

Олеся СОБКОВИЧ,
 orcid.org/0000-0002-9041-7146
 мистецтвознавець,
 незалежний дослідник
 (Київ, Україна) lianso@ukr.net

ХУДОЖНЯ КРИТИКА 1990-Х РОКІВ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОГО ДИСКУРСУ

Стаття присвячена дослідженню художньої критики Києва 1990-х років, актуалізації в ній тенденцій сучасного мистецтва, його цінностей та особливостей інтерпретацій. Простежено підходи у художній критиці, артжурналістиці та інших жанрах та видах дискурсу у висвітленні процесів мистецтва. Розкрито спільні і відмінні риси художньої критики та артжурналістики. Виявлено, що публікації мистецької критики означеного часу відображують зниження полеміки і диспутів щодо художніх виявів. Це стало закономірним наслідком характеру функціонування постмодерніського суспільства, де відкритість, надання неабиякої свободи для критичних висловлювань, поєднуючись із ідеєю плюралістичності підходів у творчості та її інтерпретації, стала дієвим способом збереження незмінності функціонування існуючого суспільства і його захисту від впливу критичних думок і дій. У мистецькій площині, це призводить до того, що критичні міркування є нагромадженням думок і точок зору як вияву, наданої постмодернізмом свободи суб'єкта. Вони априорі не можуть і не мають наміру кардинально впливати на мистецьку ситуацію. Адже, проголошена постмодерніською культурою неможливість кінцевості істини, надає можливість надавати міркування щодо тенденцій сучасного мистецтва, але не змінювати існуючу і комфортну для багатьох учасників арт-процесу систему. У цьому, крім іншого, і криється причина кризи критики, домінування у її соціальному просторі артжурналістики. Остання має спільну з художньою критикою мету – швидке реагування на мистецькі новації часу. Однак, артжурналістика не приділяє увагу глибокому аналізу мистецької цінності художнього жесту. Вона зорієнтована розглядати мистецтво як соціальний та політичний факт, враховує взаємозв'язок культури і політики, дає широкий соціально-економічний контекст за допомогою залучення експертів та першоджерел. Тож розглядаючи принципи взаємодії художньої критики та артжурналістики як дискурсивної діяльності, зазначимо, що остання збирає, синтезує і популяризує актуальну інформацію про мистецькі процеси. Однак прямий вплив на культуру має саме художня критика.

Ключові слова: сучасне мистецтво, інтерпретація, художня критика, артдискурс, артжурналістика.

Olesia SOBKOVYCH,
 orcid.org/0000-0002-9041-7146
 Senior Researcher,
 Independent Researcher
 (Kyiv, Ukraine) lianso@ukr.net

ART CRITICISM OF THE 1990S IN THE CONTEXT OF ARTISTIC DISCOURSE

This article explores art criticism in Kyiv during the 1990s, focusing on the contextualization of contemporary art trends, values, and interpretation nuances. The study traces approaches within art criticism, art journalism, and other genres and forms of discourse in portraying art processes. It reveals common and distinctive features of art criticism and art journalism. It is observed that publications of art criticism during this period of time reflect a tendency to reduce polemics and disputes about artistic manifestations. This became a predictable consequence of the functioning in the postmodern society: openness, providing considerable freedom for critical expressions, combined with the idea of the pluralism of values and truth, and as a result, the inadmissibility of the only one's dominance; this all became an effective way to preserve the stability of the existing society and to protect it from the influence of critical thoughts and actions.

In the artistic dimension, this leads to critical considerations, where critics of criticism is an accumulation of thoughts and points of view as an expression of the freedom given by postmodernism to the subject. These thoughts cannot and do not intend to significantly impact the artistic situation. The proclaimed impossibility of the finality of truth by postmodern culture provides an excellent opportunity to reflect on trends and individual gestures of contemporary art but does not change the existing and comfortable system for many participants in the art process. This is, among other things, the reason for the crisis in criticism and the dominance of art journalism in its social space. The last one shares a common goal with art criticism – rapid response to artistic innovations of the time. However, art journalism does not dedicate attention to in-depth analysis for the artistic value of the creative gesture. It is oriented to view art as a social and political phenomenon, considering the relationship between culture and politics, providing a broad socio-economic context through expert and primary sources involvement. Therefore, examining the principles of interaction between art

criticism and art journalism as discursive activities, it should be noted that the latter gathers, synthesizes, and popularizes current information about artistic processes. However, the direct influence on culture comes primarily from art criticism.

