началото на ерата на метамодерността.

## Глава I – Наративна живопис

### Обзор на понятието нарративна живопис

#### Липса на ясно определение

Изследването на наративната живопис следва да започне с дефиницията на понятието. В сайта на британския музей „Тейт“ определението за наративно изкуство е „изкуство, което разказва история“, а модернистичният наративен модел в „Герника“ е описан като „модерна алегория“, която се нуждае от допълнителна информация извън себе си, за да бъде декодирана, защото носи конкретно преносно значение (Tate, ‘Narrative’). Една от целите на настоящия труд е да покаже, че днес новата наративна картина не подлежи на старите режими на интерпретация, защото днешният наративен модел няма за цел да бъде интерпретиран – той съществува с двояко или поне многопластово значение.

Анабел Томас (1994) набелязва конкретни похвати в наративното изграждане – някои са видове организация на наратива, други са изобразителни прийоми и техники. Подобен тип изследване илюстрира как обсъждането на видовете наративна картина се

свеждат до похвати или пък разглеждат изображението само по себе си, но не се занимават със самото естество на историята и вътрешната логика на наратива. Това се дължи, от една страна, на господството на наративното изкуство и на последвалото му отпадане от програмата на живописца. От друга страна, обсъждането на изкуство принципно се занимава с частния пример и рядко търси някакви общи категории отвъд формалното.

### Наративът след края на живописца

Понятието „наративна живопис“ всъщност покрива развитието на картината от Ренесанса до началото на модернизма. Модернистичните течения, от своя страна, успяват да достигнат пределите на формалните изследвания през 20. век и в крайна сметка да предизвикат отлив от живописца. Оказва се, че абстрактното и експресивното изкуство са покорени. Живописца за живописца е постигната. Всякаква идея за авангард – неприложима.

Малко повече от десетилетие след залеза на неоекспресионизма обаче живописца се връща под формата на явления като Новата Лайпцигска школа. Изчерпването на формалното кара тези автори да търсят ново поле за иновация отвъд самата медия – наратива. Те не просто рисуват истории, а и съчиняват нови наративи. Става ясно, че смисълът и творческият акт са ориентирани към наратива отново.

Типът наратив в картините на Новата Лайпцигска школа не е първият пример за нова наративност, но е първото консолидирано голямо проявление на новата наративна живопис. Новите наративи, които тези художници рисуват, не могат да бъдат подложени на старите интерпретативни модели – те са преднамерено странни, неясни и многозначителни. Разказният наратив е отпаднал и алегорията отсъства. Това говори за промяна в начина, по който художникът осмисля собствената си функция. Авторът на картини не предава чужди истории, или външни събития, нито пък предава история за личното, а гради някакъв нов свят отвъд съобщението. Това се дължи на развитието на изобразителното и визуалното изкуство до момента, което трябва да бъде разгледано, за да стане ясна промяната и процесът зад нея.

## Ново схващане на понятието

Понятието „наративна живопис“ включва всяка една фигурална картина, която се занимава с някаква форма на репрезентиране на реалност или на действителността. Това включва и портрета, пейзажа и натюрморта, както и всички форми на неизцяло абстрактна живопис. Те имат различна степен на наративност и предизвикват различна степен на наративна ангажираност, но винаги съдържат потенциална събитийност.

В този смисъл, наративни картини има във всеки един период от развитието на живописа, включително и през модернизма. Въпреки това, настоящият текст, в интерес на проследяването на фундаменталните промени в разбирането ни за изкуство, работи с доминиращите разбирания през дадени периоди, защото обобщаващият поглед е по-валиден инструмент от критичния прочит на отделни автори и произведения.

## Мястото на наратива в картината

### Епистемичната ценност на наратива

Наративната живопис трябва да бъде изследвана през две гледни точки. От една страна, наративът и неговите съставни части – фабула и сюжет. От друга, функцията на наратива като цялост, що се отнася до духа на времето (Стоев 2022а).

Фабулата представлява целостта на едно повествование в хронологична последователност, а сюжетът представлява подредбата на елементите, които изграждат историята. Фабулата в картината дава информация за историята, която произведението разказва. Естеството на фабулата пряко отразява легитимацията на нови тематични линии в изкуството.

Сюжетът организира фабулата в картината. Чрез него стават ясни естетическите норми и изразните средства на времето, както и вида наратив – примерно, дали картината е единична сцена от дадена фабула, или представя различни елементи от фабулата наведнъж; дали е единично произведение, или сюжетна последователност под формата на полиптих.

Целостта на наратива и отношенията на елементите в него дават информация за цялостната културна обстановка на периода на създаване. Ако се вземат големи групи от наративи, те дават информация не само за естетическите норми на времето, но и за цялостните културни процеси – както митологичният ренесансов наратив кореспондира със зараждащата се идея за историчност и хуманност, а реалистичният наратив кореспондира с еманципацията на обикновения човек и марксизма.

#### Наративът. Информацията между текста и изображението

Разказът и образът са различни езици, които носят различен тип информация и функцията им не е взаимно заменима. Изображението е пригодно към предаването на голямо количество информация в директна или синтезирана форма. Разказът, от своя страна, е подходящ за точното предаване на повествование. Към момента изкуството е доказало, че не се нуждае от наратива, за да бъде ценно. Тогава следва да се запитаме – защо днес наративът в картината се завръща? Каква е информацията, която може да бъде успешно предадена чрез наративната картина. Предполагаемият отговор е, че наративът е най-подходящият носител на постабсурдното и че новата наративна живопис е отражение на съвременната несигурност в смисъла на реалността.

#### Символът и иконата срещу натурализма

Независимо от естетическите доктрини на времето, образът може да бъде обсъден от гледна точка на две отделни доминиращи системи за изследване на истината. Рационалните гносеологични системи, разбрани като време, в което истината може да бъде доказана и видяна, имат интерес към натурализма. Ирационалните гносеологични системи, разбрани като време, в което истината не може да бъде доказана и видяна, предпочитат някаква форма на символа и иконата. Наративната живопис днес отразява такава промяна в разбирането ни. Неинтерпретируемият нов наратив е носител – знак, символ и икона – на чувствителност, която живее с разбирането, че истината е някъде отвъд действителното и доказуемото.

#### Модерност

Модерността е време на големи проекти – стремежът към хуманното, развитието на науките и философията, различни революции и еманципация на индивида. Всички

естетически периоди или движения в рамките на модерността отразяват характерните за периода си аксиологични принципи, които са обединени от ясно доловима посока. През модерността можем да наблюдаваме, паралелно с развитието на ценностите, и развитието на картината и наративното съдържание. Последните прегради пред тона и съдържанието са прескочени през 19. век във връхната точка на модерността – Романтизмът остава последното голямо стилистично движение, обединено от прецизни тонални търсения и конкретна естетика. В Реализма пък се осъществява последната промяна в наративното изграждане преди появата на новата наративна живопис. Реалистичният модел наратив не се свежда до тематична промяна, която остава затворена в движението, той отваря вратите за всякакво съдържание в изкуството.

