

## КРИТЕРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО КАЧЕСТВА В ИСКУССТВЕ: СОВРЕМЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ

Статья посвящена проблеме определения качества в контексте современного искусства. Рассматриваются преимущественно примеры визуально ориентированных медиа. Актуальность работы обусловлена распространением цифровых технологий отображения. Объектом исследования выбрана фотография как жанр современного искусства, требующий специфической системы оценки эстетического качества. Цель статьи — определить эстетические критерии качества в фотографии как виде современного искусства.

**Ключевые слова:** визуальность; искусство; качество; формализм; фотография; цифровые технологии; эстетика.

Менее чем за 30 лет существования цифровые фотоснимки стали самым распространенным видом изображения в мире. Оцифрованные архивы аналоговых фотоснимков выложены в свободный доступ в Интернет, цифровое изображение оказывает основное влияние на формирование визуальной среды. Искусство — сфера, которая в первую очередь реагирует на изменения визуальности. И именно в искусстве чаще всего рассматривается критерий качества изображения.

Понятие качества в русском языке связывают с продуктом: «высокое качество», «низкое качество», «система оценки качества». Однако качество в первую очередь — это характеристика, сорт, разновидность. В рамках этих определений очевиден вопрос поиска закономерностей — как иначе установить, что два объекта обладают схожими качествами? Ответ приводит к необходимости стратификации, каталогизации, классификации. И если в случае с массовым продуктом представляется возможным определить критерии качества исходя из самого процесса производства, то в сфере искусства, и что особенно важно — в сфере современного изобразительного искусства, эти критерии оказываются размыты.

Объектом данного исследования выбрана фотография — область, где сам принцип массового воспроизведения максимально близок к сути процесса. Дискурсивным пространством выбрано современное искусство: набор институций разного масштаба — от международных биеннале до локальных выставочных проектов.

Актуальность проблематики продиктована распространением цифровой фотографии и смежных с ней медиа, однако анализ источников свидетельствует, что заявленная тема является узкоспециализированной, и исследователи косвенно касаются эстетических критериев [3]. Е. Деготь, российский культуролог

---

СУРКОВ Артем Владимирович — заведующий учебной лабораторией департамента экономики Высшей школы экономики и менеджмента Уральского федерального университета, аспирант кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета (e-mail: mart2004@mail.ru).

и искусствовед, преподаватель Московской школы фотографии и мультимедиа им. А. Родченко, апеллирует к экономическим и политическим критериям: цена, конъюнктура, размер работы как товара. Ее подход наиболее распространен, в аргументации она ссылается на работы таких американских культурологов и теоретиков культуры, как К. Гринберг и Р. Краусс. Но в рамках данной статьи ключевое значение уделяется художественным особенностям, а экономические и политические критерии сознательно уступают место эстетическим.

Гипотеза данной статьи: *в фотографии как жанре современного искусства существуют особые эстетические критерии качества.*

Не очевидное на первый взгляд, но исторически сложившееся принципиальное различие между художественной фотографией и фотографией как предметом искусства, обозначенное в работе А. Руйе [8], — важное уточнение объекта исследования. Каждая из перечисленных категорий обладает собственными независимыми институциями, рынками и контекстами. Далее в статье мы рассматриваем фотографию именно как произведение искусства, обладающее эстетическим качеством.

История фотографии одновременно охватывает две принципиально разные эпохи: модернизм и постмодернизм, поэтому основной принцип, на котором базируется дальнейшее исследование, — это *синтез модернистского и постмодернистского подхода* в определении эстетических критериев оценки качества.

В рамках *модернистского подхода* фотография имеет непосредственное отношение к массовому производству, а именно производству образов. Согласно К. Марксу [2, 28], для любого процесса производства определяющим критерием является труд — фактор, влияющий на ценообразование. Понятие труда тесно соседствует с понятиями общественной значимости и отчужденности, именно поэтому очевидны и социальные критерии качества любого произведения, как промышленного, так и художественного: сколько труда потрачено на его производство и каков характер этого труда.