Key words: contemporary art, interpretation, art criticism, art discourse, art journalism.

Постановка проблеми. Мистецький дискурс, складаючись, зокрема, із журналістських та критичних матеріалів, де висвітлено тенденції сучасного мистецтва, виявлено значення і сенси художніх практик, що його становлять, є елементом інтеграції останніх в систему соціокультурного ландшафту. Таким чином, вивчення матеріалів, котрі формують мистецький дискурс, дає можливість не тільки простежити особливості розуміння художньою критикою структури сучасного мистецтва, виявити критерії, за допомогою яких унаочнюється його цінність, але й розкрити підходи у художній критиці, артжурналістиці та інших жанрах та видах дискурсу у висвітленні процесів мистецтва. Це актуалізує підняту у публікації тему.

Аналіз досліджень. Діяльності художньої критики 1990-х років приділяли увагу М. Криволапов, О. Петрова, О. Баршинова, Н. Булавина, Г. Вищеславський й інші. Однак, питання підходів художньої критики Києва у висвітленні процесів мистецтва означеного часу в наявних працях розкрито не повно, що залишає простір для більш ґрунтовного її вивчення у контексті мистецького дискурсу. Це обумовлює **мету статті**, що полягає у дослідженні актуалізації в художній критиці Києва 1990-х років тенденцій сучасного мистецтва, його цінностей та особливостей інтерпретацій.

Виклад основного матеріалу. Впродовж 1990-х років говоримо про зміни у підходах оцінки мистецьких явищ з боку художньої критики, що відбулися, крім іншого, під впливом постулатів постмодернізму. Це виявлялося у особливостях інтерпретації та аналізу як вже звичного для української мистецької сцени живопису, графіки та скульптури, так і відносно нових артпрактиках акціонізму, відеоарту, асамбляжу й інсталяції. Варто зазначити, що постмодернізм (попри існування побоювань, що він виявиться інструментом впровадження домінування епатажу над змістовністю) більшістю критиків сприймався плідним ґрунтом для поступу сучасного мистецтва, зокрема відображення національних рис у ньому. До прикладу, мистецтвознавець С. Яринич зазначає: «До безперечної заслуги постмодернізму слід віднести повернення духу бурлеску, травестії, іронії одвічно властивого національному світовідчуттю <...>. Не треба забувати про ще одну соціокультурну функцію постмодернізму – опозиції дедалі агресивнішої псевдонаціональній художній кон'юнктури» (Яри-

нич, 1992: 4). Таке розуміння постулатів постмодернізму у питанні виявлення самоідентифікації українського мистецтва, національного аспекту у ньому, сприяло підтримці та популяризації мистців, котрі творчо інтерпретували традиції, поєднуючи їх з сучасними світовими мистецькими пошуками. До їх кола відносили творчий тандем О. Бородая та О. Бабака. Їх мистецький доробок виявляв осмислення сутності національної традиції (давньослов'янського, трипільського культурних пластів) в контексті сучасної мистецької та культурної парадигми, модифікуючись у часі, набував актуальності й консолідує силу. Вдалу інтерпретацію інсталяціям художників дає публікація С. Яринича, де зазначається, що в них відчутна «Відмова від ілюстративності, етнографізму, конкретного сюжету (запозиченого з епосу або історії) і натомість... відкритість Часові і простору...<...> інсталяції розповіли про традиційну культуру українців на рівні, адекватному культурній ситуації кінця ХХ ст.» (Яринич, 1992, 3).

У багатовекторному розвитку художнього процесу України окресленого періоду активізується мистецтво акціонізму, форми якого були різноманітні за тематикою, піднімали досить широке коло питань, зокрема зверталися до здобутків минулого в культурній та історичній сферах, несли в собі риси археологізму, стосувалася соціальної та політичної тематики.

Впродовж 1990-х років художній акціонізм стрімко розширював межі свого прояву і вже в кінці 1990-х до нього активно зверталися художники Івано-Франківська, Черкас, Херсона, Львова, Києва та Одеси. Залучення його в артпрактику України було пов'язано з діяльністю Ю. Онуха, Б. Бергера, В. Цаголова, І. Подольчака, І. Дюрича, В. Кауфмана, П. Старуха, О. Чепелик, художнього об'єднання «Новий простір», митців «Фонду Захер Мазоха» й інших.