### Модернизъм

Модернизмът в живописа е продукт на няколко явления извън себе си. Производството на тубата боя изважда художника от ателието и му позволява да работи навън, фотографията иззема репрезентативната функция на живописа, а киното я лишава и от възможността да изследва авангардното чрез наратива. Модернистичната живопис се оказва принудена да изследва формата, а наративът остава на заден план – извън абстрактното той продължава да функционира в рамките на реалистичния модел до много голяма степен, защото няма причина да се променя. Наративът в картината вече не е важен, но за сметка на това в манифестите на отделните движения се появява *наративът за картината*. Истината спира да бъде една. Възходът на психологията пък подменя доказуемия факт със спекулацията за душевното, а и духовното. Художниците започват да се съсредоточават върху трансценденталното и емоционалното като съобщение, а картината се превръща в икона и знак наново – търсенето на истината се измества от доказуемото към субективното.

### Периода на постмодернизма. Новите медии и наратива

Периодът на теоретизирания постмодернизъм всъщност съдържа в себе си и постмодернистичната и метамодернистичната чувствителност, както и гранични проявления. Постмодернистичното произведение е продукт на авангардизирана

рационална реакция срещу края на рационалното – то е дистанцирано, лишено от афект и иронично настроено. Метамодернистичното произведение не е ръководено от формата и авангарда, не е продукт на чисто рационалното начало, ползва се от афекта и иронията му не е еднопластова.

От друга страна, това е време на възхода на новите медии. В резултат от тяхното засилено присъствие те стават поле за всички чувствителности, за всякакви тематични и смислови промени. Поради природата на пърформънса, между изкуството и живота, на пръв поглед реалистичните наративи започват да функционират в полето на нереалното реално. А и видеото, и пърформънсът позволяват на художника да стане пълноправен автор, както на сюжета, така и на фабулата на произведението в много по-висока степен.

#### Завръщането на наративната картина

През втората половина на 20. век наративната картина се завръща. За развитието на живописата в началото на този период са важни две основни линии. Първата е легитимацията на фотографията като източник за картината. Втората е преработката на модернистичните живописни практики.

От Ричард Хамилтън, през фотореализма до Герхард Рихтер, снимката преживява интензивна обработка. През Хамилтън идва идеята за третирането на съвременната популярна култура не само като коментар, но и като съвременна историчност. По-късно фотореализмът променя завинаги отношението между снимка и картина. Герхард Рихтер пък доказва, че фотографията може да бъде третирана едновременно достоверно и живописно. Противно на тази линия, Франсис Бейкън показва, че намереният образ може да бъде ползван за изходен материал и да бъде подчинен на изцяло нова живописна система.

Експресионизмът пък бива подложен на преработка през неоекспресионизма – и от Новите диви и трансавангарда, и от редица други художници. Специфично в първата вълна на неоекспресионизма се виждат три отделни линии на наративно изграждане – реалистичният наратив у Базелиц, някакво междинно състояние у Имендорф и Куки, и

новият хипернарратив у Анселм Кифер. Конкретно Кифер става повод за развитието на метамодернистичната мултимедийна практика, която е обвързана с живописиста. Отделно от тях, новата нарративна картина се проявява ясно у Норберт Тадеуш, който рисува изцяло неинтерпретируеми нарративи, които не реферират към позната или ясно разпознаваема фабула. Този тип нарратив е пряко отражение на постабсурдната и постистинна действителност и реалност. В неговите картини виждаме как новата нарративна живопис се възползва от наличните похвати в живописиста, без да търси иновации или авангард във формата. Поради това и, разгледана като голямо явление, новата нарративна живопис няма ясен формален облик.

Към края на 20. век и началото на 21. век можем да открием този нов тип нарративност, който обединява авторите, в картините на художниците от Новата Лайпцигска школа, които се занимават с реалното недействително или с фантастичното необяснимо. За разлика от първото поколение на Вернер Тيوبке, чиито картини подлежат на интерпретация, и специфичния фигурален модернизъм на Арно Ринк от второто поколение, изпълнен с преносно значение, Новата Лайпцигска школа се занимават със събитийност, която не подлежи на старите интерпретативни модели.

Новата нарративна живопис не е обединена от формални или тонални белези. Тя споделя нов тип нарратив, който се занимава с особеното, странното, причудливото, нереалното, фантастичното дори. Повествованието на тези нарративи не е ясно, защото смисълът им е да бъдат многозначителни.

### Историческо развитие на нарративните модели

Историческото развитие на наратива ще послужи за обобщение, през което да бъде разгледана ролята на художника и чувствителността му, идеята за изкуство и духа на времето. Този преглед цели да покаже защо феноменът на новата нарративна живопис трябва да бъде обект и на полета извън изкуствознанието – тя е маркер на новата посока на мислене в настъпващата метамодерност и на нейното първо проявление, метамодернизма.



## Обсег

Живописната картина е инвенция на ранната модерност и се развива в същинската модерност. Поради неотменното ѝ присъствие до днес, тя е подходяща за изследването на културата, а непосредственият ѝ характер я прави подходяща за обобщения, насочени към евроцентристката култура. Въпреки че наративът е полезен при изучаването на всякакви култури, настоящото изследване е ограничено, защото понятийният апарат и идейните системи са неприложими към други култури и цивилизации.

## Наративни модели в живописа

Развитието на наративното изграждане е разделено в четири стадия. Те са обособени от промяна във вътрешната логика на наратива и процеса му на легитимация – отношението между сюжета и фабулата и това, доколко и как публиката е запозната с фабулата.

1. Сюжет, разпознаваем сам по себе си, който е част от добре позната фабула (религиозна и митологична картина);
2. Сюжет, който става разпознаваем благодарение на добре позната фабула (историческа и социална картина);
3. Разпознаваем сюжет, който реферира към позната фабула (реалистична картина);
4. Неясен сюжет, който е част от неясна или изцяло непозната фабула – (нова наративна живопис).

Първата категория картини се легитимират чрез широкото обществено знание за изобразеното. Работата на художника е да предаде добре познатата история. Той няма контрол върху естеството на фабулата, защото тя е част от споделена и дълбоко залегнала система от значения.

Втората категория картини също се легитимират чрез широко обществено знание за изобразеното. Работата на художника отново е сведена до препредаване на история и

той не се намесва във фабулата. Самата фабула обаче е част от исторически събития, които са важни заради прякото си значение за обществото, отразявайки новата идея за съвременна историчност.

Третата категория се легитимира чрез собствената си специфика и схващането за истинна реалност. Работата на художника е да подбере или да режисира някаква форма на съобщение. Фабулата е стеснена до смисъла на сюжета и се легитимира чрез разпознаването му като истинен или като носител на истина.

