

DOI 10.26886/2520-7474.5(43)2020.18

UDC: 7.03 : 7.06 : 130.2 (477)"20"

**AUTONOMY OF APPROACH TO THE FORMATION OF ART
CRITICISM TERMINOLOGY IN THE PERIOD OF INDEPENDENCE OF
UKRAINE**

N. Mandra, Postgraduate student

<https://orcid.org/0000-0002-9839-9405>

E-mail: natalia.mandra.mail@gmail.com

Modern art research institute National academy of arts of Ukraine, Ukraine,
Kyiv

The subject of the research is the features of the autonomous art criticism approach of the period of independence of Ukraine, which arose as a result of the collapse of the USSR and had a specific influence on the formation of art criticism terminology. The goal is to define and designate the factors that influenced the formation of art criticism terminology during the period of independence of Ukraine. The methodology of the work is based on a combination of chronological, cultural and historical-comparative methods. Among the factors that influenced the autonomy of the approach in the formation of art criticism terminology in the first time after the independence of Ukraine, singled out as the most significant socio-cultural and worldview factors. The sociocultural factor is divided into two aspects: economic and social. The economic aspect influenced the existence of art history publications as platforms for the publication of art criticism texts, and also led to the almost complete absence of works of contemporary art of the 1991-2000s in the collections of art institutions, in particular state museums, which made it difficult to access such works for analysis by art historians. The social aspect is related to the economic and reflects a limited number of authors writing about art on a regular basis,

and, accordingly, a limited number of views and concepts with the help of which contemporary art has been described and analyzed.

Key words: terminology, art history, art criticism, socio-cultural aspect, XX century

аспірантка, Мандра Н. Б., Автономність підходу до формування мистецтвознавчої термінології у період Незалежності України / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Україна, м. Київ

Предметом дослідження є особливості автономного мистецтвознавчого підходу періоду Незалежності України, що виникли внаслідок розпаду СРСР та мали специфічний вплив на формування мистецтвознавчої термінології. Мета – визначити та окреслити фактори, що впливали на формування мистецтвознавчої термінології у період незалежності України. Методологія проведення роботи базується на сукупності хронологічного, культурологічного та історико-порівняльного методів. Серед факторів, що впливали на автономність підходу у формуванні мистецтвознавчої термінології у перший час після здобуття Незалежності Україною, виокремлено як найбільш суттєві соціокультурний та світоглядний фактори. Соціокультурний фактор розподілено на два аспекти: економічний та соціальний. Економічний аспект впливав на існування мистецтвознавчих видань як майданчиків для оприлюднення мистецтвознавчих текстів, а також зумовив майже цілковиту відсутність творів сучасного мистецтва 1991-2000-х років в колекціях мистецьких інституцій, зокрема державних музеїв, що значно ускладнило доступність таких творів для аналізу мистецтвознавцями. Соціальний аспект пов'язаний з економічним і відображає обмежену кількість авторів, що писали про мистецтво на регулярній основі, і відповідно, обмежену кількість поглядів та

концепцій, за допомогою яких описувалося та аналізувалося новітнє мистецтво.

Ключові слова: термінологія, мистецтвознавство, мистецтвознавчі поняття, соціокультурний аспект, XX століття

Вступ. Мистецтвознавство як галузь науки має притаманну йому систему взаємопов'язаних та взаємозумовлених понять і категорій, які утворюють понятійно-категоріальний апарат дисципліни. Мистецтвознавчі поняття відображають певний зріз знань у галузі вивчення мистецьких явищ, закономірностей їх розвитку та існування, а також вказують на логіко-семантичну організацію цих знань.

Мистецтвознавчу понятійну систему вивчали такі дослідники як О. Анісімова, С. Кезіна, О. Ковальова, Н. Овчиннікова, О.Н. Алієва, Я. Ланьлань та ін. Їхні роботи показали, що для термінів гуманітарних наук в цілому, і мистецтвознавчих зокрема, є властивою єдність денотативного та емотивного аспектів значення, іншими словами, значення терміну може залежати від індивідуальності автора, його системи поглядів [14, с. 47].