Продолжая традицию, исследователи [3] используют данную методологию с целью определения рыночных критериев: трудоемкие, энерго- и материалозатратные, масштабные работы оцениваются выше. Но так ли значимо их эстетическое качество? Соответствует ли цена значимости работы?

Отталкиваясь от этой прочной социально-экономической обусловленности, культуролог П. Бюргер связывает понятие значимости с выразительными средствами произведения — именно они имеют «общественную значимость» [2, 32]. Данный подход характерен для *постмодернистского анализа*, где главенство художественной формы становится самостоятельным предметом исследований.

П. Бюргер, опираясь одновременно на подход Г. Маркузе и на подход К. Маркса, приходит к выводу, что единых законов качества произведения в искусстве не существует [Там же]. В отличие от критериев рубежа XIX–XX вв., таких как вкус, стиль и т. д., в современной ситуации (на момент написания работы «Теория авангарда» — 1974 г.) выделение общих критериев и оценка работ крайне затруднены. Оценка качества работ в первую очередь является рыночным регулятором для художественных институций. Под рынком в данном случае понимается

совокупность процессов и коммуникаций по производству, экспонированию и циркуляции объектов искусства. Крайне важной, по мнению арт-критика В. Мизиано, является независимая фигура эксперта и его этическая и эстетическая непредвзятость [5, 75]. Однако в эмпирическом плане эксперты, часто независимо друг от друга, сходятся в едином мнении относительно качества работ [3]. Следовательно, возможно выделить сам принцип детерминизма данных критериев.

С момента изобретения в 1839 г. фотография обладает двумя неотъемлемыми качествами: объективностью и тиражируемостью. Эти параметры заставляют современников оценивать фотографию как товар и продукт, а не как произведение искусства. Из-за главенствующего положения академической школы реалистической живописи подобной оценке подвергаются и другие художественные практики. По оценкам историков, возникает кризисная ситуация, впоследствии заложившая основу модернизма. В 1863 г. император Наполеон III учреждает в Париже проведение художественного салона [10, 11]. Независимый от академической школы салон дает возможность неофициальным художникам выставлять свои картины. На сам статус фотографии это повлияло косвенно, однако в корне поменяло само отношение к произведению искусства. Т. Адорно в книге «Эстетическая теория» констатирует: «...любое произведение, будучи предназначено для многих, по идее уже является своей собственной репродукцией» [1, 52].

С ростом количества художественного материала у различных институций появляется потребность в категориях, классификациях ценности, которая вытекает из художественных аспектов изображения и крайне близка к тому, что еще в XVIII в. И. Кант в работе «Критика способности суждения» называет «суждением, лишенным всякого интереса» [2, 66]: объект искусства обладает монетарной стоимостью, однако оценка его качеств является незаинтересованным суждением, не зависящим от этой стоимости. Фотография, являясь продуктом массового производства, становится наглядной иллюстрацией этого принципа: объективность оказывается мимесисом, так почитаемом в академизме, а тиражируемость — доступностью для широких масс. Художественные средства вторят классической живописи, появляется потребительский интерес к снимку как объекту эстетической значимости.

Начало XX в., ознаменовавшееся авангардными течениями в искусстве, увеличивает творческий потенциал, доступный фотографии. Связано это еще и с развитием технических возможностей способа фиксации. Е. Петровская в своей книге «Теория образа» отмечает: «В эти годы фотография становится средством деконструкции самой художественной практики, как говорит об этом Краусс. А именно: фотография показывает, от чего ушла художественная практика, как она реорганизовала себя изнутри, что поставлено сейчас на карту и что вообще может быть подведено под понятие произведения искусства...» [7, 251]. Данный тезис подтверждается и в статьях Л. Мохой-Надя: «...оптическое изображение обрело новую качественность, превосходящую прежний стандарт... теперь можно в большой мере разрабатывать внутренний потенциал оптического изображения, больше считаться с выразительной функцией такого изображения, с его собственно художественным аспектом, чем с функцией отражения реальности» [6, 38].

Отказ от объективности (коллаж и фотомонтаж) и массовости (штучные работы с уникальными материалами) заставляет художников всерьез рассматривать фотографию и как подспорье в живописи, и как самостоятельное изобразительное средство.