Аналіз публікації критиків сучасного мистецтва, присвячених зазначеним акціям свідчить про важливість для їх авторів виявити оригінальність та фаховість втілення задуму подібних жестів, чіткість побудови наративу, візуальні засоби і рішення, що сприяють якомога повному зануренню і зчитуванню їх основних меседжів.

В цьому контексті розглянемо інтерпретацію критиками акції «Києво-Могилянська Академія», проведеної в травні 1993 року групою українських та іноземних художників (В. Кас'янов, Н. Кири-

ченко, М. Масенко, С. Нідерер, О. Тістол, А. Степаненко, О. Харченко).

Завдяки залученню у простір колишньої бібліотеки історичного корпусу Києво-Могилянської академії, що перебувала на реконструкції, мистецьких об'єктів, вона являла собою складне переплетення історичних, культурних, соціальних, художніх знаків, спонукаючи до аналізу наявної ситуації як у сфері культури, так і в соціальній та історичній площинах, виявляла риси археологізму. І хоча багатозначність акції спричинила розставлення дещо різних акцентів у її трактуванні, розгляд вищезазначених складових з боку арткритиків став визначальним при осмисленні акції. Так, куратор та мистецтвознавець В. Сахарук, аналізуючи задум акції і влучність його втілення, розглядає співвідношення, збалансованість і комунікацію її складових елементів у якості засобів унаочнення ступеню повноти донесення/виявлення меседжів і задуму події. Як наслідок, В. Сахарук розглядає акцію вдалим прикладом «емоційного та інтелектуального діалогу засобами сучасного творчого мислення», що став можливим завдяки професійній інтервенції мистецтва в автентичний простір Києво-Могилянської Академії, роботі із образом цього місця. Автор справедливо зазначає, що «Власне фотографії постають у ролі ідентифікаційних знаків-симулякрів, які функціонують краще і досконаліше, аніж запрограмована на одноденне існування реальність об'єктів, повністю витісняючи останню. І все ж існує точка відліку у цьому складному балансуванні на межі значень. Це могутня паралельність історичного корпусу академії, інтер'єри якого стали головною домінантою в художній побудові акції».

Суголосною була позиція кураторки та критикині К. Стукалової: «Акції важко відмовити у якісній манері втілення. Незважаючи на прагнення авторів зробити знаки мистецтва якомога ефемернішими <...>; знаки все-таки залишились рафінованими, професійно виконаними й так само професійно захованими <...>. Була професійна і тому впевнена праця на своєму місці і в свою добу, й була не претензія на деміургічний результат, а прожиття певного процесу. В такому підході і полягала оригінальність акції» (Стукалова, 1994: 87).

У 1990-х роках також відбувається експериментування митців (переважно Одеси та Києва) з новми технологіями, звернення до медіамистецтва, зокрема відеоарту, котрий часто представляв синтез відео, фото та інсталяцій. Впродовж окресленого часу відео займалися митці «Фонду

Мазоха» І. Подольчак та І. Дюріч, О. Гнилицький, М. Мамсіков, М. Кульчицький і В. Чеکورський, В. Цаголов, А. Ганкевич, І. Ісупов, Г. Катчук, І. Гусев. Виявом рівня актуальності даного виду мистецтва і його розвиненості в Україні стали виставка медіамистецтва «Інтермедія» (1998), фестиваль відео арту «Dreamcatcher-1», проведений у Києві (1999) та фестиваль слайд-фільмів «Людина-вовк», котрий відбувся в Одесі (1999).

Перехід митців до роботи із відео оглядачі художнього життя розглядали як природний крок мистецького поступу України, продиктований необхідністю фіксування акціонізму (на початкових стадіях свого розвитку) та подоланням художньої світомості зконцентрованості на живописній площині картини; Досить точно причини появи відеоарту і його значення у структурі мистецького процесу окреслює мистецтвознавиця Н. Пригодич: «Відео <...> не тільки суттєво трансформувало наявну ієрархію, в якій раніше домінувало живописне фігуративне зображення, а й дало можливість продовжити життя таким недовговічним жанрам сучасного мистецтва як перформанс, гепенінг, та й просто будь-якій акції, практично синтезуючи у собі усі види сучасної художньої практики» (Пригодич, 1999: 16). Серед кола авторів періодичних видань Києва, котрі розглядали поступ відеоарту в нашій державі були Н. Пригодич, О. Соловійова, О. Сікора, О. Сидор.