Поняття виникають у вигляді слів (як мовної форми в широкому значенні) і знаходять своє закріплення в термінах та дефініціях. Мистецтвознавчі поняття, що відображають появу новаційних мистецьких феноменів, в силу своєї новизни не мають однозначного закріплення в терміносистемі. Найбільш систематизованою спробою окреслити діапазон такого роду мистецтвознавчих понять, вживаних у період 1991–2009 рр. є видання «Термінологія сучасного мистецтва» мистецтвознавців Г. Вишеславського та О. Сидор-Гібелінди [3]. Тексти для цього видання створювали впродовж 2007–2009 рр.

Автори визначають жанр видання як словник, а критична стаття 2012-го року характеризує його як «безпрецедентну спробу самоопису культурної ситуації пострадянського часу у сфері візуального

мистецтва. Всі тексти насичено "живим" матеріалом культурного процесу другої половини XX – початку XXI століття, активними учасниками якого були й самі автори <...>. Втім, термінологічну невизначеність постмодерної теорії, притаманну сучасній культурології (як і загалом науці), автори й не намагаються розв'язати» [8]. Згодом О. Сидор-Гібелинда публікував доповнення до словника окремими статтями [10; 11; 12]. У словнику містяться короткі нариси з відсилками до того матеріалу, звідки було взято (цитовано) слово, якому дається трактування.

Формулювання мети статті та завдань. Мета – визначити та окреслити фактори, що впливали на формування мистецтвознавчої термінології у період незалежності України. Завдання – прослідкувати впливи на формування мистецтвознавчої термінології у період незалежності України.

Виклад основного матеріалу статті. З прийняттям незалежності у 1991 році в Україні розпочався масштабний процес трансформації всіх державних інститутів та значні соціально-економічні зміни, які супроводжувалися проблемами фінансування мистецтва, і ще більше – мистецтвознавства. Економічний фактор мав дуже велике значення, оскільки академічні збірки видавалися коштом держави, не мали комерційного розповсюдження, і прочитати їх можна було тільки в бібліотеках.

Через це академічних мистецтвознавчих видань, які виходили в Україні у першій половині 1990-х, існувала дуже невелика кількість: це науковий збірник «Українська академія мистецтва» Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (виходить щороку з 1994 р.), збірник «Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського (виходить тричі на рік з 1993 р.) та

видання «Народна творчість та етнографія» (засноване у 1925 р. під назвою «Етнографічний вісник», з 2011 р. має назву на «Народна творчість та етнологія») цього ж закладу; видання «Народознавчі зошити» Інституту народознавства НАН України (заснований 1995 р. у м. Львів), «Вісник ЛНАМ» Львівської національної академії мистецтв (виходить щорічно з 1990 р.), «Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство» Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (виходить щороку з 1995 р.), збірник «Культура України» Харківської державної академії культури (виходить двічі на рік з 1993 р.), та мистецтвознавчий часопис «Образотворче мистецтво», який був заснований у 1934 році, а з 1991 року став офіційним виданням Національної Спілки Художників України.

Мистецтвознавець С. Яринич підкреслював вплив економічного чинника на ситуацію, що склалася на початку 90-х у мистецтвознавстві, зауважуючи: «Тінізація і стагнація економіки взагалі та мистецького ринку і неприбуткового сектору зокрема в прямому сенсі б'є по критиці і мистецтвознавству. <...> Чи може бути хтось зацікавлений у створенні комерційного фахового видання у наших умовах? Поки що обходимось газетами та сурогатом критики у дорогих глянцевиx журналах. Але ж кілька років тому не було і їх» [15].

Таким чином, кількість публікацій та якість обговорення мистецьких проблем у періодичних виданнях часто знаходились у прямій залежності від фінансування галузі, хоча, як свідчить О. Сидор-Гібелінда, в перші роки незалежності власний часопис, присвячений образотворчому мистецтву, хотів видавати «ледь не кожен культуртрегер» [13], найчастіше галерист або представник малого чи середнього бізнесу. Серед цих видань варто відзначити видання «Art-Line», «Академия», «Looks», «Загал», «Кур'єр муз», «Ситуація» і «Новий рок-н-ролл», який також писав про візуальне мистецтво.

Постійна арт-рубрика була у часопису «Стиль и Дом», деякі тексти друкували у «Данкору» чи «Євромаркету». На початковій стадії зупинилися «Inshi» Цаголова-Пригодич (на базі галереї «Бланк-арт») [13].