Четвъртата категория ползва сюжет, който не е лесно разпознаваем и не подсказва за разпознаваема фабула. Работата на художника е да измисли и да режисира някаква история, която отива отвъд действителното и съобщителното. Фабулата се легитимира чрез многозначността си и отношението си към реалното отвъд действителното. Този нов тип наративно изграждане е основание на новата наративна живопис и е продукт на метамодернистичната чувствителност, която реагира на постабсурдното и постистинно време.

## Глава II – Метамодернизъм

### Духът на времето

Новата наративна живопис трябва да бъде разгледана от културологична и дори философска гледна точка. Подходяща теоретична рамка за нея се явява метамодернизмът, разбран като първото проявление на новата ера на метамодерността. Теоретизирането на тези явления изисква внимателен преглед на същността и отношенията между модернизъм, постмодернизъм и метамодернизъм, както и на ерите, на които те принадлежат.

За отправна точка са ползвани текстовете на Тимотеус Фермюлен и Робин ван ден Акер (2010; 2017) и Масуд Заварзаде (1975). Културната философия на Фермюлен и ван ден Акер е погледната през влиянието на постмодернистичната теория върху размислите им, което поставя под съмнение периодизацията на метамодернизма. Авторът отбелязва, че е съгласен с общите наблюдения на тези теоретици за съвременността, но не и с отношенията, в които поставят културните парадигми. От

друга страна, отбелязва собствения си културен контекст като потенциална причина за съмнение във валидността на съжденията му, но и предлага самите съждения като потвърждение на явлението метамодернизъм.

Краят на постмодернизма е контекстуализиран от различни теоретични наблюдения върху развитието на културата. Авторът застъпва тезата, че постмодернизъмът е последното модернистично движение, а негова алтернатива и естествено развитие е метамодернизъмът – реакцията спрямо началото на новата ера на метамодерността. Тъй като наративът е споделен от много изкуства, новата наративна картина е видяна като едно от проявленията на ново наративно съдържание, което е характерно за метамодернизма. Поради тази причина тя се явява подходящ инструмент за изследването на съвременната култура.

#### Понятията метамодернизъм и метамодерност

В рамките на труда, метамодерността е схваната като ера, която е мета по отношение на модерността и мета по отношение на себе си. Тя е задвижена от същия порядък промяна като модерността, защото дигиталните технологии и интернет се явяват по-висок порядък на печатната преса. От друга страна метамодерността продължава да развива посоката на модерността и да реферира към нея, но също така и постоянно да се самообсъжда поради същността на информационната си среда.

Метамодернизъмът, от своя страна, е схванат като културна парадигма, която е мета по отношение на модернизма и неговия край – постмодернизма. Метамодернизъмът едновременно реферира към тях и е по-високо тяхно проявление, което има и склонност да се самообсъжда. Поради информационната система, която го движи, метамодернизъмът, за разлика от предишните модернизми, не е революционен и авангарден, а е синтетичен и поливалентен.

В духа на настоящата метамодернистична парадигма и настъпващата ера, авторът отбелязва, че личната форма в текста е преднамерено ползвана с цел да се самопосочи като пример за обсъжданите феномени и да отрази субективното състояние, както на личната гледна точка, така и на заниманията в теоретичната сфера по принцип.

Робин ван ден Акер и Тимотеус Фермюлен

Според Фермюлен и ван ден Акер метамодернизмът е характерен с осцилация между модернистичната отдаденост и постмодернистичната неангажираност. В него се наблюдава завръщането към афекта, преминаване от постмодернистична „деконструкция, паратакис и пастиш“ към метамодернистична „реконструкция, мит и метакис“. Те ситуират метамодернизма „епистемологично с (пост) модернизма, онтологично *между* (пост) модернизма и исторически *отвъд* (пост) модернизма“. Също така, те разглеждат метамодернизма като често романтичен и наивен.

За разлика от тях, авторът счита, че метамодернизмът синтезира целенасочено модернистичната вяра и надежда с постмодернистичната рационалност. Характерен е със завръщането на афекта и е време на метатеория, метаанализи, метавръзки, метаирония, метакис, метафизика и дори метареалност. Епистемологично следва да бъде разглеждан на нивото на модернизма, но не и на нивото на постмодернизма. Онтологично е отвъд модернизма и постмодернизма. Исторически е след модернизма и паралелен на постмодернизма. Освен това, изпълнява епистемична функция отвъд модернистичната и постмодернистичната. И тъй като е самоосъзнат, романтичният и наивният му уклон са преднамерени.

Масуд Заварзаде, наративът и епистемичната ценност на изкуството

Масуд Заварзаде (1975) отбелязва повратна промяна в наративното изграждане. Поради повишената степен на фикционалност в действителността, новият роман се ориентира „към метамодерен наратив с нулева степен на интерпретация“. Действителността е заприличала на фикция сама по себе си и е обезсилила модернистичния наратив. За да насмогне на действителността си, фикцията става още по-невероятна и странна, следователно и неинтерпретируема – по този начин успява да отрази съвременната реалност, която сама по себе си не подлежи на интерпретация. Според автора този тип наративност е споделена и от новата наративна живопис. Заварзаде дава едно функционално определение за съвременно изкуство – съвременното изкуство трябва да бъде способно да отрази действителността си.

Противно, публиката изпитва съмнение спрямо „епистемологичния авторитет“ на автора.

Заварзаде отразява и една съществена разлика в отношението към модернизма на отделни явления, обсъждани под шапката на постмодернизма. Той отбелязва, че съществува парамодернизъм, който обсъжда и развива модернизма, и антимодернизъм, който отхвърля модернизма. Според автора, това твърдение е в сила и за визуалните изкуства – примерно, ленд артът и неоекспресионизмът са парамодернизъм, а концептуализмът е антимодернизъм.

В труда на Заварзаде е отчетена една промяна в наративното изграждане, която не е характерна за тези две подразделения на постмодернизма. Наративът, който той обсъжда, продължава да битува във всички наративни форми днес – от литературата, през киното, до наративната картина. В момента този вид наратив продължава да бъде реакция на същата постабсурдна действителност, която е станала осезаема през 70-те години на 20. век.

#### Истинност и постистинност. Абсурд и постабсурд

За да стане ясно откъде идва и на какво реагира метамодернистичната чувствителност, трябва да бъде описана рамката от усещания и схващания, които я движат. Подходяща изходна точка може да бъде изследването на истината и смисъла като категории. Тук идеята за постистинността и постабсурдността на съвременната реалност е схваната като двигател на чувствителността и интуитивната гносеологична система. Именно тази система произвежда новото наративно съдържание.