Матеріали, котрі висвітлювали відео-арт в Україні у переважній більшості загально окреслюють його характер та особливості, лише подекуди надаючи інтерпретацію окремих робіт, що зближує їх із артжурналістикою / культурною журналістикою (зазначені дефініції вживаємо як синоніми). Остання має спільну з художньою критикою мету – швидке реагування на мистецькі новації часу. Однак, артжурналістика не приділяє увагу глибокому аналізу мистецької цінності художнього жесту (тут говоримо і про інформаційні, і аналітичні жанри). Вона зорієнтована розглядати мистецтво з іншого ракурсу – як соціальний та політичний факт, враховує взаємозв'язок культури і політики, дає широкий соціально-економічний контекст за допомогою залучення експертів та першоджерел. Це підтверджує й британська журналіст і критик М. Джагі. Розкриваючи поняття культурної журналістики, вона вказує на те, що подібна діяльність «говорить про «боротьбу за культурні цінності» і «культурні зрушення», які призводять до політичних та соціальних змін» (Джагі, 2019). Варто зазначити й те, що мотивацією для написання матеріалу з поля сучасного мистецького життя для журналіста часто слугує

інформаційний привід – «подія, що має значення для соціального, політичного, економічного, культурного життя громади, своєю значущістю або екстравагантністю може зацікавити читача, стати предметом суспільного обговорення» (Садівничий, 2015). Натомість єдиною і достатньою причиною написання матеріалу для критика є сам мистецький захід / жест як вияв стану і особливостей поступу візуального мистецтва сучасності.

Публікації художньої критики виявляли й зміни у підходах в осмисленні сучасного мистецтва, що відображають слова мистецтвознавиці К. Стукалової про те, що «Інтуїція, а дискурс і поготів, не визнаються більше універсальними засобами пізнання: кількість інтерпретацій набагато перевищує кількість феноменів, що інтерпретується» (Стукалова, 1993: 5). Ця теза з одного боку окреслювала кореляцію постмодернізму із поняттям істини (істинності знання), що вплинуло і на артпрактику, і на розуміння особливостей критичної діяльності. Йдеться про умовність поняття істини і неможливість її кінцевості та сталості. Це породжує думку про те, що «Жодна критика не мусить намагатися підсумувати остаточно зміст твору, оскільки сам по собі твір не має завершеного змісту <...>. Критичні формулювання мають експериментальний аспект, через який вони спонукають мистецькі твори до самоаналізу. Цей процес аналогічний хімічному дослідженню: критика змушує елемент твору реагувати на контакт із самим критиком, виявляти неявні потенційні можливості в ньому. Такий експеримент не покликаний до визначення остаточної істини твору, його істотного змісту, чи першопричини речей – він дає нові пропозиції та стимулює незвичні артикуляції між ними» (Duarte, 2021: 99, 100).

З іншого, спонукали критиків 1990-х років порушити питання розгляду інтерпретаційної складової критичної діяльності. Її оскільки вона виявляє, закладений у художню критику, елемент суб'єктивності і творчості (продиктовані її гуманітарною природою і діяльністю в полі мистецько-естетичної сфери), саме розуміння суб'єктивності критики стала предметом осмислення оглядачів мистецького процесу. У цьому контексті заслуговують на увагу міркування мисткині та критикині А. Оленської-Петришин. Вона слушно зауважує, що невід'ємною частиною художньої критики, яка є перепусткою для розуміння мистецтва поточного для нього часу, є наявність такого суб'єктивного поняття / фактору, як розвинута інтуїція. Про неї А. Оленська-Петришин говорить як про «освічену інтуїтивність», підкреслюючи: «Щоб збагнути глибину мистецького