Серед приватних ініціатив, що намагалися дати раду ситуації першої половини 1990-х, варто відзначити мистецький журнал «Артанія» (заснований у 1995 р.), часопис «Art-Line» (видавався протягом 1995–1999 рр.), незалежний журнал для молоді «Нова генерація» (видавався протягом 1991–1992 рр.), часопис з питань нового візуального мистецтва «Terra Incognita» (виходив протягом 1994–2001 рр.) та часопис «Мистецькі студії», заснований у 1991 р. Клубом українських митців (КУМ) – об'єднанням, альтернативним офіційній Спілці художників. Частково кошти меценатів залучав також журнал «Українська культура» (до 1991 р. мав назву «Соціалістична культура»; видається з 1921 року).

Окремо варто наголосити на значенні «Terra Incognita», як першого українського часопису, що був повністю присвячений проблемам сучасного мистецтва та виражав дух часу – розвідки на незвіданих землях: «Цей вибір – залишатися на позиціях беззубого салонного пострадянського академізму чи колонізувати незвідані території сучасного мистецтва – робив <...> кожен український художник. Симптоматично, що мистецький часопис 1990-х, що його редагував художник Гліб Вишеславський, називався "Terra Incognita"» [6, с. 271].

Академічні фахові видання опинилися у досить важкій ситуації, як фінансовій, так і концептуальній: потрібно було виходити з-під вантажу заідеологізованих визначень, вирішувати одночасно питання переосмислення історичної спадщини та впровадження нових арт-практик і галерейної діяльності, що формувала арт-ринок. Неакадемічні мистецькі видання були більш концептуально рухливі, але,

оскільки їх кількість дуже невелика, цінність для дослідження цього історичного періоду мають також кураторські тексти, супровідні тексти до виставок та загалом тексти, що оперативно реагували на зміну мистецької ситуації.

Мистецтвознавиця О. Баршинова характеризує цю дослідницьку ситуацію наступним чином: «1990-ті – це "темні століття" українського мистецтвознавства, що майже не доносять до нас друкованого критичного тексту, який адекватно висвітлює ту чи іншу мистецьку подію (окрім вступів до каталогів та анотацій). <...> Парадоксальна для України ХХ століття ситуація полягає в тому, що необхідною інформацією для створення повноцінної історії мистецтва 1990-х володіють тільки учасники і відвідувачі-завсідники виставок, вони можуть відновити канву подій, а "непосвяченим" це недоступно» [2].

А. Ложкіна включає у «темні століття» не лише 1990-ті, але й 2000-ні: «1990-ті й 2000-ні – часи, коли в Україні майже не виходять книжки про сучасне мистецтво, а дослідження актуальних процесів мають спонтанний і несистемний характер. Арт-критика з'являється на сторінках поодиноких профільних видань, а також час від часу в масових неспеціалізованих ЗМІ. <...> У 1999–2011 роках на базі галереї «Soviart» з'являються 44 випуски журналу «Галерея». У найактивніший період, на початку нульових, виданням займається мистецтвознавець і куратор Олексій Титаренко. Після закриття журналу "Terra Incognita" "Галерея" якийсь час залишалася єдиним у країні спеціалізованим виданням про сучасне мистецтво» [6, с. 391]; «Цінний документ доби – київський журнал «Парта», два випуски якого за редакцією критика й куратора Олександра Соловйова вийшли у 1996–1997 роках. Один із майданчиків для розмови про український художній процес цього періоду – «Художественный журнал», що його видавав у Москві Віктор Мізіано. Тут публікують провідних критиків – О.

Соловійова, В. Бурлаку, О. Сидора-Гібелінду, а пізніше й перші програмні статті про художників, які прийшли на сцену вже у 2000-х» [6, с. 392].

Мистецтвознавиця Богдана Пінчевська зазначає, що для журналу «Галерея» одним з орієнтирів та партнерів також був «Художественный журнал» Віктора Мізіано [9]. Характеризуючи київські мистецькі видання незалежної України 1991–2008 рр., Б. Пінчевська зауважує, що вони мають «особливості, які балансують на грані недоліків». До таких особливостей авторка зараховує, зокрема, «обмежене коло авторів та туманні концепції, які дозволяють скласти уявлення не про певний напрям в мистецтві, а швидше про коло особистих знайомств редакції» [9].