Постистината тук е схваната като съвременната кулминация на дълъг процес – разклащането на модерната идея за постижимостта на истината – който можем да проследим през целия период на модернизма от Ницше и Хайдегер до постмодернизма. Постмодернизмът е белязан от тоталната загуба на вяра в модерните проекти и често бива набеждаван за двигател на съмнението в истината. Противно на това, авторът предлага, че постструктуралистите не са причината, а са просто отражение на този процес. Те са израснали наред с разпада на модерността – модернизмът е време, белязано от стремглав научен прогрес, но и от най-тежките

поражения от този прогрес. Авторите на постмодернистичната теория са хора с модерно мислене, които виждат залаза на модерността и го отчитат, едновременно критикувайки старото и обезпокоени от новото.

Постабсурдът е разбран като паралелно явление на постистината и като кулминация на разклащането на смисъла. Абсурдът може да бъде ясно видян в изкуствата – от дадаистите и Кафка, през философията и литературата на Камю, до чистия абсурд на Бекет и Йонеско. Това развитие е отражение на усещането за абсурдната природа на реалността и нейното диагностициране. Абсурдът бива усетен, теоретизиран и финално заявен. През 70-те години на 20. век Заварзаде забелязва, че абсурдът е станал повсеместен и смисълът в ежедневието е изчезнал – нещата вече не издържат на смислова проверка – човекът живее в постабсурд. Авторът предлага, че оттогава до днес постабсурдното състояние съзрява до такава степен, че е прието от хората за ежедневен фон. Приемането на постоянния абсурд се оказва невъзможно за човека без *скока* на Камю – както преди е бил нужен за философите, сега е нужен за всички. Съвременният автор прави този *скок* чрез метафизиката или чрез емоционалното, които съществуват в неподлежащи на интерпретация наративи.

#### Метафикция. Нефикция. Автофикция

Заварзаде (1975) посочва метафикцията и нефикционалния роман като продукт на приемането на постабсурда. За него те са отражение на дълбоките промени в действителността. Авторът счита, че за тези подходи има сериозни предпоставки още в изобразителните стадии на изкуството, но те трябва да бъдат отделени от сегашното им състояние.

Друг характерен похват за съвременните наративи, който е пропил идеята за заниманието с визуално изкуство и се явява обединение на другите два, е автофикцията. Автофикцията трябва да бъде схваната не само като непосредствено виден похват, но и като израз на основополагаща идея, която е белязала цялостното отношение към изкуството – себеобсъждането или себеосъзнаването като първопричина за художественото произведение трябва да бъдат споделени, за да може изкуството да бъде едновременно честно в субективността си и да я надскочи.

Метафикцията, разбрана като метареференция от най-различен характер (Wolf 2009), представлява режим, в който произведението реферира към собствената си фикционална природа. Тя може да бъде описана чрез четири опозиционни двойки:

1. Експлицитна и имплицитна – първата е пряк коментар, а втората се осъществява с други средства;
2. Директна и индиректна – първата се отнася към „настоящото“ произведение, а втората се отнася към външно произведение;
3. Критическа и некритическа – първата критикува, а втората е в друг режим;
4. Ориентирана към медията или ориентирана към истината/фикцията – първата е насочена към носителя, а втората е насочена към истинността на съдържанието.

Метафикцията, разбрана като голям съвременен процес, обозначава промяна в мисленето ни за произведението и за художественото занимание по принцип. В частния случай на наративната живопис, тя може да бъде постигната чрез наратива, но и чрез себеобсъждането на материалността и фикционалността на картината, изваждайки я от репрезентативния и от интерпретативния ѝ режим.

Нефикцията представлява фикционализирането на факта, а оттам и на истината. В първичната си форма нефикцията се занимава с изследването на непознатото зад факта. Тази форма, която не опровергава факта, а се занимава с това, което потенциално би могло да е истината около него, е основното значение на този термин. Отвъд това значение обаче нефикцията еволюира към подмяната на компоненти от факта, подмяната на целостта на факта, или вкарването на факта в абсолютно фикционална среда. Нефикцията всъщност обхваща голям регистър на изследвания – от разгръщането на потенциалната истина, през спекулацията с истината, към тоталната и афиширана фантазия, породена от факта. Нефикцията в картината най-ясно може да бъде видяна във фабулата, но тя също така се случва и чисто живописно – в подмяната на очакваното с неочакваното като живописен жест, като цвят, като нелогична композиция и постановка и прочее.

Метафикцията и нефикцията имат своите кореспондиращи режими на обработка на авторската личност – автобиографичната метафикция и автобиографичната фикция. Автобиографичната метафикция ползва авторската личност, за да създаде метафикция. Автобиографичната фикция създава нефикция от автобиографията на автора. Тези две посоки се обединяват в явлението автофикция – авторската личност играе ролята както на себе си, така и на друг, а ситуацията, в която е поставена, е фикция, която потенциално може да бъде схваната и като биографичен момент. Това метареферентно положение е белег на съвременното изкуство. Независимо дали се появява изявено, то се съдържа в отношението към ролята на автора и природата на изкуството. Авторът е схванат като проводник и причина за заниманието, а изкуството като обсъждаща го и самообсъждаща се система чрез него. Автофикцията е белег на разбирането, че произведението е неотменно част от биографията на автора, и едновременно с това е неотменно отделно от нея.

### Метаирония

Независимо дали се ползва от похватите на метареференциите, нефикцията и автофикцията, новата наративност е подкрепена от търсенията на новата метафизика или на емоционалното (нова искреност). Новата метафизика може да бъде представена чрез традиционните метафизични категории, но може да бъде организирана и от метаиронията. Метаиронията е порядък ирония, разбрана като реторичен подход, чието твърдение потенциално е искрено и иронично едновременно. Тя е иронично настроена към себе си, което замаскира значението ѝ – не е ясно дали реферира към истина или неистина, дали е искрена или неискрена, дали показва или изобличава. Това състояние не е толкова преднамерено скриване на смисъла, колкото израз на търсенето на баланс между противоположностите или схващането на истина/неистина и смисъл/безсмислие като цялости.

Метаиронията попада в категорията на метафизиката, защото се занимава с определен тип организация на идеята ни за реалното отвъд действителното и отразява както постабсурдното, така и постистинното състояние. Метамодернизмът не си позволява ирония, която е сигурна в смисъла или има пряко съобщение, защото състоянието на



истината към момента е несигурно – старото отношение към истинното съждение и съобщение е неприложимо, защото самата истина е под съмнение.

Метаиронията е отражение на съзнанието, което се осъзнава и се коментира, първо - като субективно и второ - като част от реалност, в която обективният факт и обективният смисъл не съществуват. Същевременно тази непостижимост сама по себе си е обект на иронията, защото метаиронията е неотменно насочена към себе си и към истинността си. За разлика от постмодернистичната, метамодернистичната чувствителност не схваща това си състояние като финална присъда – то е фон и принцип, но и повод за търсенето на нова надежда. Скокът на Камю се е оказал нужен, защото е част от човешкото състояние и защото посочва нещо ценно, ако и то да е непостижимо.