Как отмечает П. Бюргер, «художественные средства становятся доступными в качестве таковых по мере ослабления категории содержания» [2, 31]. И, следовательно, сама техника и форма произведения выходят на первый план. С 1950-х гг. методики работы в сфере искусства претерпевают огромные изменения, во всей мировой художественной практике наступает эпоха «contemporary art». Начиная с данного периода в фотографии:

– меняется онтологический статус объекта – фотография проникает во все сферы жизнедеятельности, от медицинской и судебной экспертизы до рекламы в журналах и семейных альбомов;

– изменяется контекст: М. Дюшан, презентуя реди-мейды, переворачивает представление об объекте искусства. Мир узнает о писуаре М. Дюшана по фотографии А. Стиглица, оригинал скульптуры не сохранился – остался лишь ее снимок. Выразительность произведения отходит на второй план, главенствующую роль играет логика контекста: с 1910-х произведением искусства может считаться любой объект, помещенный в пространство галереи;

– происходит условное деление на *художественную фотографию* и *фотографию художников*, что, по мнению профессора А. Руйе, справедливо и для ситуации 2000-х гг. [8]. Если пейзажи А. Адамса герметичны в своих выразительных средствах (А. Адамс отстаивает принципы «прямой фотографии» (англ. *Straight photography*) и находится в оппозиции к пикториализму) [13], то работы А. Родченко и Л. Мохой-Надя – это направление в рамках изобразительного искусства. Разнится и само отношение к миметическим свойствам фотографии: для А. Адамса фотография – предельно точный слепок реальности, для Л. Мохой-Надя фотография – способ для моделирования собственного художественного пространства.

Вместе с тем возникает проблема детерминизма: что считать искусством, а что нет? С ростом потребности в экспертном мнении возникает необходимость классифицировать художественный материал, переосмыслить критерии качества произведений [5, 75].

В 1970-е гг. художники, работающие с фотографией, начинают использовать цвет<sup>1</sup>, и уже в 1976 г. Музей современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке называет выставку У. Эглстона «моментом присвоения цветной фотографии XX столетия статуса искусства» [9, 52].

На рубеже 2000-х начинается эра цифровой фотографии – как материала для художественного произведения. Результатом становятся масштабные фотопанно<sup>2</sup>, лайтбоксы (световые короба)<sup>3</sup>, инсталляции<sup>4</sup>, альбомы и арт-буки<sup>5</sup>, выпущенные

---

<sup>1</sup> Г. Рихтер. «Untitled». 1973.

<sup>2</sup> А. Гурски. «99 центов». 1999.

<sup>3</sup> Д. Уолл. «After 'Invisible Man' by Ralph Ellison, the Prologue». 1999–2000.

<sup>4</sup> Группа АЕС+Ф. Триптих «Alegoria Sacra». 2007–2009.

<sup>5</sup> Э. Рүшей. «26 бензозаправочных станций». 1962.

штучным тиражом. Сама идея цифровой фотографии возводит в абсолют логику мимесиса и массовости. (У цифровой фотографии существует ряд отличительных особенностей, но в рамках данного исследования они не выделяются отдельно.) Ежегодные фестивали фотографии с недоверием относятся к работам в жанрах «mixed media» (дословно: «смешанные медиа»). Так, IV Биеннале современной фотографии-2016 в требованиях к работам четко прописывает формат работы: «Работы принимаются в печатном виде. Размер — 50 см по большей стороне. Выставочное качество» (см.: [http://www.rusmuseum.ru/museum/projects/russkij\\_muzej\\_obuyavlyayet\\_o\\_iv\\_biennale\\_sovremennoj\\_fotografii/](http://www.rusmuseum.ru/museum/projects/russkij_muzej_obuyavlyayet_o_iv_biennale_sovremennoj_fotografii/)). Таким образом, миниатюры, работы в аналоговых техниках, арт-объекты исключены из участия в программе биеннале. «Выставочное качество» в данном случае означает технические критерии — разрешение цифровой печати в 300 точек на дюйм, т. е. критерии художественности подменяются критериями полиграфии.