Економічну складність післярадянської ситуації відображає і той факт, що «після здобуття Україною незалежності держава майже перестала купувати твори мистецтва. Внаслідок цього навіть у найголовнішому зібранні країни – Національному художньому музеї – утворилася лакуна завдовжки в три десятиліття. <...> Епоха змін не сприяє зміцненню механізмів пам'яті. Історія сучасного мистецтва в Україні досі (мається на увазі 2019 рік – прим. Н.М.) – великою мірою апокриф, який передають із вуст у вуста художники, куратори, мистецтвознавці-ентузіасти та очевидці нещодавніх подій» [6, с. 270–271].

Завдання мистецтвознавців, окрім важкої економічної ситуації, ускладнилося тим, що разом з СРСР як політичним утворенням у 1991 році розпався і «великий наратив» його ідеології, що пронизував усі сфери життя в радянському суспільстві. У мистецтвознавчих публікаціях одразу з'явилося місце для багатьох «маленьких наративів», «-ізмів» ХХ століття, чиє існування почали подавати просто як факт, без ярликів на кшталт «буржуазні реакційні ворожі течії». Так,

характеристика «сучасного мистецтва» мистецтвознавицею М. Мудрак у другому числі «Образотворчого мистецтва» (1992 р.) виглядає актуальною і через майже 30 років після публікації: «Сучасне мистецтво – це котел безлічі «ізмів» і проти-«ізмів», розмаїтих стилів, матерії і понять про мистецтво» [7, с. 15].

Ця «безліч розмаїтості» художньої практики супроводжувалася відмовою від універсалістських претензій теорії на всезагальну чинність тверджень, натомість з'явилися ряд теорій, обмежених до певної художньої течії чи різновиду дискурсу. Такі мистецтвознавчі або, ширше, культурологічні теорії подекуди використовувалися у період СРСР в академічних дослідженнях (Ю. Лотман, О. Лосєв, М. Каган та ін.), проте, у мистецтвознавчу думку в Україні більш широко проникли саме з розпадом СРСР. Це означало залучення таких (на той момент вже сталих за кордоном) визначень, як «перформенс» (яке визначалося як «художні покази») [7, с. 15], «інсталяція», «постмодернізм» тощо.

Як зазначає Г. Вишеславський, «усталені за часів СРСР зв'язки митців та мистецтвознавців традиційно залишалися міцними й після оголошення Незалежності» [4, с. 14–15]. Але чим більше минало часу від падіння залізної завіси, тим більше зростала циркуляція інформації між українськими художниками, мистецтвознавцями та їхніми закордонними колегами з Заходу. Таким чином українські митці, які намагалися займатися новітнім мистецтвом, переорієнтовувалися безпосередньо на Захід та норми його арт-ринку.

Це внесло остаточне сум'яття у пострадянську мистецьку ситуацію, оскільки мистецтвознавці, окрім тих, хто швидко перепрофілювався у куратори (куратор – теж поняття, що проникло з західного арт-процесу), опинилися ніби в повітрі. Бо якщо різноманітні стилі та течії ще могли лишатися в межах усталеної морфології

мистецтв і навіть могли лишатися «картиноцентричними» [4, с. 23], то поширення тез на кшталт «все є мистецтвом» вибивало ґрунт з-під ніг теоретиків.

Через це, як пише Г. Вишеславський, спочатку нові арт-практики навіть «не помічали» та не писали про них: поза увагою мистецтвознавців залишалися такі тенденції, як «розвиток концептуалізму, акціонізму, часопросторові пошуки митців» [4, с. 22]. Така вибірковість була обумовлена серед іншого й тим, що авторам неясно було, як про це писати, не вистачало теоретичного багажу та «надивленості» (рос. «насмотренности») у світових музеях та галереях. Відповідно, мистецтвознавці дописували до тієї невеликої кількості мистецьких видань, які ще продовжували існування на початку 1990-х в Україні та у Москві, і орієнтувалися при цьому переважно на усталену морфологію мистецтва.