### Афект

Фермюлен и ван ден Акер (2010) констатираят завръщането на афекта в изкуството днес. От една страна това е доловим феномен, от друга страна самият отказ от емоционалното и от афекта в рамките на периода на постмодернизма е недостатъчно добре разбран. Това отвежда към разсъждения в две посоки. Първо, имаме ли основание да мислим постмодернизма за емоционално стерилен? И второ, завръща ли се всъщност афектът днес или винаги е бил налице. Авторът предлага, че постмодернизмът наистина е лишен от емоцията и афекта, но неговият съвременник – метамодернизмът – не е. Това, което се променя и редица автори възприемат като завръщането на афекта, е всъщност залезът на постмодернистичната теоретична рамка, който позволява на метамодернизма да стане по-явен.

Постмодернистичната емоционална стерилност е вид тонален и смислов авангард. Той бива прилаган главно от поп арта, оп арта, минимализма и концептуализма. От друга страна, новите медии като пърформънсът, например, по природа са често психологизирани и работят с емоционалното, както можем да видим у Вито Акончи, Марина Абрамович и Улай и Бас Ян Адер.

Новите медии, с които концептуализмът се занимава, предизвикват категорично объркване – всички произведения, които имат медийна и формална близост с него, биват възприети като постмодернистични и оттам често биват определяни като емоционално стерилни или поне въздържани. Всъщност концептуалното изкуство като цяло, което не е равносилно на концептуализъм, работи в поне три тонални регистъра. Първият е този на емоционалната стерилност на чистия концептуализъм на автори като Сол де Левит, Пиеро Манцони и Марсел Бротарс. Вторият е този на интелектуализирането и отдалечаването от заявено психологическото – похват ползван от автори като Джоузеф Косут, Артур Жмиевски или братята Чапман. Третият регистър не прилича по никакъв начин на предишните два, настрана от формата си – това са емоционално заредени художници като Феликс Гонзалес-Торес или възползващите се косвено от афекта като Олафур Елиасон.

Художниците от тази трета категория, наред с редица автори в полето на перформативните форми, не трябва да бъдат разглеждани като постмодернисти. Те не са емоционално стерилни или дистанцирани, нито пък ползват формата като авангард. Това са метамодернисти, които се интересуват от психологизираното и искреното. Подобно на тях, новата наративна живопис също се занимава с тези категории. За разлика от новите медии, живописиста не предизвиква категорично объркване поради формата си, защото е исторически схваната като медия, която се ползва от искреността и психологическото. Подобно на заниманието с новата метафизика, всъщност тези категории са израз на нуждата от *скока* в съвременното изкуство, независимо от медията, и го правят епистемично ценно за приемането на постабсурдната и постистинна реалност. Романтичното и наивното, за което говорят Фермюлен и ван ден Акер, наред с психологизираното и афекта, авторът разглежда като нова искреност – другият основен режим на организация на смисъла в метамодернистичното изкуство.

#### Лична авторова експресия срещу метафизика

Метафизиката, разбрана като занимание с неназовимото, по принцип е белег на изкуствата, но също така и подлежи на сериозна еволюция. Ако първоначално тя е била изпълнявана от изкуствата, заради поръченията на религията, то днес тя е

самостоятелна привилегия и цел на изкуствата в много по-голяма степен. След като марксистките проекти погребват религиозното мислене, самото занимание с изкуството се превръща в полето най-близо до сакралното. Модернисти като Малевич и Кандински се занимават именно с побирането на метафизичните категории в новите формални открития на абстрактното, но им се налага да докажат първо и преди всичко формата и да настояват за легитимирането на собствената си лична авторова експресия. Поради това се и оказва, че техните метафизични изследвания са сравнително ограничени именно от авторовата експресия.

Последното модернистично течение, абстрактният експресионизъм, за пръв път успява да се занимае пълноценно с категориите извън личното. В постиженията на Марк Ротко и Франц Клайн, въпреки че те несъмнено са в полето на психологизираното изкуство и личната авторова експресия, можем да открием първата проява на стремежа към някакви големи споделени категории, които отиват отвъд личното. Техните открития информират изкуството след себе си, като произвеждат две реакции – отхвърлянето на тези занимания от постмодернизма и абсорбирането им от метамодернизма. В ленд арта и арте повера, които са и граничните течения между модернизма и метамодернизма, се вижда наследството на абстрактния експресионизъм в метафизичните категории. Те са се изместили отвъд предаването на личното към интуитивната нагласа за някаква фундаментална споделена чувствителност. Ако при тях все още има интерес към предефинирането на формата, което ги прави и модернистично ориентирани, то при метамодернизмът формата е важна само дотолкова, доколкото крепи смисъла. Той се занимава с нова метафизика, която е схваната като стремеж към артикулирането на неназовимото споделено, отвъд рамките на медията и отвъд рамките на формата.

#### Неоекспресионизъм. Последният (пост)модернизъм и залезът на живописата

Ранният неоекспресионизъм, в лицето на Новите диви, италианския трансавангард и някои техни американски съвременници, може да бъде схванат и като модернизъм и като края му – постмодернизъм. Неоекспресионизъмът, от една страна, успява да докаже, че живописата може все още да бъде интересна. От друга страна, изглежда

медията до краен предел, като преекспонира всички формални живописни открития на модернизма. Той е едно ярко и бурно явление, което започва да прилича на капиталистическа стока, а не на валидно авторово поведение с епистемична ценност. По този начин се превръща в повод и в доказателство за мнението, че живописата се е изпразнила от смисъл и не е способна да каже нещо съществено ново.

Експлозията около неоекспресионизма успява да приобщи към термина всички автори, които работят експресивно – от Франк Ауербах и Леон Кософ, през Франсис Бейкън и Филип Гъстън, Ида Апълбрук и Марлен Дюма, до Мария Ласниг и Ерик Фишл. Това от своя страна замаскира новото разбиране за картината у Бейкън, Гъстън, Кифер и Дюма, и тотално скрива появата на качествено новия наратив у художници като Тадеуш, Ласниг и Фишл. Новата картина като цяло остава неотчетена като нова функция и, още по-важно - като нова чувствителност. Тази живопис, за разлика от ранния неоекспресионизъм, е пригодна да отрази духа на времето си, в което формата и медията не са цел на изкуството. Новият смисъл няма общо с търсенията на първите неоекспресионисти, защото не е модернистичен патос, голяма идея или фетиш към формалното. Също така обаче не е и постмодернистична рационалност, стерилност и хлад. Новата живопис разбира модернистичните ценности и постмодернистичните похвати и ги събира в нещо ново – метамодернизъм.