Ш. Коттон в книге «The Photograph as Contemporary Art» [10] предпринимает попытку определить условные жанры фотографии как вида современного искусства. Рассмотрим некоторые из них:

— фотография-сказка. Фотография, перенасыщенная деталями нарратива; сольный кадр, раскрывающий сюжет целой киноленты<sup>6</sup>;

— deadpan-фотография — дословно «невозмутимая», «умиротворяющая», фотография, которая ничего не выражает. Под «deadpan» подразумевается нарочито неэкспрессивная форма нарратива, отсутствие динамики и действия, отсутствие сюжета. Пейзажи А. Гурски<sup>7</sup>, которые Ш. Коттон выделяет как эталонные иллюстрации deadpan-эстетики, противоположны пейзажам А. Адамса: низкий контраст, отсутствие тональных акцентов, отказ от оптической перспективы и т. д.;

— беспредметная фотография — по аналогии с беспредметной живописью, фотография, в которой отсутствует распознаваемый предмет съемки<sup>8</sup>;

— «реконструированная» фотография, т. е. снимок, который воспроизводит другой снимок в постмодернистском ключе<sup>9</sup>.

Авторы еще двух исследований — Ж. Филлипс [12] и Д. Хиггинс [9] независимо выбирают для анализа тех же художников, что и Ш. Коттон. Проанализировав основные типы, выделенные Ш. Коттон, можно прийти к выводу, что в рамках художественной практики современному художнику доступны любые материалы и стилевые ходы. Эта ситуация унаследована из живописи авангарда. Как в этом случае оценить эстетическое качество работы?

Т. Адорно, анализируя данную проблематику, вводит понятие *эстетической рациональности*: «Эстетическая рациональность стремится к тому, чтобы каждое художественное средство — и само по себе, и по своей функции — было столь четко определенным и целенаправленным, чтобы сделать то, на что уже не способны традиционные средства» [1, 52]. Следовательно, все приемы, используемые в фотографии, должны быть направлены на расширение границ

<sup>6</sup> Г. Крюдсон. «Cathedral of the Pine». 2016.

<sup>7</sup> А. Гурски. «Рейн 2». 1999.

<sup>8</sup> В. Вэндерс. «Стена в Париже. Техас». 2001.

<sup>9</sup> С. Шерман. «Untitled #48». 1979.

медиа (конечного отпечатка, лайт-бокса, арт-бука и т. д.). Эстетическое качество конкретного снимка как вида искусства в данном случае будет определяться тем, насколько эффективно преодолеваются ограничения. Данный критерий относится не только к физической форме работы, но и к содержанию, композиции, цвету, пластике. Разнообразие доступных техник требует тщательно подходить к выбору приемов. Е. Деготь не только говорит о рациональности, но и об *экономии в выборе изобразительных средств* [3]. Уместно провести параллель с понятием «экономии мышления» в науке, введенным Э. Махом [4, 21].

Также Е. Деготь констатирует, соглашаясь с рядом экспертов, — важнейшим критерием оценки качества произведения является *осознанность*. Ш. Коттон выделяет конкретные аспекты осознанности как отличительную особенность работ многих авторов. Осознанность — расплывчатый термин, значение его, как правило, детерминируется контекстом употребления. В рамках данной работы под осознанностью мы понимаем *способность сознания к интроспекции собственной деятельности*. Применительно к рассматриваемой проблематике:

— в модернистской методологии — это *осознанность выбора изобразительных средств*, медиа, формата работы, каналов;

— в постмодернистской — *осознанность цитаты, референса, стиля, контекста, социального ландшафта*.

В каждом индивидуальном случае тот или иной снимок, как видно из анализа Ш. Коттон, соответствует критериям в обоих дискурсах сразу. Эффект от этого синтеза, очевидный не только для Ш. Коттон [3], — это *выход за границы художественной техники* или интенция к этому. Фотография в контексте современного искусства оказывается больше, чем фотография. Данный тезис чаще всего связывают с содержанием снимка, но выход за пределы характерен в первую очередь для формы: снимок может выглядеть как масляная<sup>10</sup> или акварельная<sup>11</sup> живопись, как кадр из кинофильма<sup>12</sup>, как компьютерная графика<sup>13</sup>, как вышивка<sup>14</sup>.