Загалом у тих дослідженнях, що стосуються українського мистецтва періоду незалежності, автори розглядають окремі мистецтвознавчі поняття. Деякі поняття візуального мистецтва розглянуті у докторській дисертації З. Алфьорової «Візуальне мистецтво кінця XX – початку XXI століття» [1]. Важливий внесок у розбудову мистецтвознавчого дискурсу робить дисертація Є. С. Герман «Кураторська практика в сучасному мистецтві. Світовий досвід та український контекст» [5], у якій подано інформацію щодо становлення основних понять та професійної термінології кураторства. У додатку до дисертації авторка наводить невеликий словник основних понять [5, с. 213–215]. Монографія О. Чепелик «Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або Мультимедійна утопія» фокусується на мистецьких практиках, і хоча мистецтвознавчі поняття, що відображають новітні мистецькі феномени, не пояснюються

розгорнуто, проте докладний опис практик дає досить повне уявлення про змістовне наповнення понять.

У дисертаціях та монографіях, присвячених українському мистецтву після 1991-го року, не було здійснено комплексного наукового розгляду мистецтвознавчих понять, які відображають появу новаційних мистецьких феноменів. У науковій періодиці так само розглядаються окремі мистецтвознавчі поняття. Значна концентрація мистецтвознавчих понять, які відображають появу новаційних мистецьких феноменів, міститься у періодичних виданнях ІПСМ НАМ України «Мистецтвознавство України», «Сучасне мистецтво» та «Художня культура. Актуальні проблеми», окремі статі такого ґатунку зустрічаються у збірниках наукових праць «Міст».

Проте, автори цих статей зазвичай вживають такі поняття побіжно, інколи розкривають зміст поняття в одному або кількох абзацах, і лише зрідка статті присвячені всебічному аналізу певних мистецтвознавчих понять. У науковій періодиці інших закладів сучасному мистецтву присвячений менший відсоток статей, але манера вживання понять подібна. Такими, що відносяться виключно до поняттєвої проблематики мистецтвознавства є статті «Модерне, сучасне і новітнє мистецтво. Спроба осмислення понять авторів Л. Смирної, В. Хаматова, А. Пучкова; «Термінологічні ігри щодо візуальних мистецтв» З. Алфьорової; «"Сучасне мистецтво", "сучасний художник": трансформація понять» Д. Скринник-Миської; «Сучасне мистецтво, актуальне мистецтво, Modern art, Contemporary art» Г. Вишеславського; «О, tempora! Або знову до проблеми термінології сучасних мистецьких процесів» А. Зіненко; «Сучасне / актуальне мистецтво в художній критиці Києва початку ХХІ століття» О. Собкович тощо.

Завдання, які були поставлені авторами у цих працях – синхронізувати поняття українського мистецтвознавчого дискурсу з

західноєвропейським зокрема та англomовним мистецтвознавчим дискурсом загалом. Тому дослідники, на яких автори посилаються у цих своїх наукових розвідках, – такі теоретики, як Р. Барт, М. Бланшо, Ж. Бодріяр, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, М. Мерло-Понті, М. Фуко, Ж.-Ф. Ліотар, В. Беньямін, М. Маклюен, Р. Краусс, А. Данто, Е. Гомбрих та інші.

Висновки. Серед факторів, що впливали на автономність підходу у формуванні мистецтвознавчої термінології у перший час після здобуття Незалежності Україною, виокремлено як найбільш суттєві соціокультурний та світоглядний фактори. Соціокультурний фактор розподілено на два аспекти: економічний та соціальний. Економічний аспект впливав на існування мистецтвознавчих видань як майданчиків для оприлюднення мистецтвознавчих текстів, а також зумовив майже цілковиту відсутність творів сучасного мистецтва 1991-2000-х років в колекціях мистецьких інституцій, зокрема державних музеїв, що значно ускладнило доступність таких творів для аналізу та каталогізації мистецтвознавцями; відповідно, мистецтвознавці переважно опрацьовували наявні твори, послуговуючись усталеною морфологією та термінологією. Нова мистецтвознавча термінологія виникала там, де з'являвся ресурс для опрацювання творів сучасного мистецтва. Соціальний аспект пов'язаний з економічним і відображає обмежену кількість авторів, що писали про мистецтво на регулярній основі, і відповідно, поглядів та концепцій, за допомогою яких описувалося та аналізувалося новітнє мистецтво. Через малу кількість публікацій у перше десятиріччя Незалежності України відновити хід подій можуть передусім учасники цих подій, що впливає на ангажованість у висвітленні нещодавньої історії арт-процесу. Світоглядний фактор пов'язаний з інерцією поглядів авторів на арт-процес. Світоглядний фактор впливав на опис мистецької практики початку 1990-х,

представляючи її «картиноцентричною» та породжував ігнорування таких тенденцій, як розвиток концептуалізму, акціонізму, часопросторові пошуки митців. При цьому мистецтвознавчі поняття як самостійний предмет дослідження вивчалися вибірково та поодинокі час від часу. Загальну підбірку новітніх понять містить лише одна тематична праця.