Първите проявления на неоекспресионизма обозначават предела на формалните изследвания и края на модернистичното мислене за картината. Поради това и през 90-те години на 20. век изглежда, че живописата е залязла. Всъщност това не е залязла на живописата, а залязла на авангарда като режим в изкуствата. Авторът предлага тезата, че новата картина е формално хетерогенна, но всъщност споделя смислови посоки, които я обединяват. А конкретно в новата наративна картина, наративът в комбинация с формата се превръща в носител на *скока*, нужен на съвременния човек, за да се справи с реалността.

## Глава III – Новата наративна живопис

### Завръщането на живописиста

Метамодернизмът е явен в цялостната културна продукция и във всички изкуства. Авторът отбелязва, че избира да се занимае конкретно с живописиста не само заради практическия си опит, но и поради факта, че завръщането към живописиста не е внимателно изследвано. Поради историческото си присъствие, живописиста се явява добър инструмент за обобщения и наблюдения върху посоката на културата. Новата наративна живопис, обогатена от опита на другите медии, показва синтеза и поливалентността на метамодернизма и метамодерността.

Определението за новата наративна живопис е тясно, защото тази категория се стреми да покрие само един конкретно нов феномен. Също така определението е и аморфно, защото този тип картина няма конкретен формален облик. Според автора това е и доказателство, че новата таксономия на изкуството следва да се занимава със смисъла, а не със старите формални категории. Отвъд това, тъй като редица съвременни автори се занимават с различни режими на градене на смисъла, като хипернаратива или ненаративните програми, те не могат да бъдат включени в този преглед на стриктно наративната живопис.

Завръщането на живописната медия се дължи на няколко условия. Първо, живописиста е артефакт в чистия смисъл и поради това носи конкретна обектност, която има и чисто практически, и идейни предимства. Тя е лесна за пренасяне, излагане и търгуване, но и удовлетворява фетиша към оригинал по много пряк начин. Друга причина е финансовата достъпност на медията, защото живописиста, често, изисква по-малка инвестиция от веществените нови медии като инсталацията. Още повече, от чисто художествена гледна точка, живописиста дава поле за естетизирането на фантазни идеи, които не биха изглеждали убедително в реалния свят. Също така тя се оказва особено подходящ и непосредствен инструмент за създаването на личен авторов облик, който все още е основна ценност на произведението.

Тези обяснения посочват защо днес има живопис, но не отговарят на въпроса какво представлява съвременната картина. Тя съществува в наситена визуална култура,

където ръкотворността ѝ подsigурява авторството. От друга страна изкуството днес е поствизуално и поставангардно, тоест за метамодерниста нито видът изкуство, нито видът медия са от значение сами по себе си. Те са важни само дотолкова, доколкото са подходящи за смисъла и тона. Това насочва новия живописец към синтезирането на нов смисъл, защото формалното не може да бъде ценно само по себе си.

Разбира се, тъй като художникът е мотивиран от идеята за изключителност, следва да допуснем, че завръщането към автономията на медията и формалните ѝ посоки е привидно от някои като авангардно само по себе си. Ако художникът е мотивиран от авангарда обаче, той би следвало да има модернистична или постмодернистична чувствителност. В този смисъл тезата за поставангардното състояние на изкуството изглежда по-подходяща посока за развитието на метамодернизма.

#### Смисълът – новата делителна линия

Има само една валидна посока за разделение на съвременното изкуство – каква е смисловата посока на едно произведение и как смисълът вътре бива организиран. Тъй като метамодернистите реагират на една и съща постистинна и постабсурдна реалност, реакциите на метамодернистична чувствителност могат да бъдат описани като *скок* на новата метафизика и *скок* на новата искреност. Тези две посоки не са взаимно изключващи се, даже всъщност много често са комбинирани.

Новата метафизика може да бъде грубо разделена на традиционни метафизични категории и метаирония. Традиционните метафизични категории се занимават с изследването на трансценденталното и изконното, а метаиронията се занимава с изследването на истината. Новата искреност, от своя страна, се дели на психологизирана нова искреност и наивна нова искреност. Психологизираната нова искреност е ярка, емоционално ориентирана и тонално изнесена, а наивната искреност е първосигнална, непринудена или привидно модернистична.

Разделението на тези две категории е функционално само дотолкова, доколкото може да послужи за ключ към произведението. Категориите не са абсолютни, нито пък са еднозначна интерпретация на произведенията – те са режим на организация на

съдържанието. Смисълът на метамодернистичните произведения обичайно е поливалентен и трябва да бъде схванат в комплекс от значения отвъд съобщителното.

Тези художници обработват една и съща реалност, а личният им усет и настройка ръководят избора на режим за справяне. По-често метамодернистичното произведение трябва да бъде разглеждано като баланс между тези режими или дори като обединяването им в една пълнокръвна система.

### Новата наративна картина

Новата наративна картина не е единственото проявление на метамодернизма в живописата, а е основното проявление на метамодернизма в наративната живопис. Под наративна живопис тук се разбира всяка една картина, която е неабстрактна и се занимава с предаване на конкретен образ – било то действителен, фантазен или концептуален. Новият наратив е постигнат чрез някаква особена събитийност, която може да е продукт на самата фабула, на сюжетното изграждане или на чисто живописни технически похвати.

Новата наративна картина често се занимава с метафикция, нефикция и автофикция, които работят или в режим на търсене на нова метафизика или в режим на нова искреност (или едновременно и в двата). Освен това, тя не работи с ясно интерпретируемо преносно значение или замаскира смислите, които могат да бъдат почерпени от преносното.

Ако в постабсурда на Заварзаде, нещата не са нито смислени, нито безсмислени, то поради приемането на постабсурда, днес нещата са по-скоро едновременно смислени и безсмислени. Това води до основната голяма посока на метамодернистичното изкуство – заниманието с метаистината. Новата метафизика се занимава с изследването или приемането на метаистината, а новата искреност се занимава с посочването или надмогването на метаистината. Заниманието с метаистината не може да достигне до конкретни отговори днес, но е разбрано като смисъл само по себе си. Поради това метамодернистичното произведение не трябва да бъде подлагано на старите интерпретативни модели – те са ориентирани към съобщението, а метамодернизмът не

се занимава със съобщителност, защото тя би била в противоречие със състоянието на реалността.

Авторът отбелязва, че не приписва тези съждения на отделните художници, а се старее да очертае някакви големи общи категории на споделено значение зад изкуството.

### Новата метафизика

Новата метафизика е опит за подредба или търсене на изконен смисъл или водещ принцип, който организира и действителното, и реалното отвъд него. Това е метафизика от нов порядък, защото реферира към ново схващане за реалността. Това ново схващане за метафизиката не се занимава с традиционно философски категории по принцип, защото новото мислене върви към синтезирането на наука, философия, изкуство и вяра в нови комплекси.