С определенной уверенностью можно утверждать, что эксперт, оценивающий качество конкретной работы, руководствуется кумулятивным эффектом медиа, который и становится решающим в его оценке. Сравнительный анализ художественных средств и их эффективности представляет огромный интерес, но не является предметом исследования в данной статье.

## Выводы

Подводя итог, стоит еще раз выделить важность анализа в рамках двух подходов: модернистского и постмодернистского. На основании анализа появляется возможность определить эстетические критерии качества фотографии как вида современного искусства. Перечислим ключевые из них:

<sup>10</sup> Г. Миллер. «Оранжевое на голубом, позднее лето». 2009.

<sup>11</sup> В. Тильманс. «Freischwimmer 204». 2012.

<sup>12</sup> А. Прэйджер. «Дэбора». 2009; С. Шерман. Серия «Untitled Film Stills».

<sup>13</sup> К. Баклоу. «Тетрарх 15.08 29 июня 2009 года».

<sup>14</sup> М. Анзери. «Джованни». 2009.



- эстетическая рациональность;
- экономия в выборе изобразительных средств;
- осознанность выбора изобразительных средств;
- осознанность цитаты, референса, стиля, контекста, социального ландшафта.

Безусловно, если увеличить выборку исследуемых работ, используя принцип синтеза подходов, то можно выделить и другие критерии качества. Для подтверждения теоретической составляющей статьи целесообразно воспользоваться компьютерным анализом графических данных по методу работы с big data. Профессор Калифорнийского университета Л. Манович апробирует данный подход на примере анализа работ П. Модриана, В. Ван Гога, М. Ротко (см.: <http://manovich.net/index.php/projects/data-science> (дата обращения: 18.02.2016)). Руководствуясь данным методом, можно проанализировать массив фотографических изображений. В 2013 г. журнал Esquire предпринимает попытку построения интерактивной карты всех произведений искусств (см.: <https://esquire.ru/artmarket> (дата обращения: 18.02.2016)), которые за последние 5 лет были проданы больше, чем за 10 млн долл. Изменив объект исследования и дифференцируемый признак — качество, а также имея доступ к мощному программному и аппаратному оборудованию, современный исследователь получает возможность статистически доказать или опровергнуть описанные критерии.

- 
1. *Адорно В. Т.* Эстетическая теория. М., 2001. 527 с.
  2. *Бюржер П.* Теория авангарда. М., 2014. 200 с.
  3. *Деготь Е.* [Электронный ресурс] // Теории и практики : [сайт]. URL: <http://theoryandpractice.ru/videos/780-ekaterina-degot-khudozhestvennoe-kachestvo-s-politicheskoy-tochki-zreniya> (дата обращения: 21.12.2015).
  4. *Мах Э.* Анализ ощущений и отношение физического к психическому. М., 2014.
  5. *Мизиано В.* Пять лекций о кураторстве. М., 2014. 256 с.
  6. *Мохой-Надь Л.* Telehor. М., 2014. 112 с.
  7. *Петровская Е. В.* Теория образа. М., 2010. 281 с.
  8. *Руйе А.* Фотография: Между документом и современным искусством. М., 2014. 712 с.
  9. *Хиггинс Д.* Современная фотография в деталях. Почему они не нуждаются в фокусе? М., 2014. 224 с. : ил.
  10. *Cottingham D.* Modern art. A Very Short Introduction. Oxford, 2005. 152 с.
  11. *Cotton C.* The Photography as Contemporary Art. L., 2004. 224 с.
  12. *Phillips J.* Collect Contemporary Photography. L., 2012. 208 с.
  13. Wikipedia: Адамс Энсель [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B4%D0%B0%D0%BC%D1%81\\_%D0%AD%D0%BD%D1%81%D0%B5%D0%BB](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B4%D0%B0%D0%BC%D1%81_%D0%AD%D0%BD%D1%81%D0%B5%D0%BB) (дата обращения: 21.12.2015).

*Статья поступила в редакцию 03.03.2016 г.*