Література:

1. Алфьорова З. І. (2008). Візуальне мистецтво кінця XX – початку XXI століття, *дисертація д-ра мистецтвознавства: 26.00.01*, Харківська держ. академія культури, Харків, 500 [in Ukrainian].
2. Баршинова О. (n.d.). *Актуальное искусство Украины: из 1980-х в 2000*. http://www.tsekh.com.ua/?page_uid=1284020416&page_lang_id=1 (2020, березень 20). [in Russian].
3. Вишеславський Г., Сидор-Гібелинда О. (2010). *Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України*. Париж-Київ, Éd. Terra Incognita, 416 [in Ukrainian].
4. Вишеславський Г. (2014). «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х (соціокультурний аспект), *дисертація канд. мистецтвознавства: 26.00.01*, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, Київ, 189 [in Ukrainian].
5. Герман Є. С. (2016). Кураторська практика в сучасному мистецтві. Світовий досвід та український контекст, *дисертація канд. мистецтвознавства: 17.00.05*, НАОМА, Київ, 309 [in Ukrainian].
6. Ложкіна А. (2019). *Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI століття*. Київ, ArtHuss, 544 [in Ukrainian].
7. Мудрак. М. (1992). Що чути про нас світові? *Образотворче мистецтво*, 2, 15-16 [in Ukrainian].

8. Нечипоренко А. (2012). Рецензія. *Критика*, 1–2 (171–172). <https://krytyka.com/ua/reviews/terminolohiya-suchasnoho-mystetstva-oznachennya-neolohizmy-zharhonizmy-suchasnoho-vizualnoho> (2020, березень 20). [in Ukrainian].
9. Пинчевская Д. (2008). *Арт-издания Киева. Июнь 2008*. <https://proza.ru/2009/12/11/786> (2020, березень 20). [in Russian].
10. Сидор-Гібелинда О. (2012). Доповнення до словника термінів сучасного мистецтва. *Сучасне мистецтво*, 8, 304–308 [in Ukrainian].
11. Сидор-Гібелинда О. (2012). Наступні 25: Доповнення до «Термінології сучасного мистецтва». *Сучасне мистецтво*, 8, 295-303 [in Ukrainian].
12. Сидор-Гібелинда О. (2013). Доповнення до словника термінів сучасного мистецтва. *Сучасне мистецтво*, 9, 135–142 [in Ukrainian].
13. Сидор-Гібелинда О. (2019). Запис розмови 17.10.2019 року. З приватного архіву Мандри Н. Б. [in Ukrainian].
14. Янь Ланьлань. (2014). Терминология живописи в русском языке (структурный и функциональный аспекты), *диссертация канд. филол. наук: 10.02.01*, МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, 333 [in Russian].
15. Яринич С. (1998). Державна та недержавна підтримка образотворчого мистецтва у перехідний період. Постулати і реалії. *Доповідь на симпозіумі «Культура, мистецтво України XX століття» (м. Київ, червень 1998 р.)*. <http://artmedium.com.ua/archives/643> (2020, березень 20). [in Ukrainian].

References:

1. Alfjorova Z. I. (2008). *Vizualjne mystectvo kincja XX – pochatku XXI stolittja* [Visual art of the late XX – early XXI century]. *D. Sc. Thesis*, Kharkivsjka derzh. akademija kuljтуры, Kharkiv, 500 [in Ukrainian].
2. Barshinova O. (n.d.). *Aktualnoe iskusstvo Ukrainy: iz 1980-h v 2000* [Contemporary art of Ukraine: from the 1980s to 2000]. Retrieved from

http://www.tsekh.com.ua/?page_uid=1284020416&page_lang_id=1 (2020, March 20) [in Russian].

3. Vysheslavs'kyj Gh., Sydor-Ghibelynda O. (2010). *Terminologhija suchasnogho mystectva. Oznachennja, neologhizmy, zharghonizmy suchasnogho vizual'nogho mystectva Ukrajinjy* [Terminology of contemporary art. Definition, neologisms, jargon of contemporary visual art of Ukraine]. Paryzh-Kyiv, Éd. Terra Incognita, 416 [in Ukrainian].