В новата наративна живопис разместването в тематичните полета на тези езици се съдържа в преплитането на различни линии, в неочакваното, в атмосферата и тона и в потенциалното множество от смисли. Авторът твърди, че що се отнася до действителността, новите медии превъзхождат картината в способността си да обследват новата метафизика. Но що се отнася до странното, фантазното и необикновеното – създаването на нови светове – живописиста все още е наравно, ако не и по-напред от новите медии.

### *Традиционните метафизични категории*

Традиционните метафизични категории изследват същественото отвъд действителността, природата на реалността, битието, трансценденталното, духовното или, алтернативно, същественото във и отвъд човешкото и обектното, изконното и споделеното между всичко. Тези картини са своеобразен *скок* на вярата, надеждата, фантазията, на човешкото дори. Самото художествено занимание е схванато като домогване до тези категории – то може да бъде просто изследване, а може да бъде и спасение само по себе си.

Тази категория в рамките на труда е представена международно от Улф Пудер, Тим Айтел, Арис Калаизис и Тило Баумгартел от Новата Лайпцигска школа, от Питър Доиг,



Джошуа Хаглер, Ноа Дейвис и по-специално – Сесили Браун. В рамките на българския контекст е застъпен ранният метамодернизъм на Николай Майсторов, същинската категория е представена от Донка Павлова, Антоанета Гълъбова, Станислав Памукчиев, а от по-младите – от Димитър Генчев, Анжела Терзиева и Елеонора Терзиева.

Традиционната метафизика най-често е обработена чрез фантастичното, необяснимото, причудливото, чрез митологичното, магичното и атмосферното. Този тип картини изследват изключително широки и дори понякога аморфни идеи и разчитат до голяма степен на атмосферата, която създават. Те са насочени към смисъл отвъд действителността или, с други думи – към реалното отвъд действителното.

### *Метаиронията*

Метаироничната картина носи потенциално и искреното, и ироничното, които са обърнати към себе си. Тя е отражение на отношението към истината по принцип и на състоянието на реалността. Метаиронията може да отразява интелектуално отношение към непостижимостта на истината и към субективността на личното мнение или сложно отношение към собственото мнение или емоция. Най-вече тя е *скокът* на приемането на опозицията като част от цялото, който се превръща в режим на обработване на реалността – и действителната, и тази отвъд нея. Тя не трябва да бъде схващана като елементарно интелектуализиране или закачка, защото метамодернизмът разглежда тези подходи като еднопластови съобщения, които не са способни да назоват метаистината. Също така не трябва да бъде разбрана като липса на позиция, защото е преднамерено приемане и обследване на двойствеността. Метаиронията е дълбоко свързана с приемането на абсурда като изконно състояние на човешкото съществуване, но тъй като експлицитно се занимава с приемането на несигурността в истината, се оказва, че дори и от абсурда може да има изход.

Авторът отбелязва, че разсъжденията в тази част от текста са опит за теоретизирането на парадигмата, в която тези произведения се реализират и съществуват, а не задължително личната позиция на художниците. Въпреки това, метаиронията е преди всичко начин на мислене и осъзната художествена стратегия. Тя може да бъде

проследена до Марсел Дюшан, който я ползва като обяснение за собственото си творчество. Той схваща и отношението си, и произведението като амбивалентно и потенциално двойко като смисъл. Авторът твърди, че това състояние у Дюшан е обвързано с констатирането на абсурда в началото на века и има паралели в творчеството на Франц Кафка. Тъй като днес постабсурдното състояние е прието и абсурдът е схванат като ежедневие, а не само като философско положение, днешната метаирония е и по-богата на смисли. Тя вижда и потенциалния изход от ситуацията, и смесва изследванията си с традиционната метафизика и с новата искреност. Без тях метаиронията би била епистемично недостатъчна за времето ни.

В рамките на труда метаиронията е представена международно от Мария Ласниг, Ерик Фишл, Нео Раух, Даниел Рихтер, Ю Минджун, Кент Монкман, Бо Бартлет и Адриан Гение. От българския контекст са разгледани Любен Петров, Антон Терзиев, Свилен Стефанов, Димитър Яранов, Деян Янев, Думисани Карамански и авторът – Дина Стоев.

Метаиронията е част от новата метафизика най-вече защото е отражение на съвременното схващане за истината - защото смисълът в картината остава в някакво гранично състояние и то често на повече от едно ниво. И именно това състояние на едновременни потенциални смисли се превръща в причина и организиращ принцип за произведението.

#### Новата искреност

Обобщаващата категория на новата искреност побира в себе си произведенията, които са ръководени и организирани от афекта. Тази категория бива смесвана с новата метафизика, но за разлика от нея, в новата искреност тонът е смисълът на произведението и той е ярък и ясно насочен в конкретна посока. Този тип произведения са продукт на *скока* на неотменната емоционалност на човешкото преживяване. *Скокът* е емоционалната истина, разбрана като основополагаща, като организираща реалността или като единствената реално достижима истина на фона на постабсурдната и постистинна реалност.

Новата искреност е информирана от откритията на перформативните форми и опита на Франсис Бейкър в живописа, при когото афектът е основна движеща сила зад произведението и се превръща в негов единствен смисъл. От друга страна новата искреност вижда ценност в патоса на модернизма, разбран като неподправено отношение към реалността. Трябва да бъде отбелязано и друго проявление на новата искреност в новите медии – релационната естетика.

Авторът посочва, че дефиницията на тази категория зависи до много голяма степен от чувствителността на читателя на настоящия труд и на субективната преценка за изкуството по принцип. Именно в този факт е намерено логично потвърждение на същността на новата искреност като явление, движено от процеси, които не подлежат на рационално обяснение.

#### *Психологизираната нова искреност*

Психологизираната нова искреност се занимава с изследването на ясно заявени психологически категории – деликатното, силно емоционалното и дори психопатологичното. Този тип произведения не оставят място на гледащия да изследва рационалната им нишка, защото са подчинени на емоционалното. Тук художникът е господар на афекта и неговия смисъл. Това не значи, че произведенията са съобщителни, а че са тонално изнесени.

Те могат да ползват както необичайната фабула, така и преработката на намерения образ, но могат и да бъдат с ниска степен на наративност. Това поставя наратива в изключителна позиция – той е затворен и концентриран вътре в себе си, което само по себе си способства за изграждането на тона и атмосферата на произведението.

В рамките на изследването тази категория е представена международно от Ида Апълбрук и Марлен Дюма, Джером Уиткин, Фил Хейл, Джъстин Мортимър, Джиа Айли, Вилхелм Саснал, Винсент Десидерио, Паула Рего и Джени Савил. От българския контекст са посочени Венцислав Занков, Алла Георгиева, Динко Стоев, Елена Велкова и Александрина Дакова.