вислову, потрібна інтуїція, безпосереднє відчуття, завдяки яким і можемо пізнати мистецьку якість <...>. Щоб відчутти мистецькість творів, їхню експресивність, нам обов'язково потрібне вміння вглиблюватися у вираз цих творів, але це має бути не тільки суб'єктивне відчуття, як у примітивної людини, але й освічена інтуїтивність, яка опирається на знання об'єктивних критеріїв» (Оленська-Петришин, 1997: 58). Інтуїцію як важливий і необхідний елемент розпізнавання та розкриття значення мистецького жесту виділяє й історикія мистецтва Е. Гемту, слушно зауважуючи, що «розуміння та інтерпретація художніх творів значною мірою залежать від інтуїції, сприйняття та досвіду» автора критичного тексту. (Gemtu, 2010: 1). Тож, суб'єктивність в критиці розуміємо як «освічену інтуїтивність», основою якої є знання історії мистецтва, особливостей мистецьких практик та концепцій, котрі співіснують у поточну добу, формальних засобів й інше. Це й дає змогу адекватно аналізувати й інтерпретувати мистецькі процеси, виявляючи інноваційний мистецький продукт. При цьому емоційність як елемент розкриття цінності мистецького жесту, апелюючи до художньо-образного та асоціативного мислення глядача, є вагомим фактором впливу на сприйняття ним мистецького твору. Тож говорячи про художню критику, ми маємо на увазі рівень сприйняття, що включає такі елементи, як естетична оцінка та змістовно-формальний аналіз, котрий і вирізняє художню критику від рефлексій менш підготовленої аудиторії і дає змогу оглядачу мистецького життя унаочнити ті елементи твору, що породжують емоційне сприйняття.

Висновки. Дослідження матеріалів 1990-х років, що становлять мистецький дискурс дає можливість говорити про те, що у тональності критичних висловлювань частини видань окреслилася тенденція, поглиблена у наступні роки: зниження полеміки і диспутів щодо художніх виявів, що стало закономірним наслідком характеру функціонування постмодерніського суспільства. Відкритість, надання неабиякої свободи для критичних висловлювань, поєднуючись із ідеєю плюралістичності цінностей й істин, їх множинності і, як наслідок, неприпустимість домінування однієї з них, стало дієвим способом збереження незмінності функціонування існуючого суспільства і його захисту від впливу критичних думок і дій. У мистецькій площині, це призводить до того, що критичні міркування щодо мистецьких процесів і поступу критики є нагромадженням думок і точок зору як вияву, наданої постмодернізмом свободи суб'єкта.

Вони, втім, апіорі не можуть і не мають наміру кардинально впливати на ситуацію, реальний стан справ, адже, проголошена постмодерніською культурою неможливість кінцевості істини надає чудову можливість надавати міркування щодо тенденцій і окремих жестів сучасного мистецтва, але не змінювати існуючу і комфортну для багатьох учасників арт-процесу систему. За таких умов, як слушно зауважує мистецтвознавиця В. Клименко, «важливі меседжі і важливі критичні статті, які потребують уваги, просто зависають у арт полі <...> це далі нікуди не веде» (Клименко, 2015). Тут можна провести паралель між ситуацією з мистецькою критикою та, описаним З. Бауманом загальним станом критики у суспільстві постмодернізму: «<...> міркування не заходять досить далеко, щоб охопити складні механізми, які з'єднують наші дії з їхніми результатами і визначають ці результати, не кажучи вже про умови, що підтримують дію таких механізмів. Ми, можливо, більш «критично налаштовані», набагато сміливіші та безкомпромісніші у своїй критиці, ніж могли бути наші предки у повсякденному житті, але наша критика, так би мовити, «беззуба», нездатна вплинути на поря-

док денний наших «життєвих» рішень. Безпрецедентна свобода, яку наше суспільство пропонує своїм членам, прийшла, як давним-давно попереджав Лео Стросс, разом із безпрецедентним безсиллям» (Бауман, 2008: 23). У вищезазначеному, крім іншого, і криється причина кризи критики, домінування у її соціальному просторі артжурналістики.