4. Vysheslavs'kyj Gh. (2014). «*Nova khvylja*» u vizual'nomu mystectvi Ukrajinjy kincja 1980-kh – pochatku 1990-kh (sociokul'turnyj aspekt) [«New Wave» in the visual art of Ukraine in the late 1980s – early 1990s (socio-cultural aspect)]. *Ph.D. Thesis*, Instytut problem suchasnogho mystectva NAMU, Kyiv, 189 [in Ukrainian].

5. Gherman Je. S. (2016). *Kurators'jka praktyka v suchasnomu mystectvi. Svitovyj dosvid ta ukrajins'kyj kontekst* [Curatorial practice in contemporary art. World experience and Ukrainian context]. *Ph.D. Thesis*, Naoma, Kyiv, 309 [in Ukrainian].

6. Lozhkina A. (2019). *Permanentna revoljucija. Mystectvo Ukrajinjy XX – pochatku XXI stolittja* [Permanent revolution. Ukrainian art of the XX – early XXI century]. Kyiv, ArtHuss, 544 [in Ukrainian].

7. Mudrak. M. (1992). *Shho chuty pro nas svitovi?* [What does the world hear about us?]. *Obrazotvorche mystectvo*, 2, 15–16 [in Ukrainian].

8. Nechyporenko A. (2012). *Recenzija* [Review]. *Krytyka*, 1–2 (171–172). Retrieved from <https://krytyka.com/ua/reviews/terminolohiya-suchasnoho-mystetstva-oznachennja-neolohizmy-zharhonizmy-suchasnoho-vizualnoho> (2020, March 20). [in Ukrainian].

9. Pinchevskaya D. (2008). *Art-izdaniya Kieva. Iyun 2008* [Art publications in Kyiv. June 2008]. Retrieved from <https://proza.ru/2009/12/11/786> (2020, March 20). [in Russian].

10. Sydor-Ghibelynda O. (2012). *Dopovnennja do slovnyka terminiv suchasnogho mystectva* [Supplement to the Dictionary of Contemporary Art Terms]. *Suchasne mystectvo*, 8, 304–308 [in Ukrainian].
11. Sydor-Ghibelynda O. (2012). *Nastupni 25: Dopovnennja do "Terminologhiji suchasnogho mystectva"* [Next 25: Supplement to "Terminology of Contemporary Art"]. *Suchasne mystectvo*, 8, 295–303 [in Ukrainian].
12. Sydor-Ghibelynda O. (2013). *Dopovnennja do slovnyka terminiv suchasnogho mystectva* [Supplement to the Dictionary of Contemporary Art Terms]. *Suchasne mystectvo*, 9, 135–142 [in Ukrainian].
13. Sydor-Ghibelynda O. (2019). Record of the conversation on October 17, 2019. *From the private archive of Mandra N. B.* [in Ukrainian].
14. Yan Lanlan. (2014). *Terminologiya zhivopisi v russkom yazyke (strukturnyj i funkcionalnyj aspekty)* [Terminology of painting in Russian (structural and functional aspects)]. *Ph.D. Thesis*, MGU im. M. V. Lomonosova, Moskva, 333 [in Russian].
15. Jarynych S. (1998). *Derzhavna ta nederzhavna pidtrymka obrazotvorchogho mystectva u perekhidnyj period. Postulaty i realiji* [State and non-state support of the fine arts during the transition period. Postulates and realities]. *Dopovidj na sympoziumi «Kuljtura, mystectvo Ukrajiny XX stolittja»* (m. Kyiv, chervenj 1998 r.). Retrieved from <http://artmedium.com.ua/archives/643> (2020, March 20). [in Ukrainian].

Citation: N. Mandra (2020). AUTONOMY OF APPROACH TO THE FORMATION OF ART CRITICISM TERMINOLOGY IN THE PERIOD OF INDEPENDENCE OF UKRAINE. Frankfurt. TK Meganom LLC. Paradigm of knowledge. 5(43). doi: 10.26886/2520-7474.5(43)2020.18

Copyright: N. Mandra ©. 2020. This is an openaccess article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY). The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.