Категорията на психологизираната искреност е едновременно силно заявена и изключително разнопосочна, което я прави трудна за теоретизиране. Тъй като психологическото, както в примера с Ротко, е близо до неподлежащите на артикулация категории на традиционната метафизика, психологизираната живопис много често може да бъде прочетена и през такава призма. Все пак, когато емоционалното и афектът се превърнат в ясно изнесен организиращ принцип, авторът счита, че произведението следва да бъде четено на първо място през тях.

### *Наивната нова искреност*

Наивната нова искреност е „наивна“, не защото е наивистична в класическия смисъл на думата. Художниците в тази категория преднамерено пренебрегват някои от уроците на модернизма и постмодернизма и произвеждат образност, която привидно може да изглежда или остаряла и недостатъчна, или пък сантиментална и незряла. Това е наивизъм, ориентиран преднамерено или към модернизма или към съвременното, и е съвсем целенасочено изграден така, че да носи усещането за някакъв порядък елементарност. Новата наивна искреност е обединена от някакъв особен регистър тонална и формална искреност, която изглежда наивна.

Има определен вид произведения, които са просто наивно искрени и не трябва да бъдат схващани като нова наивна искреност. Това често са художници с модернистична чувствителност, които всъщност работят в тези полета, защото споделят ценностите на старите програми, а не защото ги преработват. Те не трябва да бъдат бъркани с метамодернистичната наивна нова искреност, която търси нов смисъл чрез старите форми.

В рамките на изследването тази категория е представена международно от Никол Айзенман, Дейна Шуц, Ким Дорланд, Дженийв Фигис и особения случай на Кери Джеймс Маршал. От българския контекст са представени Мартина Вачева, Мич Брезунек, Явор Костадинов и Илона Йонкова.

От всички категории тази е най-разнопосочно ориентираната и свързана с другите. Макар и на пръв поглед да изглежда, че тези автори са групирани на база определен

тип формални белези, тези белези всъщност са продукт на конкретен регистър на искреността. Новата искреност може да е резултат от апроприирането на модернистични изразни средства с цел да бъде постигнато впечатлението за искреност, може да произлиза от стремеж към неподправен афект, може да успокоява или да предизвиква метаиронията или пък да естетизира тонално и тематично „неприемливото“.

### Метамодернистичната чувствителност

Новата метафизика и новата искреност и техните варианти не са ексклузивни полета на занимание, не са движения или стилистични регистри. Те са принципи за организиране на съдържанието, които съществуват в единна система и биват ползвани в различни съотношения от различни автори. От тази единна система можем да изведем характера на метамодернистичната чувствителност. Тя схваща постистинното и постабсурдното като фон, а не като заключение. Смисленото съществува с безсмисленото, вярата с непостижимото, драматичното със смешното, а искреността с иронията. Метамодернизмът се вижда като такъв, какъвто е, коментира се и се балансира сам. *Скокът* е наличен, но и самоосъзнат като *скок*.

### Предположение

#### Новата космология

„Новата космология“, като понятие в рамките на настоящия труд, назовава назряващото разбиране, че отделните езици на познание – наука, философия, изкуство и вяра – носят специфичен вид информация и че всеки един от тях може да се занимае с тематичните полета, които преди са били привилегия на останалите три. И че те следва да бъдат комбинирани в изследването на реалността. Новата космология схваща езиците си като режими на познание, а не като тематични сфери.

От феномена на новата наративна живопис можем да си извадим заключение, че изкуството е разбрано като езика на многозначителното, на неназовимото, на човешкото и на големите комплекси от интуитивни връзки и предчувствия. Там то

може да даде качествено предадена информация, която не може да бъде артикулирана от друг език. Изкуствата в новата космология са източник на нови истини, които не могат да бъдат показани от другите три режима на познание. Ако според Латур (2016) изкуството ни дава основание да приемем фактите и откритията на другите езици, то за автора изкуството е и това, но и език, способен да назове и истини на предела на рационалния факт и отвъд него.

### Началото на метамодерността

Теоретизирането на големи културни парадигми винаги е придружено от риска на прибързаното съждение. Ако има причина да разглеждаме теоретизирането на метамодернизма и метамодерността като валидно усилие, то трябва те да бъдат схванати като част от вече заложения вектор на развитие на културата.

Метамодерността е време, задвижено от промяна в същата категория като промяната, която движи модерността. Интернет е носител на същата информация като печатната преса, но обогатена и комбинирана както с безпрецедентна интертекстуалност, така и с равнопоставени езици с различни способности да отразят истината. Същевременно той е и система, която обсъжда и изследва сама себе си и предполага самообсъждащо се мислене.

Днес естетически сме ориентирани към въпроса за смисъла, разбран като нещо по-сложно от съобщението. Аксиологично сме ориентирани към ценността на емпатията като основен инструмент за вглеждане в психологическата си природа и човешкостта ни е разбрана през нюансирания емоционален свят. Гносеологично сме ориентирани към схващането за ценността и смисъла на различните езици на познанието, които използваме, и към техния синтез в нова система. Ако метамодернистичната чувствителност е част от вектор, то в такъв случай метамодерността ще носи тези белези.

### Приноси на труда

Трудът:

- посочва причините за завръщането на живописиста, отбелязва, че картината най-сетне е разбрана като цялостен режисьорски проект, и диагностицира появата на новата наративна живопис;
- обръща внимание на нов тип наративно изграждане в изкуствата, което е отговор на постабсурдната и постистинната реалност, и контекстуализира конкретните му проявления в сферата на новата наративна живопис;
- отбелязва края на формалния авангард и медийните разделения и посочва смисъла като основен инструмент за класификация в съвременното изкуство;
- определя двете основни посоки на метамодернизма – новата метафизика и новата искреност и посочва проявленията им в сферата на живописиста, представени респективно от традиционната метафизика и метаиронията, от една страна, и психологизираното изкуство и наивната искреност, от друга;
- разширява историческия период и онтологичната същност на метамодернизма и предлага той да бъде разглеждан, от една страна, като алтернатива на постмодернизма и от друга, като негово естествено продължение;
- предлага нова таксономия на културните периоди и ери, според която постмодернизмът е последният модернизъм, а самият модернизъм е схванат като последното проявление на модерността;
- предлага тезата, че изкуството трябва да бъде схващано и ползвано като пълноправен език и че различните езици на познанието като наука, изкуство, философия и вяра се синтезират в нова система, която ще обуславя посоката на културно развитие на метамодерността;
- поставя авторовата чувствителност отвъд субективното и личното, и предлага тя да бъде схваната като метапример, който има потенциал да информира изследванията в сферата на теорията и философията на изкуството и културата;
- обръща внимание на нуждата от интердисциплинарни изследвания в сферата на културата и изкуствата, които експлицитно да включват авторовия поглед, професионалните знания и произтичащата от тях интуиция.