Розглядаючи принципи взаємодії художньої критики та артжурналістики як дискурсивної діяльності, зазначимо, що остання збирає, синтезує і популяризує актуальну інформацію про мистецькі процеси. При цьому варто зауважити, що журналіст лише подає і зіставляє точки зору фахівців мистецької сфери. За таких умов прямий вплив на культуру має саме художня критика. Саме останні мають першочергову можливість вводити й актуалізувати певні мистецькі явища, формувати проблемне поле на публічному рівні, робити певні теми широкообговорюваними. Журналістика ж через інформаційні канали поширює ці теми далі, виконуючи в даному випадку роль вторинної ланки в донесенні інформації з поля мистецького життя, зокрема міркувань / постулатів критики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Джаргі М. Лекція 1. Що таке культурна журналістика? URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/publishing/cultural-journalism-course/lecture-13-1>.
2. Клименко В. Арт-критика в Україні. 2016. URL: <https://mitedc.ua/art-kritika-v-ukraine/>
3. Оленьська-Петришин О. Розвиток мистецької критики. У вимірах форми й експресії : зб. статей / упор. Б. Бойчук, за ред. В. Кордуна. К.: Світовид, 1997. С. 56–64.
4. Пригодич Н. Україна. Відео 90-х. *Галерея*. 1999. № 1. С. 16.
5. Садівничий В. Сумські ЗМІ і специфічне розуміння інформаційного приводу. 2015. 2 вересня. URL: <https://detector.media/regionalna-presaonline/article/165072/2015-09-02-sumski-zmi-i-spetsyfichne-rozuminnya-informatsiynogo-pryvodu/#>:
6. Сахарук В. Києво-Могилянська академія. *Terra incognita*. 1994. № 1–2. С. 86–90.
7. Стукалова К. Дрейфуючи навколо Вавилонської вежі. *Кур'єр муз.* К, 1993. № 5. С. 5.
8. Стукалова К. Києво-Могилянська академія. *Terra incognita*. 1994. № 1–2. С. 87.
9. Яринич С. Трансформована колекція. *Кур'єр муз.* 1992. № 5. С. 4.
10. Яринич С. Відгукнулись... *Кур'єр муз.* 1992. № 4. С. 3.
11. Bauman Z. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000 p. 228.
12. Duarte P. The Origin of Art Criticism and What Remains of it Today. *Journal of Science and Technology of the Arts*. 2021. 13 (3). P. 93–103.
13. Gemtou E. Subjectivity in Art History and Art Criticism, *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2010. Vol. 2. No 1. P. 1–13.

REFERENCES

1. Dzhaggi M. Lektsiia 1. Shcho take kulturna zhurnalistyka? [What is cultural journalism?]. URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/publishing/cultural-journalism-course/lecture-13-1>. [in Ukrainian].
2. Klymenko V. Art-krytyka v Ukrainy. [Art criticism in Ukraine] 2016. URL: <https://mitedc.ua/art-kritika-v-ukraine/>. [in Ukrainian].
3. Olenka-Petryshyn O. Rozvytok mystetskoï krytyky. [Development of art criticism] U vymirakh formy y ekspresii: zb. statei / upor. B. Boichuk, za red. V. Korduna. K.: Svitovyid, 1997. S. 56–64. [in Ukrainian].
4. Pryhodych N. Ukraina. Video 90-kh. [Video of the 90s.]. Halereia. 1999. № 1. S. 16. [in Ukrainian].
5. Sadynychyi V. Sumski ZMI i spetsyfichne rozuminnia informatsiynoho pryvodu. [Sumy Media and the Specific Understanding of the Information Occasion] 2015. 2 veresnia. URL: <https://detector.media/regionalna-presaonline/article/165072/2015-09-02-sumski-zmi-i-spetsyfichne-rozuminnya-informatsiynogo-pryvodu/#>. [in Ukrainian].

6. Sakharuk V. Kyievo-Mohylianska akademiia. [Kyiv-Mohyla Academy] Terra incognita. 1994. № 1–2. S. 86–90. [in Ukrainian].
7. Stukalova K. (1993) Dreifuiuchy navkolo Vavilonskoi vezhi. [Drifting around the Tower of Babel]. Kur`ier muz. K. № 5. S. 5. [in Ukrainian].
8. Stukalova K. Kyievo-Mohylianska Akademiia. [Kyiv-Mohyla Academy] Terra incognita. 1994. № 1–2. S. 87. [in Ukrainian].
9. Yarynych S. (1992) Transformovana koleksiia. [Transformed Collection] Kur`ier muz. № 5. S. 4. [in Ukrainian].
10. Yarynych S. (1992) Vidhuknulys... [Responded.] Kur`ier muz. № 4. S. 3. [in Ukrainian].
11. Bauman Z. Liquid Modernity. Cambridge: Polity Press, 2000 p. 228.
12. Duarte P. The Origin of Art Criticism and What Remains of it Today. *Journal of Science and Technology of the Arts*. 2021. 13 (3). P. 93–103.
13. Gemtou E. Subjectivity in Art History and Art Criticism, *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2010. Vol. 2. No 1. P. 1–13.